

VOYAGES INTERIEURS

Actes de la journée d'études du 18 juin 2004, réunis et présentés par Hugues Marchal et Anne Simon
Publication électronique de la FRE 2332 « Écritures de la modernité », Université de Paris 3 – CNRS

Présentation

« Utilisé dans les textes didactiques avant d'être repris par la science-fiction puis par la littérature dans son ensemble, le modèle du récit de voyage permet de narrativiser la description de l'organisme. Mêlant le "connais-toi toi-même" de l'anatomie à l'exercice de relativisation que suppose tout exotisme, il fait du corps propre une distance à explorer, renverse dedans et dehors, découvre en nous matière à émerveillement ou à dégoût, et travaille les définitions d'un sujet écartelé entre étrangeté à soi et (re)conquête de soi. Il peut renvoyer à un vécu (gestation et naissance) autant qu'à un fantasme, et il contribue conjointement à la constitution d'un mythe du progrès et à la dénonciation d'une *hybris* moderne désireuse de percer les secrets de la vie. Inscrit dans une histoire qui le rattache à la métaphore du microcosme et à l'essor de la colonisation à l'âge classique, le motif constitue un objet privilégié pour repérer les évolutions récentes de notre imaginaire du corps et leur traitement textuel ».

Tel est l'argumentaire que nous avons proposé aux participants de la journée d'études organisée le 18 juin 2004, à Paris III, dans le cadre du séminaire « Organismes : Écriture et représentation du corps interne au XX^e siècle ».

Pour le mettre en œuvre, après un exposé général par Hugues Marchal, une première série d'interventions a porté sur ce qui constitue sans doute « le seul vrai voyage » effectué par chacun de nous au sein d'un corps : l'épopée de la fécondation, de la gestation et de la naissance. Si le discours sur cette traversée renvoie à la fois à une expérience intime et à des représentations scientifiques qui contribuent à modifier notre imaginaire, ces études mettent en évidence les déplacements fantasmatiques et les investissements idéologiques variés dont les circonstances de la génération font l'objet : Audrey Lasserre ausculte les ambivalences de la représentation que Beauvoir et Bataille donnent de la rencontre des gamètes, et Anne Simon montre l'ambiguïté du traitement des motifs de l'accouchement ou de l'IVG chez les écrivaines contemporaines.

Un second ensemble d'interventions aborde le thème du voyage sous un angle moins matériel. Frédérique Chevillot étudie l'image du tube qu'Amélie Nothomb associe à un corps enfantin qui doit, au seuil de la vie, faire l'épreuve de ses frontières. Dominique Carlat montre que, chez Artaud, la relation des voyages internes « construit plusieurs cartographies inconciliables d'un même continent en perpétuelle ébullition ». Enfin Michel Lantelme, renversant le point de vue sur le dedans, propose d'examiner le lien sémiotique qui unit, chez Malraux, le spectacle des mains à l'intériorité psychique.

Anne Simon et Hugues Marchal

Le séminaire *Organismes : écriture et représentation du corps interne au XX^e siècle*

Objet d'approches diverses, la notion d'organisme constitue un motif privilégié pour étudier les liens entre texte et vivant, et pour aborder, à travers eux, un fragment du dialogue que la littérature entretient avec le reste de la culture, au fil d'un siècle marqué par la quête d'une « écriture du corps ». Durant cette période, notre regard et notre pouvoir sur le corps interne ont été profondément modifiés. En sciences comme en philosophie, en droit comme en art, les frontières n'ont cessé de se renégocier entre code et chair, physiologie et pensée, nature et artéfact, inné et acquis, bien et personne, sujet et pluralité, humanité et animal, ou encore obscénité et décence. La littérature, tous genres confondus, a souvent pris une part active dans ces reformulations, qu'elle a pu initier, accompagner ou commenter, non seulement en termes de contenu thématique ou formel, mais aussi pour mettre en scène ses propres enjeux – l'organisme constituant de longue date, selon un paradigme étymologique et métaphorique bien connu, un modèle conceptuel pour l'œuvre.

Sur ces prémisses, le séminaire, créé en janvier 2004, est un lieu de réflexion sur les conditions d'une histoire littéraire de l'organisme au XX^e siècle.

- On analyse les imaginaires individuels ou collectifs liés à une intériorité conçue à la fois comme un carrefour de discours exogènes et comme un lieu intime. Simultanément partagé, propre à soi et opaque, l'organisme fait en effet l'objet d'investissements contrastés, notamment quand, réputé indicible ou muet, il se voit associé à l'origine pulsionnelle ou physiologique de la parole.

- On tente d'établir la valeur historique de ces représentations : contre une historiographie linéaire, on essaye de mettre en relief dans les conceptions « bricolées » par chacun la survivance et donc la concurrence d'éléments d'âges divers.

- On s'interroge sur la spécificité disciplinaire et générique de ces créations : quelles sont les modalités d'échange ou de différenciation entre les pratiques des écrivains, celles des autres arts et celles des sciences de l'homme et du vivant ? Comment un système de représentations cohérent se construit-il, localement, autour de l'organisme ? Dans ce cadre, on s'attache notamment à établir une cartographie des sens donnés aujourd'hui au mot, pour le distinguer de termes comme corps, chair, structure, organisation, intériorité ou anatomie.

Adresse électronique : www.univ-paris3.fr/recherche/sites/edlfc/fre2332/organismes.html

Hugues Marchal
(Paris III – Sorbonne nouvelle)

Des voyages entre tradition et innovation : repères historiques et génériques

Parler de « voyages intérieurs » est ambigu. Entre métaphore et littéralité, monde et conscience, une telle expression peut désigner l'avancée bien réelle d'un explorateur sur des terres plus ou moins reculées, ou la rêverie immobile qui nous abîme en nous-mêmes. Donner à l'intériorité une acception organique réduit cet éventail, tout en conservant les différentes connotations. Mais ici encore, délimiter les frontières d'un corpus reste malaisé. À quelles conditions le trajet cesse-t-il figuratif ? Quelle part faut-il faire aux évocations symboliques ? Comment distinguer « dedans » psychique et contenu charnel ? Toute pénétration au-delà des limites de la peau doit-elle être prise en compte ? Pour servir de préambule à cette journée d'études sur les voyages à l'intérieur du corps, on proposera de circonscrire une certaine catégorie de textes. Ensuite, une époque littéraire ne s'édifiant jamais indépendamment de son passé, on établira un rapide historique du motif, avant de recenser les principales problématiques qui s'y trouvent mises en jeu, de manière à brosser une représentation de l'horizon d'attente sur lequel viennent s'inscrire les œuvres contemporaines.

Définition

Par « voyages intérieurs », on désignera des *récits de voyage dont l'intrigue se déroule, pour partie ou en totalité, au sein d'un organisme*. Mais cette définition appelle plusieurs remarques.

1. *Elle est restrictive.*

Elle exclut, ou plutôt désigne comme des limites, deux types d'itinéraires.

– La première catégorie est formée par des textes dans lesquels les lieux parcourus demeurent externes et inertes, mais miment, consciemment ou non, la topographie du monde interne. C'est le cas d'œuvres ou de documents comme la carte de Tendre, aux formes souvent rapprochées de l'appareil génital féminin, ou comme l'*Ulysse* de Joyce, où chaque étape du récit renvoie non seulement à un épisode de l'*Odyssée*, mais aussi à un élément organique comme le cœur, les reins, les poumons, l'œsophage, le cerveau, le sang ou encore la matrice, en un cycle qui superpose ainsi au plan d'une ville l'agencement d'un corps.

Or la ressemblance que tels sites entretiennent avec notre anatomie tend souvent à les distinguer du reste de l'espace. Ces intérieurs extériorisés ne sont accessibles qu'au terme d'un parcours initiatique que l'on retrouvera dans les explorations du corps interne lui-même. Ce sont des îles, des cavernes lointaines, des sommets inaccessibles, des demeures sévèrement gardées – autant de caractéristiques réunies dans la grotte que Hugo situe, précisément, *sous* (le rocher de) l'Homme, dans *Les Travailleurs de la mer*. Sa description, qui mériterait à elle seule une analyse, prend la forme d'une autopsie menée de l'intérieur :

[Gilliatt] était dans une grande cave. Il avait au-dessus de lui quelque chose comme le dessous d'un crâne démesuré. Ce crâne avait l'air fraîchement disséqué. Les nervures ruisselantes des stries du rocher imitaient sur la voûte les embranchements des fibres et les sutures dentelées d'une boîte osseuse. [...] Cette cave figurait le dedans d'une tête de mort énorme et splendide, la voûte était le crâne, et l'arche était la bouche ; les trous des yeux manquaient. [...] C'était on ne sait quel palais de la Mort, contente¹.

Préparée par de multiples assimilations de l'écueil tout entier à un corps, ce tableau de l'ancre de la pieuvre, véritable Golgotha inverse, annonce la passion à venir de Gilliatt. Elle permet à Hugo de confronter le pêcheur au mystère d'une nature inconnue de l'homme, à sa propre intériorité corporelle (décrite à la fois comme un temple, un joyau, une prison et un amas répugnant), et à ses propres obsessions (à la Vénus-femme qu'il imagine habiter ce crâne-matrice se substitue la mort-pieuvre).

Reste que, dans de tels textes, il y a davantage extrusion des organes qu'intrusion d'un regard au sein des corps, d'où une certaine difficulté à les ranger parmi les voyages internes.

– La seconde catégorie rassemble des récits de déplacement intérieur où le point de vue du « visiteur » n'est pas donné, de sorte que la focalisation demeure, dans tous les sens du terme, externe. Il en va ainsi de la description de la naissance de *Gargantua* :

Les lobes placentaires se relâchèrent et l'enfant les traversa d'un saut pour entrer dans la veine cave ascendante. Puis, montant à travers le diaphragme jusqu'au-dessous des épaules, à l'endroit où la veine en question se partage en deux, il prit à gauche et sortit par l'oreille de ce même côté².

¹ Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer* [1866], éd. J.-Y. Gohin, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1980, p. 346-348.

² François Rabelais, *Gargantua*, in *Œuvres complètes*, éd. G. Demerson, Paris, Seuil, coll. L'intégrale, 1973, p. 57 (version modernisée).

Ou de ce bref extrait de Roger Caillois :

Aussi je porte à mon tour le revolver à ma tempe. Je tire. Je ressens une douleur sourde bien naturelle. J'ai un instant la perception interne de mes organes et des ravages qu'effectue le projectile. Le sang les obscurcit. Bel exemple d'autoscopie. Je m'éroule sur le plancher où l'on me retrouvera bientôt³.

On a bien ici deux récits d'un mouvement à l'intérieur du corps, mais chez Rabelais la vocation descriptive est absente : l'itinéraire du fœtus ne fait l'objet d'aucune contemplation par son sujet. Et chez Caillois, c'est en tant que *site* d'un trajet balistique, et non comme l'élément soi-même mouvant, que le narrateur rend compte de la traversée des chairs. Aussi l'un des enjeux pour les rédacteurs de récits de voyage interne sera-t-il d'engager des processus de focalisation justifiant une attention au spectacle offert par le corps, et qui, du même coup, instaurent une tension entre objectivité scientifique et subjectivisation de l'observation. Ces processus sont particulièrement intéressants dans la mesure où ils tendent à humaniser et à individualiser des parties de la personne humaine et individuelle, et mettent ainsi en cause, on le verra, notre perception de l'identité à soi-même.

2. Parler de « voyages intérieurs » revient à analyser *une forme-sens*.

En effet, en termes de contenu, traiter d'un déplacement interne présuppose un imaginaire du corps comme espace arpentable, lié notamment au motif du microcosme. Et en termes d'organisation, les récits de voyage tendent à imposer certaines constantes structurelles telles que le suivi d'un voyageur-référent ou un parcours découpé par étapes. On considérera que c'est cette conjonction qui assure la reconnaissance d'un même type de textes, par-delà les frontières génériques et temporelles. De fait, on trouve des voyages au cœur du corps dans des œuvres poétiques, théâtrales ou romanesques, fictionnelles, didactiques ou satiriques, soucieuses ou non de scientificité. Et le modèle est ancien.

Conquiers-toi toi-même

« Que de trésors disponibles dans les cryptes de la vie organique ! Que de promesses à l'audace des Argonautes, aimés des dieux et tentés par les rivages de ces Colchides, qui les attendent au plus lointain des mers obscures que notre corps inclut ! ». Par ces mots de 1954, Marcel Sendrail, philosophe catholique et historien des maladies, entendait convaincre les écrivains de cingler enfin vers leurs propres entrailles, estimant que « la poésie jusqu'à notre temps s'était arrêtée à l'épiderme » et « n'avait presque

³ Roger Caillois, *La Chute des corps*, Fata morgana, 1995, p. 18.

jamais osé s'aventurer au-delà d'une superficie délusoire, dans l'épaisseur même des viscères, dans cette nuit intacte où l'être biologique élabore sa substance ». Son constat de désintérêt est toutefois erroné et, s'il ne laisse pas d'étonner chez ce médecin lettré, il est révélateur de la méconnaissance dont pouvaient alors souffrir les auteurs qui, avant Supervielle, Valéry ou Rilke, cités par Sendrail, avaient entrepris de « diriger [leurs] investigations vers notre propre corps⁴ ». En réalité, l'intérêt des écrivains pour un tel objet a accompagné toutes les étapes de sa mise au jour par les sciences, allant parfois jusqu'à s'y fondre, comme lorsque Goethe identifia un os de notre mâchoire. Loin d'étudier un phénomène d'apparition récente, on peut sans trop simplifier considérer que le modèle du voyage interne a pris son essor avec l'âge moderne, quand l'explosion des connaissances anatomiques a coïncidé avec les grandes découvertes et les débuts de la colonisation. Par la suite, en raison de leur caractère référentiel, le contenu de ces récits a varié avec les évolutions du savoir positif.

Dans son étude sur la « culture de la dissection » à la Renaissance, *The Body emblazoned*, Jonathan Sawday explique qu'en Angleterre notamment, dans les textes relatifs à l'anatomie, l'inventaire du corps a très tôt tendu à mimer l'invention du monde.

Le vocabulaire employé pour décrire le corps interne a d'abord été de nature géographique. S'appuyant sur la très ancienne image du microcosme, les médecins qui, tels Vésale, Eustache ou Fallope, cartographient et *nomment* le monde qu'ils mettent au jour, se présentent, à l'image de Colomb ou Vasco de Gama, comme d'« héroïques voyageurs et d'intrépides découvreurs⁵ ». Puis, au cours du XVII^e siècle, l'imaginaire spatial associé au corps tend à se rationaliser, dans un esprit de système qui mime l'évolution des récits de colonisation vers un effort d'exploitation plus systématique des territoires nouveaux. L'anatomiste Walter Charleton écrit ainsi, en 1680 : « Il y a encore, hélas, des *terrae incognitae* dans le petit monde, comme dans le grand : l'île du cerveau, les isthmes du foie, les détroits des reins [...] restent à être explorés par nous, et peut-être aussi par nos successeurs⁶ ». Ce type d'association circule entre textes scientifiques et textes littéraires, d'autant plus aisément que les deux sphères du savoir et de la création restent alors étroitement liées, notamment dans la poésie scientifique, où fleurissent de multiples œuvres relatives au microcosme. Il se décline également dans le discours amoureux, puisque John Donne, par exemple, compare le corps des femmes qu'il chante à l'Amérique, cette terre neuve, ou aux Indes⁷.

Selon Sawday, ce modèle de conquête a marqué le pas quand le discours cartésien a imposé un nouveau lexique, mécaniste, et surtout, il a été remis en cause par une conscience accrue des résistances que le corps continuait d'opposer à l'exploration savante.

De fait, le motif a persisté jusqu'à nos jours (comme toute articulation imaginaire, il peut être réinvesti et adapté à l'expérience du contemporain) ; mais il tend à inclure sa propre critique, dans un XX^e siècle où, pour emprunter une formule de Claude Esteban,

⁴ Marcel Sendrail, « Connaissance poétique du corps », *Le Serpent et le miroir*, Paris, Plon, 1954, p. 69, 60 et 61.

⁵ Jonathan Sawday, *The Body emblazoned : Dissection and human body in Renaissance culture*, Londres, Routledge, 1995, p. 23. Sauf mention contraire, nous traduisons tous les textes étrangers.

⁶ Id., p. 28.

⁷ John Donne, « Elegie. To his mistress going to bed », v. 27 ss. (p. 184) et « The first anniversary. An anatomy of the world », v. 229 ss. (p. 336), in *The Complete English poems*, éd. C. Patrides, Londres, Everyman's library, 1991.

les mots ont souvent paru ne pouvoir « rien pour [le corps], sinon le trahir davantage, livrant à une feinte communication celui qui se reclôt dans l'incommunicable⁸ ». Ainsi Michel Deguy, dans *Figurations*, en 1969, rapproche-t-il encore la première mission sur la lune et la première opération sur le cerveau, deux événements alors tout récents, tout en renvoyant à la longue histoire de nos explorations. Mais il insiste du même coup sur le caractère rhétorique de cette apparente maîtrise :

nous entrerons dans le cerveau à peu près à la même époque atterrissant ainsi en nos deux satellites crâne et lune
 mais encore établis dans leur intervalle ne pouvant nous retourner nous-mêmes vivant le gant de peau de l'âme
 métaphorisant tout à notre approche occidentaux peut-être (naguère en Amazonie le même transport, nomination les mêmes questions sur
 la race et l'incarnation [...])⁹

Métaphore, figures, intervalles, sont autant de termes qui désignent l'écart entre langage et possession. En praticien du soupçon face à toute représentation, Deguy désigne ironiquement dans la lune et dans l'espace sous-cutané deux limites de notre expérience : point de non-retour, le corps interne échappe à notre désir de réflexivité.

Toutefois, l'imaginaire de maîtrise associé aux paysages organiques semble avoir été surtout ébranlé par les découvertes du XIX^e siècle relatives aux microbes ou aux cellules. Avec elles, le milieu intérieur s'est en effet peuplé d'une multitude d'acteurs nouveaux et exogènes. Il est devenu un territoire en guerre, un site de combats constants, non seulement entre le corps proprement dit et ses agresseurs externes, mais entre ses infimes particules définies comme autant d'acteurs associés mais concurrents. Distinguer entre un sujet et ses possessions est alors devenu de moins en moins aisé. Le progrès des connaissances s'est paradoxalement traduit par un sentiment d'étrangeté croissant, de nature à relancer le thème du voyage. Aussi Segalen – lui-même pourtant clinicien – ne manquera-t-il pas de trouver dans le corps un objet d'*exotisme*, cette résistance à la saisie qui, selon lui, soutient le désir de dire¹⁰. À ce titre, le XIX^e siècle apparaît comme un second moment clé pour l'histoire de ces récits de voyages intérieurs. Visée didactique et fantasmes s'y nouent étroitement, d'autant qu'ils sont stimulés par les progrès contemporains de l'endoscopie, qui rendent peu à peu accessibles au regard des territoires vivants naguère observables sur les seuls cadavres ou au prix d'inimaginables effractions (si bien que, malgré de vigoureuses rémanences, comme la photographie du supplicé chinois qui hante l'écriture de Bataille, le spectacle des chairs ouvertes tend à perdre peu à peu sa couleur traumatique et à devenir disponible pour d'autres investissements affectifs).

La littérature d'idée témoigne de ces tensions. D'un côté, on voit apparaître des traités pédagogiques qui utilisent pleinement la valeur ludique de l'imaginaire spatial. En France, le plus célèbre est *l'Histoire d'une bouchée de pain* de Jean Macé (1861). Ce manuel à succès prend la forme d'une série de lettres, adressées à une fillette pour lui présenter notre structure interne. L'enfant est invitée à suivre les étapes de la transformation des aliments, pour découvrir un corps organisé rationnellement comme une

⁸ Claude Esteban, « Un lieu hors de tout lieu », *Critique de la raison poétique*, Paris, Flammarion, coll. Critiques, 1987, p. 258.

⁹ Michel Deguy, *Figurations* [1969], *Poèmes 1960-1970*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1973, p. 118.

¹⁰ Sur l'exotisme réciproque du corps et de l'esprit, v. Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers* [1904-1918], *Œuvres complètes*, éd. Bouillier, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », t. I, 1995, p. 754.

maisonnée, familière. Mais le monde viscéral s'impose simultanément comme un objet de crainte et de malaise. Doté d'une vie autonome de mieux en mieux connue, il semble radicalement étranger aux préoccupations du sujet individuel. Cette angoisse transparaît chez Macé, qui donne une inquiétante traduction politique à l'existence des processus organiques réflexes, où la volonté de la *res volans* cartésienne perd sa pertinence. Nous ne sommes pas maîtres chez nous, mais vivons en voisins de nous-mêmes. Une fois le seuil de la gorge passé, son narrateur prévient en effet l'enfant : sa propre personne est ici ignorée.

Tous [les mouvements vus précédemment] vous appartiennent en quelque sorte ; ils sont sous votre direction ; vous pouvez les faire ou ne pas les faire, à volonté. [...] Mais nous entrons ici dans un autre monde, qui vous est tout à fait inconnu, et qui ne vous connaît pas. C'est le trou noir [...]. Les petits anneaux de l'œsophage vont leur train tous seuls, et vous n'y êtes pour rien. [Ils sont de] ces impertinents qui ne reconnaissent pas votre autorité, et auxquels nous allons avoir constamment affaire jusqu'à la fin de l'histoire du manger. Votre corps, voyez-vous, est comme un petit royaume dont vous seriez la reine, mais reine seulement des frontières. [...] L'intérieur ne sait pas qui vous êtes. Il y a au-dedans de vous une petite république, qui s'administre elle-même, et se passe de vos ordres, dont elle se moquerait, si vous vouliez lui en donner¹¹.

L'intrusion se transforme en exclusion, car cette indifférence du corps à son unité supérieure scandalise notre perception de nous-mêmes. Le pays découvert sous le pays connu est soumis à un autre régime – une image de conspiration qui n'était probablement pas sans éveiller de curieux échos sous le Second Empire. La conquête de l'interne équivaut donc à une étrange invasion, une dépossession où nous semblons être possédés par notre propre corps. Or il n'y a qu'un pas entre un tel constat et le renversement que proposera un peu plus tard Nietzsche, chez qui, l'exiguïté de la pensée s'opposant à l'extension relative des processus qui lui échappent, la conscience peut apparaître comme la plus bornée de nos provinces¹². L'esprit devient explicitement menue monnaie, épiphénomène, et le corps s'impose comme une terre inconnue, non seulement pour la physiologie, mais aussi pour une psychologie qui cherche à y ancrer son savoir, stimulée, notamment, par les découvertes de la fin du siècle sur les neurones qui parcourent la chair. D'une certaine manière, ce sont les deux composantes traditionnelles du portrait rhétorique, la peinture physique (ou prosopographie), et la peinture morale (ou éthopée), qui basculent ainsi dans le champ de la chair de celui que Jean-Pierre Changeux nommera « l'homme neuronal ».

Dans les romans, cette étrangeté nourrit au même moment le genre nouveau de la science-fiction (dont on peut dater l'origine, on le sait, au *Frankenstein* de Mary Shelley). Il y engage un jeu sur les échelles, qui permet au passage de résoudre le problème de l'insertion d'un explorateur humain au sein d'un espace que, par définition, il contient tout entier. Brian Stableford, qui rappelle que « rétrécir les hommes à la taille d'un insecte pour observer les merveilles à échelle réduite du monde naturel est une

¹¹ Jean Macé, *Histoire d'une bouchée de pain* [1861], Paris, Hetzel, p. 59 (nous citons d'après l'édition numérisée du site www.gallica.fr, sous la cote NUMM-200966).

¹² Ce sont les pages célèbres sur la grande raison : « Le corps est raison, une grande raison, une multiplicité qui a un seul sens, une guerre et une paix, un troupeau et un berger. / Ta petite raison, elle aussi, mon frère, que tu appelles "esprit" est un outil de ton corps, un petit outil, un petit jouet de ta grande raison » (Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra : un livre pour tous et pour personne* [1883-1885], trad. G.-A. Goldschmidt, Paris, Le Livre de poche, 1983, p. 41).

tactique commune dans la science-fiction didactique », cite des exemples précoces de textes aux titres suggestifs, comme *Travels in the interior* (1887) d'Alfred Taylor Schofielden, ou *The Adventures of a Micro-Man* (1902) de Edwin Pallander¹³. Par la suite, le motif se répandra dans d'autres domaines du champ fictionnel. Il fait l'objet de textes satiriques comme *3000 ans chez les microbes*, de Mark Twain (1905), ou *Un homme chez les microbes* (1928) de Maurice Renard, avant de gagner l'ensemble des genres narratifs¹⁴. Et dans le même temps, le voyage intérieur a nourri des réalisations cinématographiques, comme *Le Voyage fantastique* de Richard Fleischer (1966), dans lequel un sous-marin miniaturisé et son équipage sont injectés dans un corps, ou la série animée *Il était une fois la vie*, produite par Albert Barillé (1986).

Parallèlement, une poésie non scientifique s'est emparée du motif, mais en lui donnant la forme d'une autoscopie. Elle trouve dans l'organique une image matérielle commode pour projeter un autoportrait du poète en sujet éclaté ou incertain. Davantage, elle cherche dans l'espace physiologique une réponse quant à l'origine de la parole ou à l'identité du sujet, et elle montre ainsi que le corps interne, indissociablement objet et sujet du discours, ne peut être tenu à distance des inquiétudes qui pèsent sur l'expression. Supervielle parle d'« entre[r] dans le champ clos de [s]a chair attentive¹⁵ », où il décrit, par exemple, le jeu des nerfs ; Michaux explore *L'Espace du dedans*¹⁶ ; Artaud écrit : « je refais à chacune des vibrations de ma langue tous les chemins de ma pensée dans ma chair¹⁷ », et Cocteau traque dans ses entrailles la formation d'étranges mots autonomes¹⁸. On pourrait multiplier des exemples qui culminent sans doute avec *Extraits du corps*, de Bernard Noël, un long poème de 1956 entièrement voué à la description des paysages mi-organiques et mi-géologiques, qui se déploient devant un locuteur dont le regard s'est inversé pour circuler dans son organisme. Dans tous ces cas, le voyage du poème vers les conditions de sa propre expression semble devoir passer par le corps interne.

Au terme de ce rapide parcours historique, il semble donc que le langage, que la Renaissance avait cru pouvoir utiliser pour cartographier le corps conquis, s'avère indissociable de ce dernier. Qu'il s'agisse de fictions didactiques ou de poésie, la chair préserve son mystère, à mesure même que les savoirs sur elle se multiplient et s'affinent.

¹³ Brian Stableford, « Big and small » in J. Clute, R. Nichols dir., *The Encyclopedia of science fiction*, Londres, Orbit, 1999, p. 518-520.

¹⁴ Voir les citations réunies en ligne à l'adresse : www.univ-paris3.fr/recherche/sites/edlfc/fre2332/organismes_textes.html

¹⁵ Jules Supervielle, « Quand le flux de la nuit me coule sur les lèvres », *La Fable du monde* [1938], Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1987, p. 68.

¹⁶ Outre ce titre de l'anthologie de Michaux, parue en 1944, on songe bien sûr à *Lointain intérieur*, paru en 1938.

¹⁷ Antonin Artaud, « Position de la chair » [1925], *Œuvres complètes*, t. I, vol. 2, Paris, Gallimard, 1984, p. 50.

¹⁸ « À travers *quels chemins d'une carte insoumise au système fluvial des veines et des artères* m'est-il venu ce mot tiré de moi par la fourche du coudrier ? Par quels chemins m'est-il venu avec sa gueule de haine, les armes et les documents aptes à me perdre, à convaincre les juges de mon innocence contre laquelle il n'existe aucun recours. / Si je l'efface il imitera les termites. Il ruinera les moelles de l'édifice. *Sa rage vient de ce qu'il exécute les ordres d'un organisme qui vous emploie et vous abandonne après* » (Jean Cocteau, « Le mot », *Appogiatures* [1953], *Œuvres poétiques*, éd. M. Décaudin, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 805, nous soulignons).

Six tenseurs

De même que l'on trouve dans le corps des muscles antagonistes permettant le mouvement des membres, le corpus des voyages intérieurs gagne à être structuré au moyen de quelques grandes antithèses. Territoire de paradoxes, le dedans brouille les oppositions entre la narration et la description, le beau et le laid, le plus et le moins, le mouvement et la fixité, le propre et l'étranger, le littéraire et le scientifique.

1. Raconter – décrire

Mise en intrigue d'un savoir, le récit de voyage permet de dynamiser et de dramatiser l'évocation du corps. La série de descriptions des traités devient une suite de stations enchaînées dans un itinéraire et, plutôt que de donner une image fixe des structures, le récit valorise les événements qui les affectent, soit sous la forme de boucles diégétiques (d'où la construction elle-même volontiers cyclique des voyages), soit sous celle de crises ponctuelles.

Mais le recours à un tel objet permet également aux auteurs d'échapper aux critiques portées au discrédit de la description, souvent accusée, au XX^e siècle, de ne pouvoir donner qu'une idée générale des traits singuliers. En effet, l'évocation des organes internes offre une figure de l'individualité quelconque. Les décrire peint une intimité sans singularité : quoique situé en tout être humain, le spectacle de l'écorché, défiguré, appartient à chacun sans être assignable à quiconque. Dans cet espace sans visage, non cartographié par le regard social, les distinctions personnelles cessent d'avoir cours, suspendant la tension entre généralité de la langue et originalité individuelle, tout en faisant du locuteur le seul garant de son discours. Cette situation d'énonciation est partagée par tous les textes qui relèvent d'un genre que l'on pourrait qualifier d'autoportrait anatomique, et qui, outre Supervielle, inclut de nombreux poèmes de Noël ou Artaud. Corps de l'inapparence, l'interne est délivré du souci de la différence, et le je y parle au nom de l'humain.

2. Cosmétique du dedans

Dès lors qu'il tend à rapprocher microcosme et macrocosme, le motif du voyage se prête mal à l'expression d'un dégoût face au corps interne : on trouve peu d'exemples, ici, d'une déception. Sélections du notable, les récits de voyage tendent en effet à favoriser une esthétique de l'admiration qui rejoint, dans le cas du corps, la tradition chrétienne des *mirabilia*, telle qu'elle s'est notamment exprimée dans *l'anatomia sacra*, une pratique liant étroitement inventaire scientifique et célébration du créateur. Guillaume du Bartas en donne une bonne illustration en 1591, dans la partie de sa *Sepmaine* consacrée à l'être humain. Cette épopée scientifique à la gloire de Dieu et de sa prévoyance invite expressément à « voir / Dans les secrets du corps le non-secret

pouvoir / D'un si parfait Ouvrier¹⁹ ». Il en va de même dans *The Purple Island* de l'Anglais Phineas Fletcher (1633)²⁰, mais aussi, encore, dans le manuel de Jean Macé. Ce dernier note, au rebours des discours de dégoût qu'il associe ailleurs aux viscères :

Dans l'histoire que j'ai à vous conter, chère enfant, il y a surtout une chose qu'il ne faut pas perdre de vue, même quand je ne vous en parlerai pas : c'est que tout ce que nous allons rencontrer a été arrangé tout exprès par Dieu pour y loger notre être, comme une mère arrange un berceau pour y coucher son enfant. Il faut donc considérer cela comme autant de cadeaux que Dieu nous a faits, et nous abstenir d'en dire du mal²¹.

De son côté, Mark Twain joue du va-et-vient entre les deux perspectives humaine ou microbienne offertes à son narrateur, pour proposer deux descriptions antithétiques du clochard qui lui sert d'hôte :

Son corps était un égout, une pestilence de pourriture, une maison de prostitution, et abritait par nations grouillantes toutes les différentes sortes de vermines et de germes inventés pour la limitation de l'homme. Il est leur monde, leur globe, le seigneur de leur univers, son joyau, sa merveille, son miracle, son chef-d'œuvre²².

Le voyage au centre de la chair associe ainsi changements de point de vue et neutralité scientifique (ou actions de grâce) pour favoriser une approche positive du corps. Davantage, grâce au jeu des échelles, le monde réduit qu'il abrite s'avère souvent plus riche que le monde externe.

3. *Less is more*

Depuis son essor au XVII^e s., la microscopie a modifié notre vision du corps, avec une incidence sur les récits de son exploration. Le sujet miniaturisé trouve en effet dans le « monde infiniment grand des infiniment petits²³ » un espace neuf et, paradoxalement, étendu. Ainsi, dans *3000 ans chez les microbes*, la « Molaire » devient à elle seule un pays fascinant, car cette dent en or ridiculise les gisements aurifères du Klondike. Peu à peu, c'est tout l'espace intérieur qui en vient à dépasser en extension le monde externe :

¹⁹ Guillaume de Saluste du Bartas, *La Sepmaine* [1581], éd. Y. Bellenger, Paris, Société des textes français modernes, 1992, p. 280.

²⁰ Cf. J. Sawday, pp. 170-180.

²¹ J. Macé, p. 19.

²² Mark Twain, *3,000 years among the microbes* [1905], in *The Devil's race-track : Mark Twain's great dark writings*, éd. John S. Tuckey, Berkeley, University of California press, 1980, p. 164.

²³ Maurice Renard, *Un homme chez les microbes. Scherzo* [1928], in *Romans et contes fantastiques*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, éd. Fr. Lacassin et J. Tulard, 1990, p. 876. Dans ce roman, un savant réduit par erreur l'un des personnages, Fléchambeau, à une taille minuscule, et ce dernier compose à son attention un compte-rendu de son aventure chez des microbes « mandarins » largement anthropomorphes.

Notre monde (le clochard) est aussi vaste et grandiose et stupéfiant pour nous autres, créatures microscopiques, que le monde de l'homme l'est à l'homme. Notre clochard est montagneux, il a en lui d'immenses océans, et des lacs qui ont la taille d'une mer ; il y a bien des fleuves (les veines et les artères) qui font quinze miles de large, et qui sont si longs qu'en comparaison le Mississipi et l'Amazone ne sont que de minces ruisselets de Rhodes Island. Quant à nos rivières, elles sont une multitude, et le trafic imposable des maladies qu'elles charrient dépasse les rêves des douanes américaines²⁴.

En outre, pour reprendre une formule de Valéry, « le maquis de la petitesse²⁵ » offre au récit de voyage contemporain un personnel narratif démultiplié. Non seulement le corps tend à se diviser en autant d'organes-acteurs autonomes, mais cet imaginaire de la division, porté jusqu'au niveau des cellules, s'accompagne de fantasmes de pullulation et d'invasion, particulièrement associés aux microbes. La fable de Twain tire ainsi une part de sa cocasserie d'effets de masse qui affectent, par exemple, la déploration élégiaque (« Que de milliards d'amis j'ai rencontrés, aimés, étreints, pour les voir ensuite quitter cette vie fugace sans espoir de retour ! », se lamente le narrateur²⁶). Quoique son mouvement s'apparente à une réduction du monde, le voyage intérieur débouche sur l'épreuve de son expansion, et l'organique permet de déployer un imaginaire – et un sublime – des grands nombres. Comme le souligne Hugo, que sa passion de l'antithèse ne pouvait que disposer à traiter un tel motif, les auteurs trouvent donc dans les jeux d'échelle le moteur d'un renversement du confiné en l'immense, qui désigne dans l'homme le point où les deux infinis pascaliens communiquent :

Le réel, ce fond vrai d'où sort toute la fable,
C'est la nature en fuite à jamais dans la nuit.
Le télescope au fond du ciel noir la poursuit,
Le microscope court dans l'abîme après elle ;
[...] Le spectre vibron vaut le soleil fantôme ;
Un monde plus profond que l'astre, c'est l'atome.
Quand sous l'œil des penseurs l'infiniment petit
Sur l'infiniment grand se pose, il l'engloutit²⁷.

4. Zénon voyageur

Les « cormonautes » – une formule de Jean Sénac – imitent la flèche du philosophe d'Elée. Ils effectuent un mouvement paradoxal, qui se considère volontiers comme fixe.

²⁴ M. Twain, p. 165-166, nous soulignons.

²⁵ Paul Valéry, *L'Idée fixe* [1932], *Œuvres*, t. II, éd. J. Hytier Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p. 253.

²⁶ M. Twain, p. 165 et 191. Sur « l'épopée fantasmagorique » de l'infiniment petit, voir aussi Charles-Alexandre Fusil, *La Poésie scientifique de 1750 à nos jours*, Paris, Éditions Scientifica, 1917, p. 19-21.

²⁷ Victor Hugo, « A l'homme », *La Légende des siècles* [1859-1877], éd. L. Cellier, t. II, Paris, GF-Flammarion, 1967, p. 185-186.

Selon un phénomène bien connu, rétrécir revient en effet à voyager *immobile*, dans un monde qui non seulement s'étend, mais adopte un autre aspect. Dans son roman, Maurice Renard insiste sur ce point. Son savant, Pons, annonce à son ami, qui ne cesse de rétrécir et devient à peine perceptible au microscope : « Fléchambeau... tu vas faire une exploration merveilleuse ! j'ai toujours tenu que les plus belles aventures se déroulent sur place, que les plus beaux voyages ne s'effectuent pas géographiquement²⁸ ». Les changements de la topographie résultent ici non d'un déplacement, mais de l'évolution matérielle du seul observateur. Sa variation d'échelle est susceptible de faire tout le mouvement, car aux yeux de celui qui a conservé sa taille, il est absolument indifférent que les explorateurs du minuscule effectuent les plus immenses trajets : ce qui est distance à leur échelle n'a en effet aucune incidence sur la localisation de leur univers qui, de notre point de vue, reste compris tout entier dans un même point ténu.

Quand le territoire exploré se présente de surcroît comme la matière même de l'explorateur, on comprend que les récits de voyage tendent à rejeter cette étiquette générique. Cette tradition remonte au moins au XVII^e siècle. En 1608, dans *The Discoverie of a new world*, Joseph Hall relate « une découverte et une non découverte, d'un monde et d'un non-monde, à la fois connu et inconnu, par un voyageur qui n'a jamais voyagé » (1608). Et Fletcher présente dans son île « un lieu trop rarement vu, et pourtant toujours en vue [...], un foyer lointain, une côte étrange et pourtant originaire²⁹ ».

Les aventures intérieures tendent ainsi à se poser comme des cas limites pour le récit de voyage, à la manière du célèbre *Voyage à l'intérieur de ma chambre* de Xavier de Maistre. Mais si l'inconnu est en soi, alors les démarcations entre le propre et l'autre se trouvent elles aussi remises en cause.

5. *Etranger à soi même*

Jules Renard parle en 1908 d'« une réflexion [...] qui éclaire un homme jusqu'à l'âme, *comme si son corps s'entrouvrait*³⁰ » – variation sur l'association traditionnelle entre intériorité et vérité. Mais prendre l'image de manière littérale lui donne une valeur dysphorique.

En effet, en écho aux représentations de Socrate qui apparaissent sur de nombreuses pages de titres des traités médicaux renaissants, le motif anatomique, entre leçon de choses et « cartographie morale³¹ », combine le *connais-toi toi-même* philosophique³² et le retour sur soi qu'implique la rencontre de l'autre. Pourtant, nous avons vu avec Macé ou Nietzsche que rentrer dans son corps peut paradoxalement revenir à en être chassé. Privé de sa familiarité externe, le corps m'apparaît comme

²⁸ M. Renard, p. 868.

²⁹ J. Sawday, p. 180.

³⁰ Jules Renard, *Journal* [1925-27], éd. H. Bouillier, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1990, p. 945, nous soulignons.

³¹ Louis Van Delft, *Littérature et anthropologie : Nature humaine et caractère à l'âge classique*, Paris, PUF, coll. « Perspectives Littéraires », 1993, p. 32.

³² V. Gisèle Mathieu-Castellani, *Emblèmes de la mort, le dialogue de l'image et du texte*, Paris, Nizet, 1988.

inhumain. Comme si, historiquement, la colonisation renaissante avait débouché sur le constat d'une réalité exactement inverse³³, je ne m'y retrouve pas, et ce que j'y vois ne ressemble pas à un *alter ego*. À la place d'un sujet, je découvre une matérialité inquiétante et un assemblage hétéroclite. D'où la justification que l'Italien Valerio Magrelli donne aux « tableaux vivants » qu'il brosse de son propre corps : citant le *Phèdre* de Platon, il explique vouloir trouver « si per caso sono un mostro piú complicato e fumigante di Tifone³⁴ ». Défiguration, le voyage au cœur de la chair risque de se muer en un devenir-monstre, où deux conceptions de soi, et peut-être de l'intériorité, entrent en conflit. Le chirurgien et écrivain Richard Selzer ajoute à ce constat une analyse psychanalytique, en notant que « la géographie cachée du corps est une tête de Méduse dont la simple vue rend aveugle l'œil présomptueux³⁵ » – une formule qui tend à faire de toute exposition de l'organique, non seulement un fantasme de régression foetale et de pénétration, mais aussi le siège d'une angoisse de castration.

Tous ces traits investissent le voyage intérieur d'une fonction initiatique. L'explorateur doit lutter avec lui-même. Il fait l'expérience déroutante d'une perte de maîtrise : chez Bernard Noël, le locuteur voit ses organes lui résister ; dans le *Voyage fantastique*, les défenses immunitaires du sujet attaquent ses propres sauveteurs ; chez Twain le visiteur est saisi du vertige leibnizien d'un emboîtement infini de mondes possibles, où l'homme, univers pour les microbes, pourrait n'être que le microbe d'un autre corps qu'il appellerait à son tour cosmos, etc. Et la vérité « profonde » ainsi découverte dans le corps peut venir dévaloriser les certitudes antérieures, « superficielles ». Toutefois la distinction reste pleinement problématique, au sens où l'on n'échappe pas à une sorte de fatalité de l'enveloppe. Dans les récits, un dedans ultime tend souvent à échapper à l'appréhension dans la mesure où la profondeur se mue en surface aussitôt qu'atteinte – si bien qu'un philosophe comme Vincent Descombes peut à bon droit désigner dans l'intériorité conçue comme une altérité plus vraie mais inexprimable un *mythe*³⁶.

Sur un plan stylistique, l'accentuation de l'étrangeté du corps organique peut avoir des incidences originales, dont la plus spectaculaire intervient quand l'un des signes de l'exotisme du corps, et donc du sujet à soi-même, est fourni par l'identification d'une *langue* ou de modes de communication propres au dedans. On trouve des exemples parfois complexes de création linguistique chez Twain, ou chez le romancier américain Greg Bear, qui, dans *Blood music*, finit par forger pour les cellules avec lesquelles son narrateur dialogue une langue reproduisant la structure des gènes. Le modèle du récit de voyage permet de donner à entendre l'idiome étranger et d'introduire une réflexion traductologique qui souligne combien ce nouveau territoire se distingue de

³³ Cf. Stephen Jay Gould : « Pour ma part, j'ai été particulièrement impressionné par cette affirmation de *notre statut de colonisés* [...] : "Dix pour cent au moins du poids sec de notre corps sont constitués de bactéries, dont certaines, bien que non héréditairement transmises, sont indispensables à notre existence" » (*L'Éventail du vivant* [1996], trad. Ch. Jeanmougin, Paris, Seuil, coll. Points, 2001, p. 224, nous soulignons).

³⁴ Valerio Magrelli, *Nel condominio di carne*, Turin, Einaudi tascabili, coll. « Stile libero », 2003, p. 4. La citation du *Phèdre* est tronquée, pour insister sur le versant le plus déroutant de cette observation, puisque Socrate déclare : « je m'examine moi-même ; je veux savoir si je suis un monstre plus compliqué et plus aveugle [ou ténébreux] que Typhon, ou un être plus doux et plus simple, et qui tient de la nature une part de lumière et de divinité » (trad. E. Chambry, Paris, Flammarion, coll. GF, 1964, p. 105).

³⁵ R. Selzer, *Confessions of a knife. Meditations on the art of surgery* [1982], cit. in Sawday, p. 7.

³⁶ « Il y a [...] mythe de l'intériorité chaque fois que nous concevons l'expression de l'intérieur comme n'étant justement pas l'expression de l'intérieur, puisque l'intérieur est maintenant ce qui ne peut être exprimé par son expression. Le mythe de l'intériorité réservée par principe au sujet est donc aussi le mythe de l'expression qui n'exprime pas », Vincent Descombes, « Un *dedans* derrière ce qui est le *dedans* », *Rue Descartes*, n° 43, mars 2004, p. 15.

la conscience comme de l'extérieur, en témoignant des difficultés éprouvées par les auteurs pour exprimer un corps présocial, placé en amont de la parole qu'il pro-duit³⁷.

6. Littérature contre science

Dans la mesure où les cartographies du corps interne sont établies par des disciplines scientifiques (qu'il s'agisse de l'anatomie ou de la génomique), peu de récits de voyage, abordant ce thème, échappent à l'attraction de ces discours, qui servent de support à la conceptualisation du dedans (*l'inventio* classique) comme à son écriture (*l'elocutio*, via les lexiques spécialisés). Le souci de conformité aux savoirs peut être maximal, comme dans les ouvrages didactiques, ou accessoire ; la position adoptée par les auteurs signifie toujours au moins en ce qu'elle conditionne la généralité des textes. En ce sens, tout récit de voyage intérieur raconte aussi la pérégrination des écrivains eux-mêmes sur les terres réputées distantes des sciences de la vie. Or leurs emprunts à ces dernières s'accompagnent souvent d'une torsion : en tant qu'elles sont littéraires, les œuvres se détachent des traités positifs, et les plus inféodées aux sciences n'échappent pas à cette logique, qu'il s'agisse de transformer les savoirs en (science-)fiction, ou de les adapter, dans la poésie scientifique, à une visée pédagogique ou épédicte. Fable, esthétique et savoirs dialoguent tout en conservant leurs caractéristiques propres, et dans cet échange, les sciences, qui « réenchangent notre monde et notre corps³⁸ », enfièvrent des récits et des tableaux qui, réciproquement, les font entrer en résonance avec nos mythes et nos angoisses.

Cette relation, conflictuelle, peut prendre la forme d'une tension temporelle, la littérature jouant à l'égard des états de savoir passés une fonction de conservatoire. Dans le roman *Commencement*, Christian Prigent en offre un bon exemple quand il décrit ses propres entrailles. L'endoscopie se mue en « panorama », à l'occasion d'une réactivation du motif du microcosme qui permet de suspendre les limites entre organisme et nature externe :

Alors dedans, forcément, ça cocotte, mon pourri de sang, qui circule un peu. Si je mate dedans, c'est copieux aussi, comme vocabulum : fornix, psalloïdes, corpus comratum, principiu vermiformis circa septu, anterioris ventriculos distinguens, conarion glandula, glutia, ligamenta, adjacetis vermiformi, via a tertio ventriculo ad quartum, et ceterum. De ce dedans de mon intérieur d'homme, je me ressors par un trou de pore, c'est ça sans doute qui s'est passé car ce que je vis en anatomie voici que ça vire au panorama. Futaies des réseaux, taillis des nervures qu'ont été des nerfs, viscères en rhizomes, innervations en courants de ru dans des gelées d'sang qui ont maintenant la drôle de couleur du mazout d'étang, rameaux spongieux, c'est des fleurs ou pas, on sait pas trop bien, ça baigne dans des lymphes ou dans des lessives qui font d'la bouillasse au pied des talus en poils de caecum à la mode de quand, gazons frisés par des gaz qu'ont fui d'un fond d'estomac, revoilà un zig en dégoillé de radicale subjectivité. C'est là que vit Nausicaa. Bonjour, enfant de mon plasma ! Salut, géographie du dedans des anatomies ! Dehors, c'est comme dedans³⁹.

³⁷ Sur cette question des langues, et plus largement sur les points 2 à 5 que nous venons d'esquisser, nous renvoyons, pour des exemples plus développés, à notre article « De si petits penseurs : le narrateur, ses cellules, ses microbes », *La Voix du regard* n° 17, « Échelles extrêmes », automne 2004.

³⁸ Michel Serres, *Variations sur le corps*, Paris, Le Pommier, 1999, p. 181.

³⁹ Christian Prigent, *Commencement*, Paris, POL, 1989, p. 47.

Cette topographie d'un « dedans comme dehors » se dit dans une écriture contemporaine : les calembours, le ton parlé, le plurilinguisme et l'allusion à Nausicaa (qui ressortit sans doute plus à Joyce qu'à Homère), en sont autant de signaux. Mais la langue des références scientifiques marque simultanément la réactivation d'une culture savante révolue. La présence d'éléments de syntaxe latine atteste que, par-delà un lexique, c'est bien un discours jadis tenu en latin qui est cité à *comparaître* – un verbe à prendre au sens plein d'une co-parution dans laquelle présent et passé coexistent autour d'un objet invariant, la structure organique. Tout en reconnaissant sa dette par rapport à une médiation scientifique, Prigent exhibe donc la joyeuse résistance de l'imaginaire du corps face aux chronologies scientifiques. En intégrant à son texte les fragments d'un traité écrit sans doute entre les XV^e et XVIII^e siècles⁴⁰, il rappelle que le motif du microcosme, quoique toujours actif, est périmé au regard de l'évolution des connaissances auxquelles il fut un temps lié. Ainsi l'emploi d'un intertexte médical ancien permet-il de rendre problématique la référence aux sciences : il y a ici à la fois allégeance et rejet, souscription et liquidation d'une dette.

Conclusion

Ce rapide inventaire montre que les récits de voyage dans le corps constituent une tradition ancienne, à l'origine d'un corpus de textes de factures et de visées très différentes, où le modèle du voyage répond autant à un désir de maîtrise qu'à l'affirmation d'une étrangeté radicale. Les œuvres ainsi rassemblées sont traversées par des tensions qui éclairent la manière dont nous convenons non seulement l'humain dans son rapport à son corps, mais aussi les puissances des textes. À ce titre, l'examen des créations des XX^e et XXI^e siècles, en tant qu'elles prolongent et déforment cette tradition et l'horizon d'attente que nous avons essayé de caractériser ici, doit pouvoir fournir de précieuses informations sur les évolutions subies par ce point de rencontre entre écriture et perception de soi et du monde, et nous permettre de mieux comprendre ce que peut signifier, dans notre culture, le « corps contemporain ».

Pour citer cet article, utiliser la référence suivante : MARCHAL Hugues, « Voyages entre tradition et novation : repères historiques et génériques », in *Voyages intérieurs* (actes de la journée d'études organisée le 18 juin 2004 par H. Marchal et A. Simon), publication en ligne, novembre 2004, www.univ-paris3.fr/recherche/sites/edlfc/fre2332/voyages.pdf, p. 3-16.

Pour joindre l'auteur, remplacer l'étoile par le signe @ : [marchal.hugues★wanadoo.fr](mailto:marchal.hugues@wanadoo.fr)

⁴⁰ C'est la date des planches dont on sait que par ailleurs il s'est inspiré pour ces pages.

Audrey Lasserre
(Paris III – Sorbonne nouvelle, CERACC)

L'un dans l'autre : la noce des gamètes

Esquisse d'une histoire du récit de la conjonction des gamètes dans la littérature du XX^e siècle (Beauvoir, Bataille)

Le physique du spermatozoïde de l'homme ressemble étrangement à l'homme, à son caractère, veux-je dire.

Le physique de l'ovule de la femme ressemble étonnamment au caractère de la femme.

L'un et l'autre sont très petits. Le spermatozoïde est très, très long, et véritablement saisi d'une idée fixe. L'ovule exprime l'ennui et l'harmonie à la fois. Son apparence est de presque une sphère.

Henri Michaux, « Le ciel du spermatozoïde », in *La Nuit remue*, 1935.

Il y a plus de dix ans, Thomas Laqueur retraçait dans *Making sex : body and gender from the Greeks to Freud* l'histoire de l'anatomie occidentale. Analysant les découvertes consécutives de Harvey (1651), Graaf (1672), Leeuwenhoek (1677) et Hartsoecker (1694) comme décisives dans la construction du savoir sur la reproduction, il commentait en ces termes l'analogie opérée entre conjonction des gamètes et rapports sociaux de sexe : « Le sperme et l'œuf pouvaient désormais représenter l'homme et la femme [...]. Le sexe social se projeta ainsi dans le sexe biologique en descendant au niveau des produits génésiques microscopiques eux-mêmes. [...] La fécondation devint une version en miniature du mariage monogame, où l'animalcule/époux

parvient à se faufiler à travers l'unique orifice de l'œuf/épouse [...]. Autrement dit, les vieilles distinctions de genre trouvèrent alors une base dans les prétendues réalités de la vie¹».

Née au XVII^e siècle, cette vision anthropomorphique et maritale² de la fécondation prévaut à maints égards jusqu'au XX^e siècle. Si l'on ne cherche plus absolument à y déceler ou à y projeter une justification du mariage, elle demeure le modèle d'une relation hétérosexuelle solidement ancrée dans une logique de perpétuation de l'espèce³. Les genres, et les valences qui leur sont associées⁴, informent la description des deux gamètes, permettant en retour la naturalisation des conventions culturelles. Dès 1932, Adrienne Sahuqué, parlant des *Dogmes sexuels*⁵, dévoile la façon dont la « doctrine sexuelle » d'une société, dont l'équivalent pourrait être la configuration culturelle de la différence des « sexes », conditionne le savoir biologique, et plus particulièrement génésique. Étudiant la littérature biomédicale qui, à l'époque, se donne pour objet la rencontre des gamètes, elle souligne le décalque dichotomique des genres (où l'association des notions de masculin et d'activité s'opposent à celle des notions de féminin et passivité, dans un rapport hiérarchisé) et elle montre ses incidences sur la justification des inégalités sociales et politiques entre les hommes et les femmes. Sans se référer à cet ouvrage, l'anthropologue Emily Martin confirme de nouveau, dans un article publié cette fois en 1991, l'importation de cette division culturellement construite et hiérarchisée dans les sciences, et sa projection sur la gamétogenèse, la fécondation, et les gamètes eux-mêmes, conférant à ces derniers une « personnalité » *féminine* et *masculine*. Citant David Harvey, elle décrit un phénomène de naturalisation qui « revient à "implanter dans les représentations de la nature une imagerie sociale, de manière à se donner une base solide pour réimporter exactement la même imagerie, en tant

¹ Thomas Laqueur, *La Fabrique du sexe : essai sur le corps et le genre en Occident [1990]*, trad. de l'anglais par Michel Gautier, Gallimard, 1992, p. 194.

² L'étymologie du terme choisi (*gameté* signifie en grec épouse, *gametés*, époux) porte en soi le signe de cette lecture.

³ L'affirmation de cette vision au tournant des deux siècles correspond en effet à celle de la politique nataliste de la troisième République. Voir Christine Bard, *Les Femmes en France dans la société française au XX^e siècle*, Armand Colin, 2001 (ch. 1 et 2) ; Georges Duby et Michelle Perrot (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, vol. V (sous la dir. de Fr. Thébaud), Paris, Perrin, 2002, coll. Tempus (ch. 1, 3 et 7) ; Andrés Horacio Reggiani, « Procreating France : the politics of demography, 1919-1945 », in *French Historical Studies*, vol. 19, n°3, printemps 1996, p. 725-753 ; Marie-Monique Huss, « Pronatalism in the Inter-war period in France », in *Journal of Contemporary History*, vol. 25, p. 39-68.

⁴ Nous entendons par *genre*, le sexe social tel que la culture le construit, c'est-à-dire un appareil sémiotique et un « ensemble dynamique de pratiques et de représentations, avec des activités et des rôles assignés, des attributs psychologiques, un système de croyances » (Françoise Thébaud, « Brève histoire du terme et du concept », in *Écrire l'histoire des femmes*, Fontenay-aux-Roses : ENS Éditions Fontenay Saint Cloud, 1998, coll. Société, espaces, temps, p. 114). Par *valences*, nous désignerons les caractéristiques attribuées à un sexe/genre dans un rapport d'opposition nécessairement hiérarchisé avec l'autre sexe/genre.

⁵ Adrienne Sahuqué, *Les Dogmes sexuels, les influences sociales et mystiques dans l'interprétation traditionnelle des faits sexuels*, Paris, Alcan, 1932 (en particulier p. 1-89).

cette fois qu'explication naturelle des phénomènes sociaux⁶ ». Analysant un corpus d'essais scientifiques de la seconde moitié du XX^e siècle, elle y repère deux clichés descriptifs faisant de la génération un conte de fée biologique où l'ovule devient une beauté endormie, attendant le baiser de son prince charmant, guerrier héroïque qui lui insuffle la vie, ou bien une ogresse, dangereuse et agressive renvoyant à la femme fatale, à la mère castratrice. L'ensemble de la production scientifique du XX^e siècle semble répondre à ce clivage, usant de clichés, stéréotypes d'expression et de sens, non pas seulement comme procédés de comparaison exemplaire, herméneutique ou heuristique, mais comme « éléments constitutifs de la théorie scientifique⁷ ».

C'est avec ce *réflexe* descriptif et cet imaginaire culturel « genré » que doivent composer, au milieu du siècle, Simone de Beauvoir et Georges Bataille lorsqu'ils choisissent, à travers la rencontre des gamètes, d'interroger le « destin biologique » des êtres (*Le Deuxième sexe*, 1949) ou de définir l'érotisme des corps (*L'Érotisme*, 1957), comme si la pensée de la femme et de la coïncidence charnelle – deux matières impliquant la sexualité du sujet – ne pouvait faire l'économie du détour par la fécondation. Or, si les auteurs n'ont cessé d'affirmer la distance qui sépare ces « animalcules » des êtres humains qui les sécrètent, force est de constater que l'analogie réduit malgré tout l'intervalle. En plongeant dans les corps, les deux essais proposent en effet un constant aller-retour (implicite ou explicite) entre macrocosme social et microcosme biologique. Dans ce voyage sans paysages organiques, le lecteur est mis en situation d'observation *in medias res*, et la décontextualisation de la rencontre des gamètes facilite la superposition du culturel et du naturel. L'un et l'autre – l'un dans l'autre tant il semble difficile de faire la part des deux –, le « biologique » et le genre travaillent le discours épistémique pour créer des cellules anthropomorphes et une humanité dont, réciproquement, les gamètes scellent la destinée. C'est ce parcours que nous nous proposons d'explorer et, dans une certaine mesure, de critiquer, au fil d'une lecture attentive des deux textes.

⁶ « This amounts to the "implanting of social imagery on representations of nature so as to lay a firm basis for reimporting exactly that same imagery as natural explanations of social phenomena" », Emily Martin, « The egg and the sperm : how science has constructed a romance based on stereotypical male-female roles », in *Signs: Journal of women in culture and society*, spring 1991, vol. 16, n° 3, p. 500, nous traduisons. Martin résume ainsi les discours types : « Take the egg and the sperm. It is remarkable how "femininely" the egg behaves and how "masculinely" the sperm. The egg is seen as large and passive. It does not *move* or *journey* [...]. In utter contrast, sperm are small, "steamlined", and invariably active (Prenez l'ovule et le sperme. C'est remarquable de voir combien "féminin" est le comportement de l'ovule, et "masculin" celui du sperme. L'ovule est vu comme gros et passif. Il ne *bouge* ni ne *voyage*. [...]) De façon totalement contrastée, les spermatozoïdes sont petits, "chauffés" et invariablement actifs) » (*id.*, p. 489). Comme le remarque l'historienne Michelle Perrot : « Ce qui frappe d'abord, c'est la longue durée des représentations en matière de définition du masculin et du féminin principalement saisis dans la reproduction où s'affirme l'activité de l'homme opposée à la passivité de la femme. Même l'embryogenèse obéit à cette dichotomie : le sperme pénètre l'œuf » (« Chemins et problèmes de l'histoire des femmes en France », in *L'Invention du naturel : les sciences et la fabrication du féminin et du masculin*, dir. Delphine Gardey et Illana Löwy, Éd. des archives contemporaines, coll. Histoire des sciences, des techniques et de la médecine, 2000, p. 69-70).

⁷ Nancy Ley Stepan, « Race and gender: the role of analogy in science », in *The racial economy of science, toward a democratic future*, dir. Sandra Harding, Bloomington, Indiana University Press, 1989, p. 359-375.

Un récit de voyage ?

Afin de délimiter la visée des deux essais, il nous faut tout d'abord reconstituer un récit archétypal de ce qu'est la fécondation, rencontre du gamète mâle et du gamète femelle. Pour ce faire, il est nécessaire de remonter non seulement à l'insémination mais encore à l'ovulation. En effet, lors de celle-ci, l'extrémité frangée de la trompe de Fallope accueille l'ovule mature libéré par l'ovaire. Le gamète femelle effectue donc un trajet de l'un à l'autre puis reste dans la trompe de Fallope pendant quelques jours. C'est à ce moment que peut intervenir l'insémination, c'est-à-dire l'entrée des spermatozoïdes dans le tractus génital femelle. Les spermatozoïdes, dont un nombre considérable périclité avant d'atteindre l'ovule, parcourent alors les voies génitales jusqu'à la trompe de Fallope. Comme le précise Théodore Lender dans l'article « Fécondation » de l'*Encyclopaedia Universalis*, le déplacement des spermatozoïdes « est dû non seulement à leurs mouvements propres, mais aussi à une onde de déplacement provoquée par les contractions de la paroi de l'utérus et à un effet de suction ». Une collaboration s'opère donc entre gamète mâle et organe génital femelle, comme le prouve également la « stérilité » des spermatozoïdes, qui ne deviennent féconds qu'au contact – prolongé – des organes génitaux femelles. Lors de la rencontre, un seul spermatozoïde (exceptionnellement plusieurs) parvient à dissoudre la membrane pellucide qui protège l'ovule en utilisant des enzymes. Le spermatozoïde peut alors s'introduire « dans l'œuf, déclenchant un mécanisme de blocage [...] Au contact de l'ovule, le spermatozoïde perd sa mobilité. Il pénètre passivement dans la cellule en entraînant son flagelle, et les mitochondries se répandent dans le cytoplasme ovulaire⁸ ». Viennent ensuite la fusion des noyaux et la division cellulaire. Ce récit, qui nous servira de référence, est conforme en tout point au savoir dont disposaient, ou plus précisément dont auraient pu disposer, les deux essayistes⁹.

Force est pourtant de constater que, dans les deux oeuvres considérées, le récit – minimal de surcroît chez Bataille – gomme le parcours accompli par l'ovule tout autant que le trajet des spermatozoïdes au cœur des organes génitaux féminins. Seule la rencontre, au sens strict, est envisagée. Cependant, le voyage effectué par le gamète mâle, contrairement à celui du gamète femelle, est inclus dans les termes qui lui sont associés. On fait notamment grand cas de sa mobilité. La conjonction génésique, quant à elle, est totalement décontextualisée. Aucun des deux essais ne mentionne la trompe de Fallope, aucun ne s'autorise la moindre description de ce *locus amoenus*. Le discours épistémique ne fait état de l'événement qu'en transformant ses acteurs en figures au paysage (féminin) absent. C'est cette omission qui permet de faire fonctionner pleinement l'analogie entre gamète et genre par la juxtaposition du microcosme organique et du macrocosme social.

Analysons plus précisément maintenant la mention de la rencontre des gamètes.

⁸ Théodore Lender, « Fécondation », in *Encyclopaedia universalis*, 1995, t. 7, p. 325 pour ces deux citations.

⁹ Outre l'essai de 1932 d'A. Sahuqué qui étudie déjà, comme la présente contribution tente de le faire, l'attribution des caractéristiques du sexe social aux gamètes, voir, pour établir un état des lieux du savoir génésique de l'époque, les travaux de Jean Rostand, biologiste et écrivain, membre de l'Académie française, notamment *La Formation de l'être, histoire des idées sur la génération*, Hachette, 1930 et *Esquisse d'une histoire de la biologie*, Gallimard, 1945.

Face à face

Chez Simone de Beauvoir, le discours épistémique – discours de savoir sur la femme, et pour l'extrait considéré, sur le vivant – confine parfois au discours épistémologique. Le chapitre premier, « Les données de la biologie », auquel nous nous limiterons¹⁰, a ainsi trait à l'épistémologie de la biologie, c'est-à-dire au discours sur les différentes écoles qui se sont succédé du point de vue de la conception du vivant. L'analogie entre gamètes et genres, ainsi que la réduction synecdotique anatomique y sont clairement posées. Beauvoir les conteste tout en les réactivant parfois, ce qui explique l'ambiguïté de sa position entre discours des autres, discours sur les autres et discours plus personnel.

Dans *L'Érotisme* de Georges Bataille, le lien entre gamète et genre est plus problématique, car l'analogie, activée progressivement, résulte de la juxtaposition de deux discours épistémiques qui s'influencent et se construisent mutuellement : le discours biologique et le discours philosophique. La génération y est envisagée comme une clé herméneutique de « l'activité sexuelle de reproduction dont l'érotisme est une forme particulière¹¹ ».

C'est au tout début de l'ouvrage que Bataille décrit l'union des gamètes des êtres dits « sexués », évoquant ces « faits que la science *objective* établit¹² » :

Le spermatozoïde et l'ovule sont à l'état élémentaire des êtres discontinus, mais ils s'unissent, en conséquence une continuité s'établit entre eux pour former un nouvel être, à partir de la mort, de la disparition des êtres séparés. Le nouvel être est lui-même discontinu, mais il porte en lui le passage à la continuité, à la fusion, mortelle pour chacun d'eux, des deux êtres distincts (p. 20).

Exemple heuristique, la conjonction des gamètes permet de saisir le passage de la discontinuité à la continuité qui est au cœur de l'érotisme. Alors que la reproduction asexuée, modèle d'une dissociation entre soi et soi, est « une bizarrerie que l'imagination a peine à suivre », la génération sexuée, modèle d'une réunion entre soi et autre, est aisément intelligible par

¹⁰ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe* [1949], Gallimard, coll. Folio essais, 2000, p. 35-48.

¹¹ Georges Bataille, *L'Érotisme*, Minuit, 1957, p. 17. L'analogie prend d'ailleurs naissance sur une antithèse qui ne sera pas dépassée : « J'ai dit que la reproduction s'opposait à l'érotisme, mais s'il est vrai que l'érotisme se définit par l'indépendance de la jouissance érotique et de la reproduction comme fin, le sens fondamental de la reproduction n'en est pas moins la clé de l'érotisme » (*ibid.*, p. 18).

¹² *Ibid.*, p. 19. Nous soulignons.

l'analogie que Bataille postule entre une rencontre interpersonnelle et la fusion des gamètes¹³. Une correspondance est donc établie entre les cellules reproductrices et les individus qui les sécrètent. Par renversement, l'exemple de cellules au fonctionnement « analogue » au nôtre permet à nouveau de mieux comprendre le phénomène de transition qui, de la discontinuité, mène à la continuité. Bataille a beau avoir recours à une formule de précaution, signalant les limites de ce parallèle¹⁴, cette réserve semble démentie quelques lignes plus bas, quand l'auteur tente d'insuffler une intériorité à ces êtres infimes par comparaison avec l'être humain :

Entre les consciences claires que nous sommes et les êtres infimes dont il s'agit la distance est considérable. Je vous mets en garde toutefois contre l'habitude de regarder uniquement du dehors ces êtres infimes ; contre l'habitude de les regarder comme des choses qui n'existent pas au-dedans. Vous et moi existons au-dedans. Mais il en est de même d'un chien et, par la suite, d'un insecte ou d'un être plus petit. Si simple que soit un être, il n'y a pas de seuil à partir duquel apparaisse l'existence au-dedans. Celle-ci ne peut être le résultat de la complexité croissante. Si les êtres infimes n'avaient pas d'abord, à leur manière, une existence au-dedans, nulle complexité ne pourraient la faire apparaître.¹⁵

Spermatozoïde et ovule auraient donc, *tout comme nous*, une « existence au-dedans ». L'objectif visé est atteint : l'analogie est mise en place. Danseur de tango épistémique, Bataille est à la limite de la prétérition en usant continuellement du discours de précaution. Cette manœuvre rhétorique permet d'émousser le lien créé entre gamètes et individus... tout en l'activant. Aucune valence n'est explicitement mentionnée mais le discours genré est si puissant dans l'imaginaire collectif qu'il s'actualise seul, comme une évidence triviale. À cause du passage de la discontinuité à la continuité, ajoute l'auteur, la conjonction des gamètes est emprunte de la même violence, de la même violation, que celle des corps. Elles confinent toutes deux à la mort ou, plus exactement, elles témoignent toutes deux de « l'approbation de la vie jusque dans la mort¹⁶ » qui est la définition première que donne Bataille de l'érotisme. Pour parvenir à cette conclusion, il a recours au même procédé descriptif que les scientifiques qui projettent le social dans le biologique pour mieux justifier le premier. Il convoque ainsi le sentiment éprouvé par l'humain devant

¹³ « Pour éclairer ces changements, qui peuvent sembler insignifiants, mais qui sont la base de toutes les formes de vie, je vous suggère d'imaginer arbitrairement le passage de l'état où vous êtes à un parfait dédoublement de votre personne, auquel vous ne pourriez survivre, puisque les doubles issus de vous différeraient de vous d'une manière essentielle. Nécessairement, chacun de ces doubles ne seraient pas le même que celui que vous êtes maintenant. Pour être le même que vous, l'un des doubles devrait en effet être continu avec l'autre et non opposé comme il est devenu. Il y a là une bizarrerie que l'imagination a peine à suivre. *Au contraire, si vous imaginez entre un de vos semblables et vous une fusion analogue à celle du spermatozoïde et de l'ovule, vous vous représenterez sans trop de mal le changement dont il s'agit.* » (*id.*, p. 20-21, nous soulignons).

¹⁴ Principe continuellement mis en œuvre dans cette partie de l'essai, où la précaution confine à la prétérition : « La distance n'en est pas moins grande entre ces animalcules et nous. Les imaginations ébouriffantes que j'ai proposées ne peuvent donc *recevoir un sens précis*. J'ai seulement voulu évoquer, d'une manière paradoxale, les changements infimes dont il s'agit, qui sont *à la base de notre vie* » (*id.*, p. 21, nous soulignons).

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Id.*, p. 17. C'est l'incipit, au sens le plus strict, de l'essai.

l'idée de la mort, la violence qui lui est annoncée, pour déduire qu'une même violence est au cœur de la fécondation¹⁷. En retour, cette violence alléguée dans la rencontre des gamètes permet d'affirmer et de comprendre celle qui est au cœur de la rencontre des corps¹⁸. Une fois l'analogie précisée et le principe de naturalisation des conventions sociales accepté, l'assimilation des gamètes aux genres ou à leur valeur différentielle peut se déployer :

Dans le mouvement de dissolution des êtres, le partenaire masculin a en principe un rôle actif, la partie féminine est passive. C'est essentiellement la partie passive, féminine, qui est dissoute en tant qu'être constitué. Mais pour un partenaire masculin la dissolution de la partie passive n'a qu'un sens : elle prépare une fusion où se mêlent deux êtres à la fin parvenant ensemble au même point de dissolution. Toute la mise en œuvre érotique a pour principe une destruction de la structure de l'être fermé qu'est à l'état normal un partenaire de jeu.¹⁹

Plus qu'un élément heuristique ou herméneutique, la rencontre des gamètes fait donc partie intégrante de la théorie de Bataille. La pénétration de l'ovule par le spermatozoïde annonce la pénétration de la femme – *passive* – par l'homme – *actif*. Conformément à une vision cette fois nettement générale, la violence faite à la femme provoque la jouissance, le principe féminin se sacrifie pour que la fusion s'opère²⁰.

C'est déjà contre ce discours que se construit l'essai de Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, publié huit ans auparavant. Mais nous allons voir qu'il en reconduit pourtant largement les attendus.

La clé de l'entreprise épistémique de ce « livre sur *la femme*²¹ », dans lequel l'autrice cherche également à définir ce qu'est *une femme*, est donnée par le titre emprunté au discours phallocrate. L'ouvrage se construit sur la citation du propos de l'autre, sa réfutation éventuelle et son possible dépassement. Dans la culture occidentale, rappelle Simone de Beauvoir, la femme est d'abord perçue comme *le sexe*, comme *un sexe*. La synecdoque anatomique est définitionnelle : « "*Tota mulier in utero* : c'est une matrice",

¹⁷ « Mais réfléchissons sur les passages de la discontinuité à la continuité des êtres infimes. Si nous nous reportons à la signification pour nous de ces états, nous comprenons que l'arrachement de l'être à la discontinuité est toujours le plus violent. [...] Le cœur nous manque à l'idée que l'individualité discontinue qui est en nous va soudain s'anéantir. Nous ne pouvons pas assimiler trop simplement à ceux de notre cœur les mouvements des animalcules engagés dans la reproduction, mais, si infimes que soient des êtres, nous ne pouvons nous représenter sans une violence la mise en jeu de l'être en eux » (*id.*, p. 23).

¹⁸ « Non seulement nous retrouvons dans les troubles passages des animalcules engagés dans la reproduction le fond de violence qui nous suffoque dans l'érotisme des corps, mais le sens intime de cette violence se révèle à nous. Que signifie l'érotisme des corps sinon une violation de l'être des partenaires ? une violation qui confine à la mort ? qui confine au meurtre ? » (*id.*, p. 24).

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Nous citons pour comparaison l'essai de Marie Bonaparte, *La Sexualité de la femme*, publié dix ans plus tard et qui établit encore plus explicitement le lien mis en place par Bataille : « Passive est, à travers toute la série des êtres vivants, animaux ou plantes, la cellule femelle, l'ovule, dont la mission est d'attendre que la cellule mâle, le spermatozoïde actif et mobile, vienne la pénétrer. Mais cette pénétration implique effraction de la substance et l'effraction de la substance des vivants peut comporter sa destruction, la mort aussi bien que la vie. La fécondation de la cellule femelle s'inaugure ainsi par une sorte de blessure : la cellule femelle est, à sa façon, primordialement "masochique". Or, on dirait que ces réactions prototypiques cellulaires se transfèrent en bloc au psychisme des porteurs ou des porteuses de ces mêmes cellules, et l'attitude psycho-sexuelle, en l'espèce humaine, mâle ou femelle, en apparaît toute imprégnée » (Marie Bonaparte, *La sexualité de la femme*, P.U.F, 1967, p. 68-69).

²¹ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, *op.cit.*, p. 11. Nous soulignons.

dit l'un²² ». Plus encore, « la femme a des ovaires, un utérus ; voilà des conditions singulières qui l'enferment dans sa subjectivité ; on dit volontiers qu'elle pense avec ses glandes » (p. 14). La détermination est organique, à la fois génitale (ovaires et utérus sont liés à la génération) et endocrinologique. L'avoir corps conditionnerait l'être femme. Réfutant cette définition de la femme par la synecdoque génitale, arguant que « les sciences biologiques et sociales ne croient plus en l'existence d'entités immuablement fixées qui définiraient des caractères donnés tels que ceux de la femme » (p. 12), Beauvoir affirme cependant que « la division des sexes est un donné biologique, non un moment de l'histoire humaine » (p. 19). L'ouvrage se révèle dès lors empreint d'une contradiction qui sera continuellement perceptible par la suite, notamment lors du récit de la rencontre des gamètes. Nombre de critiques ont ainsi montré que, malgré une thèse ostensiblement culturaliste, Beauvoir cède ponctuellement à la tentation du naturalisme, voire ne démontre pas la construction culturelle du corps de la femme annoncée en introduction²³. Comment comprendre, ici, cette tension ?

Dans une société patriarcale, phallocrate et androcentrée, la femme, selon Beauvoir, est celle qui vient en second : elle est l'autre. Culturellement, l'homme se définit comme l'un et identifie la femme à l'autre, dans une relation de complémentarité hiérarchisée formant un vaste ensemble : l'humanité. La question fondamentale que pose l'essayiste est donc celle du dépassement de l'altérité, de l'enfermement dans le corps procréateur, pour « participer au *mitsein* humain » (p. 32), c'est-à-dire pour accomplir pleinement sa liberté. La dialectique du féminin dont les deux mouvements seraient liberté (en tant qu'être humain) et altérité, inessentialité (en tant que « femme »), ne peut se penser qu'après avoir invalidé le présupposé déterministe²⁴. Ce constat annonce la première partie de l'ouvrage, « Destin », dont le premier chapitre aborde la rencontre des gamètes mâle et femelle (p. 43-48) après avoir envisagé la bicatégorisation par sexes (p. 36-40) et retracé le rôle attribué aux « deux sexes » dans la génération (p. 40-43). Introduisant ce premier chapitre, Beauvoir mentionne pour la troisième fois la synecdoque anatomique *in praesentia* : « La femme ? c'est bien simple, disent les amateurs de formules simples : elle est une matrice, un ovaire ; elle est une femelle : ce mot suffit à la définir » (p. 36). Or (le sexe de) la femme effraie l'homme, nous dit Beauvoir. Face à l'irrationnel, ce dernier cherche une explication rationnelle : « il veut trouver dans la biologie une justification de ce sentiment. Le mot femelle fait lever chez lui une sarabande d'images : un énorme ovule rond happe et châtre le spermatozoïde agile » (p. 35). Tout est déjà présent dans l'évocation de cette image.

²² *Ibid.*

²³ Voir notamment Sylvie Chaperon, « La Deuxième Simone de Beauvoir », in *Les Temps modernes*, n° 593, avril-mai 1997, p. 112-143 ; Mary Lynn Stewart, « L'état de la biologie dans *Le Deuxième sexe* », in *Cinquantenaire du Deuxième sexe*, dir. Ch. Delphy et S. Chaperon, Syllepse, 2002, coll. Nouvelles Questions Féministes, p. 64-71 ; et pour une critique plus marquée, Judith Butler, *Gender trouble : feminism and the subversion of identity*, New York, Londres : Routledge, coll. Thinking gender, 1990.

²⁴ « Or il est évident que ce problème n'aurait aucun sens si nous supposions que pèse sur la femme un destin physiologique, psychologique ou économique » (p. 32) affirme Simone de Beauvoir

- Beauvoir y souligne la corrélation entre discours prétendument « objectif » et scientifique et discours masculin, notamment parce que la plupart des découvertes ont été faites par des hommes, observées et mises en récit par eux²⁵.
- La science, l'objectivité, et la quête de la vérité sont opposées à la motivation du sentiment ; pire le savoir s'édifie sur la crainte.
- Une double réduction synecdotique est opérée : de la femme à la femelle c'est-à-dire au sexe, de la femelle à l'ovule c'est-à-dire au gamète, ce qui provoque par contagion l'analogie de l'homme et du spermatozoïde.
- La projection du social sur le biologique par les scientifiques est manifeste : l'ovule énorme et rond (et donc menaçant) happe (telle la femme/sexe dévoreuse d'homme) et châtre (telle la femme/sexe castratrice) le gamète mâle dont l'agilité ne fait aucun doute (activité), ce qui définit l'ovule par le négatif (statisme).
- Le passage de ces descriptions dans l'imaginaire collectif est souligné.

« L'homme projette dans la femme toutes les femelles » (p. 35) conclut Beauvoir – une formule assimilant l'ovule, c'est-à-dire une cellule génératrice, à un individu femelle comme la reine des termites, la mante religieuse, la chienne, la tigresse ou la panthère, qui sont les autres exemples qu'elle convoque. Mais il est alors difficile de trancher entre la maladresse (ou l'ironie) d'un discours qui serait sien et la référence à une synecdoque du tout pour la partie, qui serait le produit d'une culture phallocrate.

Face à la question de la bicatégorisation par sexe, l'essayiste adopte une position tout aussi ambiguë. La femme est une femelle, affirme-t-elle, tout en remettant en cause de façon extrêmement novatrice « la *section* des espèces en deux sexes » (p. 36). Pour ce faire, elle prend appui sur l'hétérogénéité des gamètes (mâles et femelles), qui ne coïncide pas toujours avec la séparation entre être dit de sexe masculin et individu dit de sexe féminin. Beauvoir montre ainsi que la partition en deux sexes a été posée par la philosophie sans être assez interrogée. Elle n'est en aucun cas une donnée naturelle, mais une construction culturelle permettant de « légitimer l'ordre établi » (p. 38). C'est l'activité sexuelle, selon Beauvoir, qui définit les sexes et non les gamètes sécrétés. La bicatégorisation par sexes est un accident, un « fait irréductible et contingent » (*ibid.*). La synecdoque du gamète pour l'individu ne peut être pertinente. Pourtant, quelques lignes plus bas, comme si elle n'avait pas trouvé la clé de la rupture épistémique, Beauvoir en vient à envisager l'histoire du « rôle respectif des deux sexes » dans la génération, c'est-à-dire l'histoire... du rôle assigné aux gamètes à travers les âges. Elle pose donc une synecdoque en sens inverse : l'analogie est remotivée. L'essayiste retrace la partition sémantique opérée par Aristote, reprise par Hegel, entre principe féminin passif (*matière*) et principe masculin actif (*forme*). Évoquant les découvertes que nous citons en introduction, elle rappelle la ténacité de ce présupposé dans les descriptions des gamètes par les biologistes (mais, étrangement, on l'a dit, elle ne cite jamais l'essai d'Adrienne Sahuqué, et son propos présente d'étranges « lacunes » par rapport aux travaux de Rostand dont elle semble tirer ses sources, notamment l'absence de toute allusion à la querelle fort éclairante entre ovistes et animalculistes). Elle annonce enfin la tentative qui sera la sienne de décrire la rencontre des gamètes tout en reprenant le langage finaliste des biologistes, celui-là même qui a conduit à la

²⁵ Voir sur cette question : Evelyn Fox Keller, « Gender and science », in *Discovering reality : feminist perspectives on epistemology, metaphysics, methodology and philosophy of science*, dir. Sandra Harding et Merrill B. Hintikka, Dordrecht, Boston, Londres, D. Reidel, coll. Synthese Library, 1983, p. 187-205.

projection par analogie des caractéristiques de genre sur les cellules reproductrices. De là naît une nouvelle équivoque qui travaille le récit de la rencontre de l'ovule et du spermatozoïde, car on ne sait qu'*a posteriori* si le discours épistémique est rapporté ou assumé par l'autrice. Aussi ce récit s'ouvre par une contradiction manifeste par rapport au mouvement réflexif précédent. « Les organismes mâles et femelles [...] sont fondamentalement définis par les gamètes qu'ils produisent » (p. 43), affirme l'autrice, abolissant l'ensemble de sa démonstration contre la bicatégorisation par sexe, tout comme son refus de la synecdoque cellulaire. Le discours ne semble pas rapporté. Beauvoir explicite ensuite leur formation ou gamétogenèse, en insistant sur la similarité de leur structure, qui annonce l'égalité de leur contribution à la fécondation. « Ce qu'il est important de noter c'est que dans cette rencontre aucun des gamètes n'a de privilège sur l'autre : tous deux sacrifient leur individualité, l'œuf absorbe la totalité de leur substance » (p. 44), insiste l'autrice, invalidant ainsi deux préconçus répandus tout en poursuivant l'utilisation de la synecdoque cellulaire : la passivité de la femelle (c'est-à-dire du gamète femelle) et la perpétuation de l'espèce par cette même femelle à l'exclusion du mâle (c'est-à-dire du gamète mâle). Après avoir relevé sur la similitude des cellules reproductrices, elle entame l'exposé de leurs différences. La comparaison va *crescendo*, tissant progressivement le texte des valences traditionnellement associées aux genres. En voici un exemple :

la masse du spermatozoïde est extrêmement réduite, il a une queue filiforme, une petite tête allongée, aucune substance étrange ne l'alourdit, il est tout entier vie ; cette structure le voue à la mobilité ; au lieu que l'ovule, où se trouve engrangé l'avenir du fœtus, est un élément fixe : enfermé dans l'organisme femelle ou suspendu dans un milieu extérieur, il attend passivement la fécondation ; c'est le gamète mâle qui va à sa recherche²⁶.

Sont mises en avant la passivité, l'inertie, et l'étrangeté de l'ovule, caractéristiques ordinairement associées au féminin par la culture patriarcale, ainsi que sa fonction nutritive et protectrice, c'est-à-dire son rôle « maternant », auxquels s'opposent la mobilité, la vigueur et l'activité du gamète mâle. L'anthropomorphisme est manifeste, le spermatozoïde est doté d'une « petite tête » et d'une « queue filiforme ». La « compétition » entre les spermatozoïdes transfigure la fécondation en un tournoi chevaleresque où « chaque ovule a de nombreux prétendants » (p. 46). Alors que l'introduction du premier chapitre abordait pour le déconstruire l'un des deux clichés descriptifs utilisés dans la littérature scientifique (l'ovule ogresse), l'analogie semble ici totalement revendiquée – l'ovule est une damoiselle à qui les spermatozoïdes doivent prouver leur valeur par une âpre et dangereuse quête. L'assimilation du gamète au genre afférent se poursuit d'ailleurs dans le paragraphe suivant : l'ovule est associé à la nuit qui est à la fois le moment de la passivité, du repos, de l'attente et le temps propice au surnaturel, à la magie ; le spermatozoïde à la conquête et à la raison. Se dessine également très clairement une partition entre l'en soi et le pour soi existentialistes, que Simone de Beauvoir modère par la suite, refusant de « se laisser entraîner au plaisir des allégories » (*ibid.*). Cette intervention, absente ailleurs, semble confirmer qu'à l'exception de ce qui précède, le discours est soit pleinement assumé soit intégralement avalisé par l'autrice. Mais on assiste alors à un brusque désengagement : tout ceci n'était que « divagations » (*ibid.*), annonce-t-elle. L'essayiste se départit d'un discours que l'on perçoit dès lors comme rapporté :

²⁶ *Id.*, p. 45.

Gamètes mâles et femelles se fondent ensemble dans l'œuf ; ensemble ils se suppriment dans leur totalité. Il est faux de prétendre que l'ovule absorbe voracement le gamète mâle et aussi faux de dire que celui-ci s'annexe victorieusement les réserves de la cellule femelle puisque dans l'acte qui les confond l'individualité de l'un et de l'autre se perd.²⁷

Beauvoir envisage ainsi la génération comme la conjugaison de deux éléments contribuant également à la création d'un nouvel être. Mais, quelques lignes plus bas, elle revient à l'analogie entre gamètes et genres en évoquant « la prévoyance ovulaire » opposée à « l'initiative » spermatique. Sa conclusion est tout aussi duelle que le discours qui la précède :

Nous concluons donc que fondamentalement le rôle des deux gamètes est identique [...]. Mais dans les phénomènes secondaires et superficiels, c'est par l'élément mâle que s'opère la variation de situation nécessaire à l'éclosion neuve de la vie ; c'est par l'élément femelle que cette éclosion se fixe en un organisme stable.²⁸

Point d'élucubration au final, mais un discours intégralement cautionné par son autrice.

Évoquant le processus de naturalisation des usages sociaux, Beauvoir fait en dernier lieu référence à l'essai du philosophe Alfred Fouillée lorsqu'elle souligne qu'« il serait hardi de déduire d'une telle constatation que la place de la femme est au foyer » (p. 47). Publié en 1895, *Tempérament et caractère selon les individus, les sexes et les races* consacre en effet plusieurs parties à l'exposition et à l'explication du tempérament et du caractère de l'homme et de la femme. Revenant aux sources de la vie, c'est-à-dire *ab ovo*, à la rencontre des gamètes, la théorie de Fouillée repose notamment sur la constitution de ces cellules : « L'œuf, volumineux, bien nourri et passif, est l'expression cellulaire du tempérament caractéristique de la mère ; le volume moindre, l'aspect originairement moins nourri et l'activité prépondérante du père sont résumés dans l'élément masculin²⁹ ». Le spermatozoïde est défini par sa « tendance à la dépense » ; l'ovule par sa « tendance à la conservation »³⁰. De là découle une série de caractéristiques attribuées à l'un et l'autre « sexes », dans la pluralité des acceptions du terme. Le spermatozoïde, le phallus et l'homme manifestent une « tendance à la vie active et voyageuse » alors que l'ovule comme le sexe féminin sont déterminés par l'intimité et l'intériorité, ce qui explique que la place de la femme soit au foyer. À partir de la description des gamètes, Alfred Fouillée défend la conformation d'une société assignant à la femme-ovule la conservation de l'espèce et donc la coquetterie, le calme, la patience, la persévérance, la constance, le conservatisme, la soumission, la sensibilité, l'imagination et la bêtise³¹ ; à l'homme-spermatozoïde l'innovation, la conquête, l'impatience, l'inconstance et l'intelligence. L'irréductible différence est posée par Fouillée.

²⁷ *Id.*, p. 46-47.

²⁸ *Id.*, p. 47.

²⁹ Alfred Fouillée, *Tempérament et caractère selon les individus, les sexes et les races*, F.Alcan, 1895, p. 197.

³⁰ *Ibid.*

³¹ « Les physiologistes ont d'ailleurs montré que les fonctions qui ont pour but la propagation et la nutrition de l'espèce sont en antagonisme avec une trop forte dépense du cerveau » (*id.*, p. 231).

On saisit sans peine les échos qui se tissent entre les deux essais, tout en éprouvant bien des difficultés à situer la position de Beauvoir lors de son propre recours au réflexe descriptif que nous avons identifié. Récusant ces « douteuses analogies », elle fustige certes « les survivances de la vieille philosophie moyenâgeuse selon laquelle le cosmos était l'exact reflet d'un microcosme : on imagin[ait] que l'ovule [était] un homoncule femelle, la femme un ovule géant » (p. 48). Et tout comme Georges Bataille, elle affirme la distance qui sépare l'ovule de la femme. Mais même si, contrairement à lui, elle tente de déconstruire l'analogie, sa position duelle entre discours personnel et discours rapporté, ainsi que son recours au vocabulaire finaliste, ne font que motiver de nouveau la synecdoque cellulaire. L'autrice peine ainsi à réaliser le double dépassement annoncé en introduction. S'opposant une fois de plus à ce qu'écrira Bataille dix ans plus tard, elle convoque, dans une ultime référence, Hegel, en affirmant que la noce des gamètes n'est pas celle des êtres qui les produisent. Mais si cette réduction sera celle opérée par l'auteur de *L'Érotisme*, c'est aussi, malheureusement, le discours implicite que Beauvoir elle-même tient dans l'extrait considéré et ponctuellement, par la suite, lorsqu'elle choisit dans le même chapitre d'envisager la femme dans sa totalité³².

Exemple de transformation des « données de la biologie » en topique où puiser des « preuves » discursives variées, les deux essais illustrent la manière dont les descriptions de la fécondation migrent ou voyagent de la littérature biomédicale à la production philosophique. Ils permettent également de saisir la configuration épistémique d'une époque teintée à la fois d'anthropomorphisme et d'androcentrisme. La similitude posée entre cellules reproductrices et individus n'y est pas seulement une méthode heuristique ou herméneutique. Elle est aussi constitutive de la théorie philosophique des deux essayistes. L'absence d'ambiguïté dans *L'Érotisme*, tout comme la contradiction inhérente au discours de Beauvoir, qui cherche à invalider une analogie réductrice tout en la réactivant, permet de comprendre la difficulté à soutenir une démonstration qui infirmerait la projection du macrocosme social dans le microcosme cellulaire. Dans *Le Deuxième sexe*, l'invention du naturel est pressentie, approchée mais jamais véritablement déconstruite. La configuration des rapports sociaux de sexes est au contraire, dans les deux ouvrages, naturalisée.

Poursuivant la comparaison entre ces deux textes, une dernière analogie, tapie au creux du discours épistémique, mérite, il nous semble, d'être soulignée. Un troisième élément manque en effet à l'équivalence. Nous pourrions formaliser le parallélisme en en disant que le rapport entre spermatozoïde et ovule, équivalent du rapport entre homme et femme, relie encore scientifique ou savant et nature ou savoir. La chaîne sémantique qui unit l'un et l'autre terme est unilatérale. L'un part à la conquête de l'autre, l'un doit pénétrer le secret de l'autre. Dans le passage que nous avons considéré, Georges Bataille n'hésitait pas à écrire par exemple :

Ce que je tente par le détour d'un exposé sur la discontinuité des êtres infimes, engagés dans les mouvements de la reproduction, c'est de sortir de l'obscurité où le domaine immense de l'érotisme a toujours été plongé. Il y a un secret de l'érotisme qu'en ce moment *je m'efforce de violer*. Cela serait-il possible sans aller d'abord au plus profond, sans aller au cœur de l'être ?³³

³² Voir par exemple p. 57-58.

³³ Georges Bataille, *L'Érotisme*, éd.cit., p. 23, nous soulignons.

On saisit avec acuité la difficulté à se désengager de ce cliché descriptif lorsqu'on l'envisage, via le viol, comme une définition même de l'entreprise épistémique.

De l'essai à la fiction

En guise d'ouverture, nous nous proposons d'esquisser le développement d'une hypothèse de travail qui est également un postulat d'histoire littéraire. Par contraste avec les images décontextualisées que nous venons de rencontrer, la description du voyage effectif du gamète à l'intérieur du corps féminin est récente. Elle date des années 1970-1980 et traduit la levée d'un tabou associé au sexe féminin, dans le contexte plus large d'une libéralisation de l'évocation de la sexualité. L'intégration de la reproduction dans les programmes scolaires l'inscrit dans une visée didactique de vulgarisation, et la rencontre des gamètes cesse d'être l'apanage d'un discours épistémique biologique ou philosophique pour se voir importée et travaillée dans la fiction. L'évocation du voyage du gamète mâle, qui permet d'envisager la génération possible mais également l'acte sexuel entre l'homme et la femme, y est devenue un motif courant, et nombre de récits cinématographiques ou littéraires témoignent de la fortune du thème, de *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur le sexe (sans jamais oser le demander)*³⁴, à *Allô Maman ici Bébé*³⁵, *Allô Maman c'est encore moi*³⁶, *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*³⁷, *Womb Wars*³⁸, *Par (N) Essence*³⁹, *Les Spermatozoïdes*⁴⁰, *Au commencement*⁴¹, *White*⁴², etc.

Dans cet ensemble, deux courts métrages et un roman contemporains ont particulièrement retenu notre attention, car ils illustrent la coexistence de représentations d'âges divers.

Le premier, *Par (N) Essence*, de Yann Francès, est une parfaite et sans doute ironique illustration des amalgames relevés plus haut. On y lit la triple équivalence entre gamète, individu et pratique épistémique. *Par (N) Essence* : la naissance révèle

³⁴ *Everything You Always Wanted to Know About Sex*, réalisé par Woody Allen, 1972, Septième sketch « Que se passe-t-il durant l'éjaculation? ».

³⁵ *Look who's talking*, réalisé par Amy Heckerling, 1989, 92 min, ouverture.

³⁶ *Look who's talking too*, réalisé par Amy Heckerling, 1990, 81 min, ouverture.

³⁷ *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, réalisé par Jean-pierre Jeunet, 2001, ouverture.

³⁸ *Womb Wars*, de Tom E. Newby, 2000, 5 min 17 s. La séquence parodie la bataille finale de *La Guerre des étoiles* des vaisseaux/spermatozoïdes attaquent l'« Etoile Noire »/ovule. Nombre de vaisseaux disparaissent dans ce raid. Seuls trois parviennent au cœur de la cible, l'objectif étant de féconder/détruire.

³⁹ *Par (N) Essence*, de Yann Francès, 2003, 4min, www.mouviz.com/films/film.php?film=parnessence.

⁴⁰ *Les Spermatozoïdes*, film publicitaire réalisé par l'agence CLM BBDO, Directeur(s) de la création : Pascal Grégoire, Anne de Maupeou, réalisé par Antoine Bardou Jacquet, 2004, 30 ou 40 secondes. L'ensemble des spermatozoïdes entre dans l'ovule symbolisant le nouveau monde de l'Internet haut débit, selon Wanadoo de France Télécom : un endroit où tout le monde est invité.

⁴¹ *Au commencement*, de Laurent Leprince, d'après une idée originale de Philippe Carreau, janvier 2005, www.seb-zeb.com (premières images du film).

⁴² Marie Darrieussecq, *White*, POL, 2003.

l'essence. Le film s'ouvre sur une voix de femme en fond sonore qui dit l'acte sexuel. Projeté à l'intérieur du vagin, on suit un spermatozoïde au sourire inquiétant, prêt à tout pour féconder l'ovule : mentir, tricher, brutaliser, etc. Les rapports de force et de pouvoir sont de rigueur dans ce *locus terribilis*, tunnel incarnat semblable à une grotte envahie par les stalactites. L'ovule, statique, se dessine enfin, et le spermatozoïde conquérant frappe à la porte close. Il tente de la forcer, elle consent à s'ouvrir. Une fois à l'intérieur, le gamète est pris au piège, une grille se referme derrière lui. La fusion des deux gamètes aboutit à la naissance d'un petit garçon dont le sourire est tout aussi malveillant que celui du spermatozoïde. Dans son parc, il se conduit de la même façon que le gamète dans le tractus génital. Renversant tout sur son passage, y compris ses concurrents potentiels, il part à la conquête, victorieuse, d'un hochet en forme de terre, tandis qu'une petite fille, en rose, se tient, bien évidemment, à l'écart de la mêlée.

Le second, qui devrait être achevé en janvier 2005, en est l'édifiant contre-exemple. « Au commencement », court-métrage de Laurent Leprince, d'après une idée originale de Philippe Carreau, interroge, à travers la noce des gamètes, le modèle d'une relation hétérosexuelle motivée par la perpétuation de l'espèce : deux spermatozoïdes gays y estiment ainsi que, après tout, ce n'est pas leur destin de féconder un ovule.

Le dernier, *White*, est un roman de Marie Darrieussecq publié en 2003. Voici son *excipit* :

D'un follicule plissé, rouge sombre, fendu, se détache une sphère d'environ un quart de millimètre de diamètre. Dotée de nombreux cils, elle se laisse flotter au long d'un corridor gorgé de suc très fluide ; au gré de volutes qu'on pourrait croire ornementales, boucles, virages... au rebours desquelles s'évertuent, à la course, une nuée de corpuscules, comment les compter ? D'une longueur maximum de soixante microns, frétilant de la queue et pointant du museau, ils se bousculent. Triangulaires et laiteux, quand la sphère au caractère de reine tire plutôt sur l'incarnat. Le milieu est clos, il y règne une température propice, et les couleurs dont on parle ne se verraient qu'à la lumière : tout est opaque, et totalement dépourvu de raison. Un caisson isotherme, si l'on veut, mais organique et vivant. Un des petits triangles est en train de trouver un chemin entre deux cils incarnats... qui s'écartent un peu... lui laissent passage et hop ! ferment derrière lui une membrane solide. Dans les plasmas mêlés, des filaments rayonnants prolifèrent en étoile, non sans rappeler la fleur qu'on nomme aster. Le triangle et la sphère fusionnent, deux spirales s'enroulent : naît un œuf.⁴³

Tout en se distinguant des deux courts-métrages envisagés, cet extrait, dont Anne Simon elle aussi, dans son intervention, a souligné l'originalité, est en totale rupture avec le discours épistémique étudié chez Bataille ou Beauvoir. Le récit ne fait pourtant pas l'économie du vocabulaire scientifique (follicule, microns, corpuscules, milieu, membrane, plasma, etc.). Mais il correspond point par point à celui que nous avons établi comme référence : l'ovulation, l'insémination, la rencontre, la fusion. La mention du parcours du gamète femelle en fait d'ailleurs un hapax au regard du corpus que nous avons pu étudier. Une vision *paritaire* se déploie ; ovule et spermatozoïdes sont définis par leur mobilité et leur collaboration. L'ensemble de la description refuse d'ailleurs le recours à l'opposition. Marie Darrieussecq contourne le portrait traditionnellement anthropomorphique du gamète en ayant recours à des figures géométriques (la sphère ou le triangle). L'ovule se voit toutefois gratifié d'un statut royal qui contraste avec l'affectueuse meute canine qui désigne les spermatozoïdes. Point de rapports de force ici, la rencontre est ouatée. La représentation de l'intérieur du corps y est précise : forme, couleur et température. Enfin, la conjugaison des gamètes intervient

⁴³ Marie Darrieussecq, *White*, *op.cit.*, p. 221-222.

bien après la mention du rapport sexuel entre les deux protagonistes du roman. Le lien entre sexualité et génération est donc perceptible mais l'acte sexuel, érotique, est dissocié d'une finalité procréative. Ces éléments, au regard de l'écriture de la conjonction génésique, font de *White* un texte *exemplaire* dans la production littéraire et cinématographique du siècle, tout en signalant peut-être la naissance d'une nouvelle *épistémè*.

Pour citer cet article, utiliser la référence suivante : LASSERRE Audrey, « L'un dans l'autre : la noce des gamètes (Beauvoir, Bataille) », in *Voyages intérieurs* (actes de la journée d'études organisée le 18 juin 2004 par H. Marchal et A. Simon), publication en ligne, novembre 2004, www.univ-paris3.fr/recherche/sites/edlfc/fre2332/voyages.pdf, p. 17-31.

Pour joindre l'auteur, remplacer l'étoile par le signe @ : audrey.lasserre★free.fr

Anne Simon
(CNRS-FRE 2332 « Ecritures de la modernité »)

Tota mulier in utero ?

Réorientations de la maïeutique chez les romancières contemporaines

Imageries par résonance magnétique (IRM) ; échographies dans les magazines, dans les encyclopédies pour adultes ou enfants, dans les manuels pour femmes enceintes ; images de synthèse à vocation documentaire ou films sur l'accouchement pour les parturientes, et désormais, DVD fabriqués par des entreprises privées proposant aux parents 15 minutes de film de leur bébé *in utero*, entre le cinquième et le septième mois (*Libération*, 23 mars 2004), apparaissent comme autant de renouvellements de l'accès au corps interne. L'utérin notamment devient enfin accessible, et semble sortir du tabou dont il faisait l'objet auparavant – il relevait des lois de la maison, de la chambre des femmes¹. Depuis les années 70, la maïeutique, aux sens littéral et métaphorique du terme (accouchement des esprits, accouchement des enfants, accouchement de l'écriture), est un motif majeur de « l'écriture-femme », pour reprendre une expression de Béatrice Didier. Mais si on le retrouve dans le roman féminin des dix dernières années, c'est selon des modalités inédites, parfois violentes parce qu'ambivalentes, que cet article a pour objet d'examiner.

Paradoxe des temps modernes, les examens médicaux, notamment gynécologiques et obstétriques, sont très souvent perçus par les romancières contemporaines comme une mise à nu douloureuse de leur intimité (l'échographie rend la narratrice d'*Une fente d'existence* « transpercée, transparente² »). Selon nombres d'entre elles, les femmes seraient à la fois tributaires de ces progrès technologiques pour être en bonne santé, et fantasmer voire accéder à leur identité profonde, mais elles souffriraient de ces avancées qui leur ouvrent symboliquement le corps en procédant à une effraction d'autant plus violente qu'elle est indolore et donc banalisée :

¹ Jean-Pierre Baud, *Le Droit de vie et de mort. Archéologie de la bioéthique*, Paris, Aubier, 2001, p. 10-17.

² Geneviève Hélène, *Une fente d'existence*, GECEP/Editions Agnès Pareyre, 2003, p. 118.

nue dans une toute petite pièce, j'attends, les seins dans les paumes des mains. Univers froid et lisse de la médecine. Nous en sommes là, nous les femmes, nous nous dévêtons et attendons qu'on veuille bien nous examiner. Ecarter les lèvres du sexe, placer le spéculum, enfoncer les instruments³.

L'insistance des romans de femmes sur l'organique conduit peut-être la représentation du féminin vers des retours en arrière masqués par d'apparentes avancées symboliques. Depuis l'affirmation augustinienne, « *tota mulier in utero* », au cinquième siècle de notre ère, que stigmatisait Simone de Beauvoir au début du *Deuxième sexe* en 1949, rien ne semble avoir changé. En effet, les romancières des dix dernières années, qui s'affirment souvent féministes et/ou libérées, écrivent bien souvent des « voyages au centre de la femme » (pour reprendre l'expression d'Eliane DalMolin) où celle-ci paraît cantonnée à la sphère de l'intime, à l'autofiction, à l'utérin, bref et pour faire un mauvais jeu de mot : à un nombrilisme où le social et le politique semblent dramatiquement évacués de la sphère romanesque.

Pourtant, cette topique du parcours utérin joue un rôle important dans la tentative par les romancières contemporaines de se réapproprié une identité jugée confisquée par différentes instances : production masculine millénaire, institutions diverses (corps médical, école, droit...), voire figures parentales déficientes. La maïeutique issue de la démarche socratique (on se souvient que Socrate est le fils d'une sage-femme), qui consiste à accoucher les esprits d'autrui, est ici plus ou moins renversée. Il s'agit désormais avant tout de s'accoucher soi-même via la création littéraire, et bien souvent, de s'accoucher soi-même en récusant la véritable maternité : la mère est dramatiquement « coupable » dans la littérature féminine contemporaine, et la possibilité ou le désir d'enfanter est souvent jugé incompatible avec l'accès au moi profond. Cette ambivalence (accepter la maternité comme un état « normal » de la femme, ou au contraire en faire un événement majeur, le plus souvent négatif, de la vie) est parfois même interne au corpus d'une auteure. Marie Darrieussecq ainsi, dans *Le Bébé*, se moque de Beauvoir, pour laquelle la maternité est incompatible avec l'exercice de l'intelligence :

Bonheur d'écrire, bonheur d'être avec le bébé : bonheurs qui ne s'opposent pas. Geint encore en moi, sournoise, la petite chanson : « On ne pas être une intellectuelle et une bonne mère », on ne peut pas penser et pouponner. Sainte Beauvoir.⁴

Mais d'un autre côté, *Le Mal de mer*, de la même auteure, se termine sur la décision de la protagoniste de partir en Australie, pour un voyage où elle compte se découvrir elle-même, et doit pour cela laisser derrière elle sa petite fille (on notera cependant que cette dernière pourrait bien être une allégorie de la mère elle-même, et le symbole du dépôt d'une ancienne dépouille). Il serait tentant de relier cette évolution au fait qu'entre *Mal de mer* et *Le Bébé*, l'écrivaine a eu un enfant. Mais cette interprétation réduirait singulièrement le rôle de l'imaginaire dans la création : rien n'empêche d'aimer son enfant réel et d'en abandonner un dans l'écriture.

Sexualité, gestation, enfantement, avortement, voire création intellectuelle elle-même, sont devenus ainsi des motifs directement reliés à la topique du voyage intérieur. En effet, le seul « vrai » voyage à l'intérieur du corps d'autrui est bien notre

³ Clotilde Escalle, *Herbert jouit*, Paris, Calmann-Lévy, 1999, p. 31.

⁴ Paris, P.OL., 2002, p. 99.

propre gestation et notre naissance : le cosmonaute caractérise d'ailleurs souvent l'embryon, chez un auteur masculin comme Philippe Jaenada⁵, mais aussi chez une romancière comme Anna Rozen, qui dans *Méfie-toi des fruits* le décrit comme

une grosse crevette (des mois, des centimètres) et puis un cosmonaute (grosse tête au bout d'un corps qui flotte, accroché seulement à son vaisseau par un câble creux).⁶

Mais alors que dans les récits de science-fiction comme *Le Voyage fantastique* d'Isaac Asimov, c'est la sauvegarde de l'humanité en général qui est en jeu, dans le roman féminin/féministe actuel, prévaut l'accès à un soi, personnel le plus souvent, générique (au sens de *gender*) parfois. L'enjeu diffère bien : il s'agit non pas d'un humanisme de la connaissance (cas de la science-fiction), mais d'un féminisme du savoir de soi que certaines artistes des années 1970 ont pu influencer – je pense notamment à des œuvres comme *Orlan accouche d'elle m'aime* (1964), d'Orlan, et *Interior Scroll* (« Rouleau intérieur », 1975), de Carolee Schneeman.

La métaphore de l'enfantement pour exprimer le travail artistique est un cliché de la méta-critique des auteurs masculins. En quoi dès lors son appropriation par les femmes du tournant du millénaire permet-il d'affirmer qu'on assiste à un renouvellement de la maïeutique ?

Alors que les hommes réinvestissent le topos de la gestation et de l'accouchement en termes obligatoirement métaphoriques (le bébé est le livre), les femmes, par une sorte de mise en abyme de leur propos, utilisent le thème du parcours utérin aux sens figuré et littéral. Ce transfert peut être vécu de façon positive : Nancy Huston tient un *Journal de la création* aux deux sens du terme, puisqu'elle le commence lorsque l'embryon qu'elle porte a atteint trois mois, date réputée être celle où le risque de fausse couche diminue considérablement et moment en deçà duquel les médecins déconseillent d'annoncer publiquement la grossesse, tandis que Marie Darrieussecq écrit *Le Bébé* en étant enceinte de son second enfant (*Le Bébé* / le bébé peut donc être le livre, le bébé *in utero*, et le premier enfant). De façon plus problématique, nombre de romancières fantasment, d'une manière ou d'une autre, sur l'anatomie utérine comme étant un espace à la fois propre et exotique, bref le lieu, trop freudien peut-être, d'une *Unheimlichkeit* qu'il s'agit d'explorer.

Usant d'un corpus large⁷, j'examinerai les thèmes de la conception et de la gestation comme nouveaux parcours de l'intérieur du corps féminin, en montrant comment les progrès scientifiques sont réinvestis par les romancières. Je m'attarderai ensuite sur le « résultat » de la gestation, en analysant les motifs de l'accouchement et l'avortement, étrangement liés, dans le roman actuel, à une abjection du trajet embryonnaire.

⁵ *Le Cosmonaute*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2002.

⁶ J'ai lu, collection Nouvelle génération, Le Dilettante, 2002, p. 112.

⁷ Marie Darrieussecq, Chloé Delaume, Marie Despléchin, Annie Ernaux, Geneviève Héléne, Nancy Huston, Camille Laurens, Lorette Nobécourt.

Conception et gestation : la fantastique réversibilité du corps féminin

L'échographie et les films où l'on assiste à un accouchement⁸ (fictions ou documentaires visant à préparer une parturiente), marquent un tournant essentiel dans la récurrence du procédé de la focalisation interne pour décrire la conception ou la gestation. Ces images constituent une révolution à plus d'un titre : pour la première fois, les femmes ont la vision (certes, construite par la méthodologie et la technologie scientifiques à un moment donné du temps) de ce qui se passe dans leur corps lorsqu'elles conçoivent. L'intérêt pour mon propos consiste dans le fait que la science n'est pas, la plupart du temps, utilisée pour le savoir qu'elle véhicule en tant que tel, mais qu'elle est perçue comme un réservoir de mythes potentiels, d'images que les femmes s'approprient, recréent, transforment. La littérature, loin de simplement entériner l'imagerie biologique, en invente une nouvelle, qui confine la plupart du temps à un genre qu'on pourrait croire éloigné de l'objectivité scientifique : le fantastique (mais la science a toujours généré de la fiction...). Tout se passe comme si la vision « directe » par les femmes de l'intérieur de leur corps avait provoqué non pas une plate copie du discours médical, mais un surcroît fantasmatique – est-ce si étonnant ? Il y aurait long à dire sur le côté médusant d'une pulsion scopique que l'*hybris* humaine seule a pu rendre possible ! La technologie devient ainsi le médium d'un possible parcours de soi qui n'est pas sans poser problème dans la mesure où il peut s'avérer décevant ou violent : « Echographie de la neuvième semaine, [...]. Là j'y étais enfin [...], là j'y voyais au fond d'un sexe de femme ? »⁹. La narratrice d'*Une fente d'existence* reste dubitative sur la pertinence d'un tel accès au moi profond, qui la rend dépourvue de toute « émotion ». De son côté, Marie Darrieussecq, qui possède une culture générale évidente sur la conception¹⁰, est particulièrement originale. La fin de *White* retrace en détail, phénomène rare dans la littérature, le tout début d'une fécondation :

D'un follicule plissé, rouge sombre, fendu, se détache une sphère d'environ un quart de millimètre de diamètre. Dotée de nombreux cils, elle se laisse flotter au long d'un corridor gorgé d'un suc très fluide ; au gré de volutes qu'on pourrait croire ornementales, boucles, virages... au rebours desquelles s'évertuent, à la course, une nuée de corpuscules, comment les compter ? D'une longueur maximum de soixante microns, frétilant de la queue et pointant du museau, ils se bousculent. Triangulaires et laiteux, quand la sphère au caractère de reine tire plutôt sur l'incarnat. Le milieu est clos, il y règne une température propice, et les couleurs dont on parle ne se verraient qu'à la lumière : tout est opaque, et totalement dépourvu de raison. Un caisson isotherme, si l'on veut, mais organique et vivant. Un des petits triangles est en train de trouver un chemin entre deux cils incarnats... qui s'écartent un peu... lui laissent passage et *hop !* ferment derrière lui une membrane solide. Dans les

⁸ Voir par exemple *Romance X* de Catherine Breillat.

⁹ *Une fente d'existence*, éd. cit., p. 127.

¹⁰ Je rappelle que l'auteure est une « fille Distilbène », victime d'un médicament prescrit aux femmes enceintes pour éviter des fausses couches dans les années soixante, et qui a provoqué des ravages sur les utérus des filles conçues pendant cette période.

plasmas mêlés, des filaments rayonnants prolifèrent en étoile, non sans rappeler la fleur qu'on nomme aster. Le triangle et la sphère fusionnent, deux spirales s'enroulent : naît un œuf.¹¹

Audrey Lasserre l'a montré dans sa propre intervention, l'explication scientifique de la fécondation est truffée de préjugés sociaux et anthropologiques. Marie Darrieussecq reprend bien une vieille construction mythologique scientifique attestée, décrite par exemple dans *Feminism and science*¹² : le voyage épique du spermatozoïde, héroïque voyageur et vaillant vainqueur qui seul survit à un combat homérique où il doit affronter non seulement ses pairs, les autres spermatozoïdes, mais aussi un milieu hostile, le vagin qui l'empêche d'avancer comme il le veut et qu'il doit pourtant parcourir pour aboutir à ses fins. Mais l'auteure déplace tous ces éléments, et se refuse à toute anthropomorphisation trop orientante des éléments charnels en cause dans le processus de fécondation. Si elle reprend l'image de la « nuée » et de l'affolement général qui marque le départ de la course des « corpuscules », le lexique employé, biologique et volontairement technique (« follicule », « cils », « suc », « corpuscules », « microns », « membrane »), permet de battre en brèche toute image homunculaire potentielle. D'autre part, la géométrisation évoquée tente d'être neutre : rondeur et incisif triangle masculin restent certes dévolus respectivement au féminin et au masculin (ce qu'atteste aussi l'imagerie scientifique), mais pour fusionner et créer une troisième forme merveilleuse. Enfin et surtout, refusant que la passivité définisse l'ovule – trop souvent assimilé, au mieux à une belle au bois dormant asthénique, au pire à une prostituée qui attend qu'on la saillisse –, elle marque avec force le rôle actif des « cils » et de la « sphère », qui se déplace et se saisit du spermatozoïde. L'écriture a bien pour charge de donner forme à l'invisible et à l'obscur, pour créer une imagerie originale, encore peu connue du grand public¹³.

White, histoire d'un voyage au bout du monde, dans un espace ouvert sur une neige assimilable à une page blanche où l'aventure humaine s'écrira, se clôt symboliquement sur un voyage intérieur qui laisse le livre grand ouvert, au moment précis où il sera fermé, sur le ventre féminin – pour une fois, force est de le constater chez les romancières contemporaines, doux et accueillant.

Non que Marie Despléchin, dans *Dragons*, ne tente aussi de restaurer une image positive de la matrice féminine. Racontant l'histoire du fantôme d'un homme à femmes décédé qui décide de prendre possession et d'investir le corps d'une des protagonistes, elle décrit ainsi ce viol paradoxal :

Une soudaine ascension du corps le précipite dans sa partie inférieure. Il dégringole des positions qu'il avait acquises. L'essentiel de sa matière ombreuse se rassemble dans son ventre. Elle se met à marcher, l'emmène dans son balancement. Une chaleur affolante envahit le ventre, une palpitation lente le comprime doucement. Le plaisir prend Emmanuel par surprise. Confondu, il s'enroule sur lui-même et se niche dans une poche pourpre et veloutée. [...] Il vient apparemment de toucher l'éternité [...]. Emmanuel renonce à remonter, renonce à envahir les portes du regard et de l'ouïe, à conquérir le cerveau. Il ne veut rien d'autre que rester celui qu'elle porte dans son ventre.¹⁴

¹¹ Paris, P.O.L., p. 221-222.

¹² The biology and gender study group, *Feminism and science*, Nancy Tuana éd., Indiana University Press, 1989, p. 172.

¹³ Voir cependant Andrée Matteau, *Vagin et ses amis interviewés*, Les Editions du CRAM, Québec, Canada, 2003, p. 56-57.

¹⁴ Editions de l'Olivier/Le Seuil, 2003, p. 157-160.

Il s'agit bien ici d'une « conception » pour le moins inédite, puisque le corps de la femme non seulement se rend maître de son violeur mais le transforme en outre en... foetus – le fantôme semble avoir omis dans ses plans que la femme est en quelque sorte génétiquement conformée pour accueillir un corps étranger. Victoire donc, mais qui reste ambivalente, puisque si la femme vainc le violeur, qui voulait tout d'abord « se rassembler dans la partie supérieure » pour élaborer « un plan d'invasion des lobes gris du cerveau », c'est par son pouvoir matriciel : *tota mulier in utero*...

Accouchement et avortement : voyage au centre de la mère et abjection du trajet embryonnaire

Les courants féministes des années 70 se sont insurgés contre l'assimilation de la procréation et de la femme, et les générations suivantes se sont fait un quasi devoir d'accéder à une sexualité « libérée », qui apparaît désormais comme une nouvelle norme, tout aussi invalidante que celles à première vue plus conformistes¹⁵. La maternité a été dévalorisée, ou plus légitimement, réexaminée, à la lumière des ambivalences internes à la psyché humaine. Nombre de termes caractérisant le foetus mettent ainsi en valeur sa dimension monstrueuse, puisqu'il traverse le ventre féminin tel un corps étranger – on est loin de l'imaginaire de la greffe naturelle. L'embryon est ainsi qualifié de « larve microscopique » ou de « têtard aveugle¹⁶ » par la protagoniste de *Leur histoire*, tandis que Chloé Delaume, fantasmant *a posteriori* les fantasmes de sa propre mère, se caractérise elle-même comme un « ténia honteux¹⁷ » qu'il s'agit de vomir. Enfin, Geneviève, dans *Nous*, de Lorette Nobécourt, s' imagine l'enfant à venir comme un ver qui lui mange le corps et s'y fraie un chemin dévastateur : « là dans mon ventre il y avait ce ver dans le fruit, cet abominable buccin qui progressait ». Et elle évoque :

ce que c'est que d'être envahie par un autre, étranger, de ne plus distinguer de frontière à l'intérieur de soi, d'être soi et l'autre, l'autre et soi, d'être ce corps à deux têtes, à deux cœurs, à quatre mains et quatre jambes.¹⁸

¹⁵ Voir Christine Détrez et Anne Simon, « « Plus tu baisses dur, moins tu cogites (Despentès) » Littérature féminine contemporaine et sexualité : la fin des tabous ? » *L'Esprit créateur*, « Writing After the Erotic », à paraître fin 2004.

¹⁶ Dominique Mainard, *Leur histoire*, Editions Joëlle Losfeld, 2002, p. 43.

¹⁷ *Le Cri du sablier*, Paris, 2000, Farrago-Éditions Léo Scheer, Gallimard, Folio, 2001, p. 62.

¹⁸ Paris, Pauvert, 2002, p. 54 et 57.

Le ventre est devenu un vaisseau infernal, où l'influence de l'imagerie de Sigourney Weaver enceinte d'un *Alien* se laisse peut-être pressentir comme un arrière-plan possible.

– D'un « parcours maternitaire¹⁹ »

Si le vagin peut enfin être circonscrit par un langage autre que médical ou scientifique, il n'en reste cependant pas moins que l'idée récurrente est que l'accès au sexe maternel s'opère sous les auspices d'un voyage infernal.

Chez Geneviève Hélène, le fantasme de la vision de sa propre naissance est relié à des conséquences horribles puisque la matrice, vue directement, en gros plan, est l'objet d'une transgression où le tabou, par-delà la catharsis effectuée par l'écriture, reste toujours prégnant. La mère, innommable toujours qualifiée par « Elle » ou « elle », troisième personne à situer entre la déesse et le monstre, est perçue de l'intérieur via un voyage utérin traumatisant :

ça commence comme ça, en dévalant, en se collant les yeux direct contre sa paroi de ventre, son sexe quoi, c'est là le mot à dire, un bout de conduite intérieure, utérus-vagin-vulve, parcours maternitaire, et tant pis si yeux clos et pire tout gluants, couverts de saloperies, de sécrétions, nos yeux fonctionnent, je vois [...], c'est si fin les paupières – qui s'y frottent, et on voit. Que ce soit voir avec les pupilles ou avec les pressions sur la rétine, peut me chaut (...), je ne pense pas qu'on ne puisse pas ne pas être tenté d'ouvrir les yeux en naissant, en glissant, le sens pour ce coup-là unique, vu quoi ? Dedans, c'était grand-nuit ? Dedans c'était marron, sang rouge et sombre et humeurs qui poissent, nuit anthracite, les projecteurs du monde du dehors, de la maternité, pénètrent-ils ce noir dont faire le trajet, je ne crois pas, cette grave question déjà du dedans d'elle [...].²⁰

L'intérêt pour mon sujet réside en outre dans le fait que la narratrice donne une caution scientifique à ce fantasme qui consiste à assister à sa propre naissance :

On considère désormais que l'enfant voit dès le moment de sa naissance (et sans doute avant, puisque le fœtus réagit *in utero* à une épreuve de transillumination de l'abdomen maternel). *Encyclopedia Universalis*, article « Naissance », T. 8.²¹

Voir l'origine, *son* origine, est un motif récurrent chez les romancières contemporaines. Chez Lorette Nobécourt ainsi, la mise au monde correspond, classiquement, à une extraction et à une chute où la fosse s'avère un sème dominant :

La première heure, avec les cheveux rouges. Rouges du sang du trou. Roux les cheveux devenus. Ah ! La petite pisseuse ! Au trou on ira tous. Du trou nous voilà tous venus. Je viens de bien plus loin. Je suis de nulle part, des entrailles d'antan.²²

¹⁹ Geneviève Hélène, *op.cit.*, p. 156.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Id.*, p. 155.

²² *La Démangeaison*, Paris, Les Belles Lettres, J'ai lu, 1994, p. 15.

La vision en direct de sa naissance est assimilée à un voyage dans un *no woman's land* et à un voyage dans le temps, où commencement et fin échangent leurs valeurs, selon des termes souvent employés par les écrivains masculins – accoucher « à cheval sur une tombe » se retrouve aussi bien chez Shakespeare que chez Beckett²³. Que les femmes s'approprient les *realia* de l'accouchement et s'affrontent au bas-corporel, pour reprendre une expression de M. Bakhtine à propos d'un autre grand maïeuticien de la Renaissance, Rabelais, fort bien. Que l'influence possible de l'œuvre de Melanie Klein et la diffusion d'un nouveau « sens commun savant »²⁴ soient partie prenante d'un renouveau littéraire où des fantasmes jusqu'alors éludés acquièrent un droit de cité symbolique, fort bien. Mais faut-il vraiment continuer à assimiler, comme cela se pratique depuis des siècles dans notre culture, l'utérus et le morbide, et comme le faisait Simone de Beauvoir elle-même dans *Le Deuxième Sexe*, dire que « l'embryon glaireux ouvre le cycle qui s'achève dans la pourriture de la mort »²⁵ ? Le traumatisme de la naissance n'est-il pas surtout le modèle absolu d'une mise au monde jusqu'alors inégalée (alors que, comme le précisait à rebours Michel Collot lors de cette journée d'étude, est « im-monde » ce qui a perdu le sens du monde et du lien avec le monde) ?

– D'un parcours embryonnaire²⁶

« C'était une chose qui n'avait pas de place dans le langage²⁷ », explique Annie Ernaux, en parlant de l'avortement, en l'occurrence clandestin, qu'elle a dû subir dans les années soixante. En 2000, au moment où paraît *L'Événement*, l'avortement est pourtant, pour plusieurs raisons – liées en particulier à l'assimilation dans les mœurs de la loi Veil –, devenu un véritable topos de la littérature féminine.

Le point crucial et commun est que l'avortement constitue un moment ambivalent, à la fois positif et négatif. Il s'agit bien d'une lutte pour recouvrer sa liberté, mais qui passe par le côté horrifiant de l'acte. L'intériorité la plus intime, assimilée à un espace intérieur sans repères géographiques, est bouleversée, et devient le lieu d'une potentialité mortifère interne au moi lui-même. Si Nancy Huston précise que Charlotte, l'amie qui aide la narratrice d'*Instruments des ténèbres* à avorter, éteint généreusement « la lumière dans [son] cerveau », il n'en reste pas moins que la jeune femme se demande si son âme n'a pas accompagné, telle un psychopompe, son « proto-fils » « dans [ses] viscères, pour attendre, avec lui, [sa] destruction »²⁸.

²³ Sur cette thématique, voir Eliane DalMolin, *Cutting the Body : Representing Woman in Baudelaire's Poetry, Truffaut's Cinema and Freud's Psychoanalysis*. Ann Arbor : Michigan University Press, 2000, qui signale certains ouvrages intéressants mon propos : Danielle Brun, *La Maternité et le Féminin*, Paris, Denoël, 1990 ; Simone Becache, *La Maternité et son désir*, Cesura, 1993 ; Serge Lebovici, *Le Nourrisson, la Mère et le Psychanalyste*, Paris, Bayard, 1994.

²⁴ Voir Christine Détrez et Anne Simon, *A leur corps défendant*, à paraître au Seuil en 2005.

²⁵ Cité par Nancy Huston, *Journal de la création*, Babel, 1990, p. 135.

²⁶ Certains aspects de cette partie sont davantage développés et différemment illustrés dans un autre article, axé plus spécifiquement sur le rapport du corps féminin à l'institution médicale : « Embryon, femme, médecin : accouchement et avortement chez les romancières contemporaines », actes du colloque de Leeds, « Women and Health in France and Francophone Countries », Women in French (UK), 7-9 mai 2004, à paraître en 2005.

²⁷ *L'Événement*, éd. cit., p. 60.

²⁸ Actes Sud, 1996, p. 286 et 287.

Au-delà du caractère fantasmatique de l'IVG, ce serait une erreur que de diagnostiquer dans cette insistance sur l'horreur de l'avortement un retour en arrière sur des acquis que nombre de romancières ne cherchent aucunement à mettre en question. Il s'agit en réalité de la fin paradoxale d'un tabou : les femmes osent désormais affirmer que l'avortement peut engendrer certains traumatismes – les « ambivalences de l'émancipation féminine » pour reprendre une expression de Nathalie Heinich²⁹, n'ont pas fini de donner matière à création. Plusieurs problèmes soulevés par les romancières concernent un trajet embryonnaire, qui, lors des avortements décrits dans les romans, se termine souvent dans les toilettes (rares sont les romancières qui prennent en compte l'avortement par aspiration, avec anesthésie générale).

Du tissu humain, envisageable aussi comme une vie en puissance³⁰, est alors considéré comme équivalent à de l'excrémentiel sous prétexte que la femme dont il est issu avorte – ce que la narratrice de *La Conversation* résume ainsi : « la vie et puis la merde »³¹. La patiente doit en outre jeter *elle-même* une part organique – symbolique s'il en est – d'elle-même dans les toilettes : or, même si l'on admet que l'embryon n'est pas encore un bébé, et qu'il ne constitue, au stade liminaire et au niveau de la science dure, qu'un mélange de cellules, il n'empêche que jamais on ne demande à un patient de jeter à la poubelle le grain de beauté qu'on vient de lui ôter, ou la dent qu'on vient de lui arracher. A l'hôpital, les tissus humains sont récupérés pour être utilisés ou incinérés, mais ce n'est pas le patient qui se charge de jeter sa varice dans le feu et encore moins dans le « lieu » par excellence de la souillure et de la pollution: les toilettes.

Les femmes sont réputées avoir des « problèmes de tuyauterie », pour reprendre une expression particulièrement vulgaire et évocatrice des organes génitaux féminins, assimilés dans la langue courante à une robinetterie douteuse, à un transit en panne. Les femmes stériles notamment relèvent d'une telle caractérisation, que Marie Redonnet revitalise dans *Splendid Hotel*, dans une très belle rêverie fantasmatique sur le côté délétère du féminin et notamment du maternel, puisque la vieille narratrice, sans enfants, passe son temps à errer dans un hôtel assimilé à un corps féminin en décomposition pour en réparer les sanitaires³². Si l'embryon passe directement de l'utérus à la cuvette des toilettes, plusieurs problèmes se posent. L'embryon est tout d'abord considéré comme ne relevant pas de l'humain mais de la pure chair, ce qui est vrai au plan scientifique et juridique, mais plus problématique au plan psychique (Annie Ernaux, insistant sur le trajet post-maternitaire, précise ainsi qu'« au Japon,

²⁹ *Les Ambivalences de l'émancipation féminine*, Paris, Albin Michel, 2003. Sur ces ambivalences, voir aussi Christine Détrez et Anne Simon, « Les petites filles ne sont plus ce qu'elles étaient... : petites filles ratées et garçons manqués dans le roman féminin français contemporain », *Le Corps à fleur de mot*, Geneviève Henrot et Elisa Girardini dir., Italie, Padova, Unipress, 2003, p. 137-151.

³⁰ Il y a parfois désaccord sur ce point. Pour ma part, j'estime qu'un embryon représente bien une potentialité de vie, mais que le droit à l'avortement n'en est pas moins légitime : une potentialité n'est pas une personne.

³¹ Lorette Nobécourt, *La Conversation*, Paris, Editions Grasset et Fasquelle, Le Livre de poche, 1998, p. 30.

³² Sur ce roman et cette thématique, voir Michel Lantelme, « La Madone des toilettes », *Revue des Sciences Humaines*, « Petits coins. Lieux de mémoire », n° 261, janvier-mars 2001, p. 163-179, et John Lambeth, « Marasmes : figurations du corps féminin dans *Splendid Hôtel* de Marie Redonnet », 20th-21st Century French and Francophone Studies International Colloquium, « Diversity and Difference in France and the Francophone World », Florida State University, 1-3 avril 2004.

on appelle les embryons avortés « mizuko », les enfants de l'eau³³ »). D'autre part, l'évacuation de l'embryon sans médiation dans les toilettes établit une relation de continuité entre le corps de la femme qui avorte et le sanitaire³⁴, idée d'autant plus prégnante que l'eau est considérée comme une humeur reliée à la femme depuis des millénaires, sans que cela ait beaucoup changé chez les romancières contemporaines, quel que soit leur talent par ailleurs : Alice Ferney dans *La Conversation amoureuse* insiste sur cet aspect, de même que Marie Redonnet, on vient de le voir, ou Marie Darrieussecq, dans l'œuvre de laquelle les eaux sont souvent aussi belles que mortifères (la noyade est chez elle un fantasme récurrent³⁵). Le problème ici est que ces eaux humorales, amniotiques, sont placées en miroir de l'eau de la cuvette : perdre les eaux est dans le roman contemporain – qui fait de l'avortement, de façon d'ailleurs très problématique, une version cauchemardesque de l'accouchement – souvent associé au fait de tirer la chasse d'eau. La narratrice de *La Conversation*, qui prend conscience qu'un « tas de molécules passe de [son] sexe à la cuvette des chiottes » est tentée, en un trajet inversé où l'expulsion se résorberait en ingestion (et donc en ré-indifférenciation), d'ingurgiter l'embryon plutôt que de tirer la chasse d'eau, ce qu'elle finit par faire, non sans imaginer ensuite le fœtus dans les égouts de la ville³⁶. Cet imaginaire de l'abjection, au sens que lui donne Julia Kristeva, se retrouve plus ou moins dans *L'Événement* d'Ernaux³⁷, et surtout chez Nancy Huston³⁸ : son « plus-du-tout-fils » est enveloppé « de papier hygiénique » et glissé « dans les cabinets avant de tirer la chasse », par la mère de la narratrice et son amie, assimilées à deux « sorcières » (à deux femmes hystériques ? Eliane DalMolin rappelle que dans la théorie freudienne, l'hystérique confond matière fécale et bébé). Tom Pouce dont Huston imagine que c'est, avec le Petit Poucet, le nom donné aux embryons avortés par les femmes d'antan, se retrouve dès lors « projeté cul par-dessus tête parmi les excréments et l'eau de vaisselle à travers les tuyaux du tout-à-l'égout de Chicago ». Sur le plan de l'anatomie féminine plus que sur celui de l'itinéraire troublant de l'embryon, Geneviève Hélène se représente de son côté le « parcours maternel » comme un couloir assimilable à un tuyau : « un bout de conduite intérieure, utérus-vagin-vulve »³⁹. Plus tard, le « caillot » avorté se retrouvera au même endroit que les « vers intestinaux » du chat : dans la poubelle...⁴⁰

Sauf peut-être Nancy Huston, qui assimile très clairement embryon et bébé dans *Instruments des ténèbres*, les romancières contemporaines précisent bien que l'avortement a affaire avec du cellulaire (parti-pris théorique légitime ou déni du fait qu'il s'agit aussi soit d'un enfant imaginaire, soit d'une vie potentielle, mais que la liberté de l'avortement n'a pas pour autant à être remise

³³ *L'Événement*, éd. cit., p. 102.

³⁴ Je précise à nouveau que cette analyse, fondée sur un corpus romanesque, ne rend pas compte des nombreux cas où l'avortement est très simplement vécu comme une fausse couche volontaire, et ne pose pas de problème psychologique à la patiente – l'avortement n'a alors pas à être un acte médical nécessitant paravents ou médiations.

³⁵ Voir dans ces mêmes actes l'article de Frédérique Chevillot.

³⁶ *La Conversation*, éd. cit., p. 30-34.

³⁷ Ed. cit., p. 102 : « Je tire la chasse ».

³⁸ *Instruments des ténèbres*, éd. cit., p. 286-287.

³⁹ *Une fente d'existence*, éd. cit., p. 156.

⁴⁰ *Id.*, p. 130.

en cause), ou, de façon plus fantasmagique, avec du « ça », terme que l'on retrouve chez Geneviève Héléne, Annie Ernaux ou Lorette Nobécourt. Il n'empêche que ce qui est affirmé via ce détour par l'imaginaire du trajet infernal embryonnaire au moment de l'avortement, c'est, de façon extrêmement violente pour le corps féminin, que ce que porte la femme est de l'ordre de la déjection s'il n'y a pas naissance... : or, si le contenu est assimilé à des « matières », le statut du contenant se transforme de *facto* en un réceptacle abject.

Retour de l'hystérie féminine ou réorientations de la maïeutique ?

La visibilité et la dicibilité de l'utérus et du ventre en général engendrent donc des textes ambivalents, tiraillés entre un retour en force d'un éternel mystère féminin aux connotations diaboliques et un renouveau symbolique et critique certain.

La question qui se pose est dès lors la suivante : le discours sur l'accouchement que j'ai mis en relief est-il une prise en main, par les femmes, d'une réalité jusque là taboue, l'accouchement étant, chez les auteurs masculins (Rabelais et Zola mis à part), souvent considéré comme un moment cosmique – on peut par exemple penser à Giono et à *La Naissance du monde* – ou mystique – lors de la venue au monde du Christ, l'accouchement en tant que tel, c'est-à-dire le féminin, est totalement éludé ? Est-il, plus perversément, une reprise d'un discours masculin implicite et ancien, qui relie la venue au monde à la souillure, à la pétrification, à la mise à l'écart ? Ces questions méritent d'être posées car l'écriture axée sur l'organique est aussi une réappropriation d'un corps amputé symboliquement (Otto Rank précise que la réparation du traumatisme de la naissance passe par sa retraversée⁴¹), par les lois, par les institutions, mais aussi physiquement, par le corps médical masculin.

Nancy Huston écrit ainsi, dans *L'Empreinte de l'ange*, que la décision de l'ablation de l'utérus de Saffie est unilatérale et pulsionnelle, et qu'elle vise, fantasmagiquement, à stopper l'écoulement insupportable du sang féminin, le « flot hémorragique » :

⁴¹ Otto Rank, *Le Traumatisme de la naissance*, trad. par V. Jankélévitch, Paris, Payot, 1976.

– On enlève.

Les infirmières sont choquées, les anesthésistes aussi mais c'est le médecin qui décide, il procède donc à l'ablation de l'organe en question, puis recoud la jeune femme inconsciente, couche par couche, agrafes, points de suture... Une longue et laide cicatrice violine lui barrera le ventre à jamais.⁴²

Le ventre est définitivement barré par la main masculine, interdit conjointement de maternité et de féminité.

Pour citer cet article, utiliser la référence suivante : SIMON Anne, « *Tota mulier in utero ?* Réorientations de la maïeutique chez les romancières contemporaines », in *Voyages intérieurs* (actes de la journée d'études organisée le 18 juin 2004 par H. Marchal et A. Simon), publication en ligne, novembre 2004, www.univ-paris3.fr/recherche/sites/edlfc/fre2332/voyages.pdf, p. 32-43.

Pour joindre l'auteur, remplacer l'étoile par le signe @ : annesimon★club-internet.fr

⁴² *Ed. cit.*, p. 97-98.

Frédérique Chevillot
(Université de Denver-Colorado, U.S.A.)

Le dehors par le dedans : *Métaphysique des tubes* d'Amélie Nothomb

*Au Japon, on appelle les embryons avortés
« mizuko », les enfants de l'eau.*

Annie Ernaux, *L'Événement*¹.

Le titre, enfantin et plutôt laid, de cet article présente l'avantage d'être précis – aucune confusion possible : le « dehors » ne sera pas le « dedans » et vice versa. Pourtant, il s'agira ici de tenter l'étude de la relation entretenue avec ce que l'on appellera un « dehors » *par*, ou *à travers*, ce que l'on pensera comme un « dedans ». Le point de référence de l'analyse sera le corps que l'on dit humain.

De quelle sorte de voyage intérieur saura-t-il être question dans *Métaphysique des tubes* ? Dans quelle mesure l'intrigue de ce petit roman se déroule-t-elle « pour partie ou en totalité, au sein d'un organisme » pour reprendre les termes de l'appel à communications ? J'analyserai, dans cette optique, la manière dont une certaine imagerie de l'intérieur du corps, le *dedans*, est utilisée pour révéler l'angoisse liée à la naissance, à l'abord de la vie extérieure, extra-utérine, le *dehors*, dans le neuvième texte, paru en 2000, d'Amélie Nothomb². Le voyage, ou passage, sera marqué par le fait qu'un « tube » ouvert à ses deux extrémités en ouverture du texte, et permettant donc à la vie de couler, se laissera aller à la tentation de la fermeture, refusant – momentanément, le temps de la lecture d'un texte – le débit de la vie, en clôture du roman.

Que dire en effet d'un récit autobiographique qui, se montrant lui-même du doigt, annoncerait, en ouverture, qu'« [a]u commencement il n'y avait rien » (5) et, en clôture, qu'« [e]n suite, il ne s'est plus rien passé » (157), quand on sait que la narratrice

¹ Annie Ernaux, *L'Événement*, Paris, Gallimard, 2000, p. 102. Je dois à Anne Simon le rapprochement entre cette citation et le texte d'Amélie Nothomb, *Métaphysique des tubes*. Je l'en remercie vivement.

² Amélie Nothomb, *Métaphysique des tubes*, Paris, Albin Michel, 2000.

est une petite fille qui raconte sa vie, de sa naissance à l'âge vénérable de trois ans ? Ce n'est pas tout. Que penser de l'autobiographie d'une fillette qui, en début de vie, se prend tout bonnement pour une divinité – qui, de fait, *est* Dieu – et qui, en fin de récit, quelque temps après son troisième anniversaire, entreprend sa première (et aux dires rassurants de la narratrice, également sa dernière) tentative de suicide ? Le moins que l'on puisse dire, c'est qu'en effet ce texte, liquide et faussement limpide, est troublant et que ses bornes narratives, pour toutes logiques qu'elles soient, sont pour le moins inattendues. J'aimerais donc montrer comment, à travers la conscience d'une toute petite fille, mais par le truchement de l'écriture et de l'humour d'une adulte, l'angoisse du *dehors* se négociera par l'imagerie métaphorique du *dedans*.

Au commencement il n'y avait rien. Et ce rien n'était ni vide ni vague : il n'appelait rien d'autre que lui-même. Et Dieu vit que cela était bon. Pour rien au monde il n'eût créé quoi que ce fût. Le rien faisait mieux que lui convenir : il le comblait. [...]

Dieu était l'absolue satisfaction. Il ne voulait rien, n'attendait rien, ne percevait rien, ne refusait rien et ne s'intéressait à rien. La vie était à ce point plénitude qu'elle n'était pas la vie. Dieu ne vivait pas, il existait. [...] (5)

Les seules occupations de Dieu étaient la déglutition, la digestion et, conséquence directe, l'excrétion. Ces activités végétatives passaient par le corps de Dieu sans qu'il s'en aperçoive. La nourriture, toujours la même, n'était pas assez excitante pour qu'il la remarque. Le statut de la boisson n'était pas différent. Dieu ouvrait tous les orifices nécessaires pour que les aliments solides et liquides le traversent.

C'est pourquoi, à ce stade de son développement, nous appellerons Dieu le tube. (7)

Qu'on se rassure, si dans *Métaphysique des tubes*, il est sans doute un peu question de mécanique des fluides, il ne s'agit pas d'un traité de scatologie, et si l'on y fait cas d'un certain transit, il s'agit d'abord du passage de la vie à la mort et même de l'inverse.

Comprenons-nous bien. Lorsqu'en ouverture de son roman, Amélie Nothomb dit « Dieu », elle signifie tout bonnement *petit bébé de quelques mois de sexe féminin qui raconte ici sa vie singulière, à la première personne*. Cette enfant-déesse est prodigieusement douée aussi bien intellectuellement que physiquement. D'une part, elle raisonne et s'exprime avec la conscience d'une adulte ; d'autre part, en tant que *nourrissonne*, elle est physiologiquement pure satisfaction végétative – sa famille l'appellera d'ailleurs un temps « La Plante ». De plus, apprenons-nous très vite, l'histoire se passe au Japon, « pays du Soleil-Levant, [où] de la naissance à l'école maternelle non comprise, on est un dieu. [...] un *okosama* : une honorable excellence enfantine, un seigneur enfant » (55). Le bébé belge, dont le papa, Patrick Nothomb, se trouve être ambassadeur de Belgique au Japon, est ainsi traité comme une divinité par sa gouvernante, Nishio-san (55). A tel point qu'à l'âge de deux ans et demi, l'enfant s'est choisie japonaise :

A deux ans et demi, être japonaise signifiait être l'élue de Nishio-san. A tout instant, si je le lui demandais, elle abandonnait son activité pour me prendre dans ses bras, me dorloter, me chanter des chansons où il était question de chatons ou de cerisiers en fleur. [...]

Et je restais dans ses bras inlassablement, et j'y serais restée toujours, pâmée de son idolâtrie. Et elle se pâmait de m'idolâtrer ainsi, prouvant de la sorte la justesse et l'excellence de ma divinité.

A deux ans et demi, il eût fallu être idiot pour ne pas être japonaise. (57-58)

Va pour Dieu, déesse et divinité, va pour la nationalité belgo-nippone, mais revenons au tube. *Tube* : appareil de forme cylindrique, ou conduit à section circulaire, généralement rigide (verre, quartz, plastique, métal) ouvert à une extrémité ou aux deux, annonce le grand Robert. Tube, éprouvette, pipette, canule, drain, sonde, canal, conduit, pipeline, tubulure, cylindre, tuyau, buse... Tube cathodique, tube de l'été, tube d'aspirine, tube de rouge, tube de peinture – ou de dentifrice – mayonnaise en tube, mais surtout tube digestif : autant de tubes que de lieux de passage, de parcours, de transit, de transfert.

Le corps humain est ainsi lui-même constitué de tubes de toutes sortes. A l'intérieur : veines, veinules, vaisseaux, œsophage, larynx, intestins grêle et gros, aortes, artères et artérioles, canaux sanguins divers et variés, urètre, vagin... bref, le *dedans* de nos corps d'humains. A l'extérieur : un tube en particulier dont il sera d'ailleurs très peu question ici...

...les tubes sont de singuliers mélanges de plein et de vide, de la matière creuse, une membrane d'existence protégeant un faisceau d'inexistence. Le tuyau est la version flexible du tube : cette mollesse ne le rend pas moins énigmatique.

Dieu avait la souplesse du tuyau mais demeurait rigide et inerte, confirmant ainsi sa nature de tube. Il connaissait la sérénité absolue du cylindre. Il filtrait l'univers et ne retenait rien. (7)

Tout irait pour le mieux dans le meilleur des Japon possibles s'il ne s'agissait pas d'un bébé, d'une petite plante de quelques mois qui inquiète passablement ses parents – êtres au demeurant éduqués et aimants – qui sont tout de même épouvantés de « constater que leur rejeton était dépourvu d'instinct de survie » (12). Les choses s'améliorent quelque peu par le truchement de la découverte du chocolat blanc rapporté de Belgique par une adorable grand-mère en visite. A la suite de la révélation du goût du plaisir – de même que des plaisirs du goût – l'enfant se met à avoir une mémoire et à désirer enfin parler. Car, se réjouit-elle, de constater : « La notion de plaisir m'avait rendue opérationnelle » (36).

Les sept premiers mots du bébé-prodige – et divine-enfant – sont autant d'étapes dans la découverte de la vie, qu'il faudra ici entendre comme étant le *dehors*.

Au hit-parade des premiers mots sortis de la bouche de la petite reine nippone, nous trouvons dans l'ordre de leur apparition : 1) Maman, 2) Papa, 3) aspirateur, 4) Juliette, la sœur de notre protagoniste, 5) Nishio-san, sa gouvernante, 6) mort, et 7) mer.

Parler était un problème d'étiquette : quel mot choisir en premier ? [...] Je pris donc un air béat et solennel et, pour la première fois, je vois les sons que j'avais en tête :

– Maman !

Extase de la mère.

Et comme il ne fallait vexer personne, je me hâtai d'ajouter :

– Papa !

Attendrissement du père. Les parents se jetèrent sur moi et me couvrirent de baisers. Je pensai qu'ils n'étaient pas difficiles. (37)

Alors qu'elle se pose la question du troisième mot, l'enfant voit sa mère arriver dans le salon avec « un animal à long cou dont la queue mince et longue terminait dans une prise de courant » (39). Elle croit rencontrer dans ce tube ami, un allié. En effet :

Il y avait un miracle : l'appareil avalait les réalités matérielles qu'il rencontrait et il les transformait en inexistence. Il remplaçait quelque chose par le rien : cette substitution ne pouvait être qu'œuvre divine.

J'avais le souvenir vague d'avoir été Dieu, il n'y avait pas si longtemps. [...]

Soudain, je rencontrais un frère, l'aspirateur. Que pouvait-il y avoir de plus divin que cet anéantissement pur et simple ? J'avais beau trouver qu'un Dieu n'a rien à prouver, j'aurais voulu être capable d'accomplir un tel prodige, une tâche aussi métaphysique. (40)

Suivront alors les vocables de *Juliette* et de *Nashio-san*. L'enfant se rend alors compte que si l'aspirateur peut faire disparaître les réalités matérielles, la parole semble servir à donner la vie.

J'avais déjà donné leur nom à quatre personnes ; à chaque fois, cela les rendait si heureuses que je ne doutais plus de l'importance de la parole ; elle prouvait aux individus qu'ils étaient là. J'en conclus qu'ils n'étaient pas sûrs. Ils avaient besoin de moi pour le savoir.

Parler servait-il donc à donner la vie ? Ce n'était pas certain. (42)

Mort, le sixième vocable, et *mer*, le septième, sont les mots-clés de ce récit insidieusement humoristique et faussement lardé d'évidences. Et peut-être n'est-il pas étonnant que l'apparition de ces deux termes suive de près le voisement du nom de Nishio-san, celle qui, à travers ses récits de douleur et de guerre, introduira également Amélie au mot *mort*, et qui jouera intensément un rôle maternel à l'égard de l'enfant.

Quand la douce Nishio-san me parlait, c'était le plus souvent pour me raconter, avec le rire nippon réservé à l'horreur, comment sa sœur avait été écrasée par le train Kobé-Nishionomya lorsqu'elle était enfant. A chaque occurrence de ce récit, sans faillir, les mots de ma gouvernante tuaient la petite fille. Parler pouvait donc aussi servir à assassiner. (43)

Quelque temps après, on apprend en effet à la petite fille la mort de la grand-mère au chocolat blanc de Belgique, en lui précisant qu'elle ne sait sans doute pas ce que cela veut dire, mourir. L'enfant réagit, bien sûr, à travers la conscience de l'adulte qui la révèle :

Mort ! Comme si je ne savais pas ! Comme si mes deux ans et demi m'en éloignaient, alors qu'ils m'en rapprochaient ! Mort ! Qui mieux que moi savait ? Le sens de ce mot, je venais à peine de le quitter ! Je le connaissais encore mieux que les autres enfants, moi qui l'avais prolongé au-delà des limites humaines. N'avais-je pas vécu deux années de coma, pour autant que l'on puisse vivre le coma ? Qu'avaient-ils donc pensé que je faisais, dans mon berceau, pendant si longtemps, sinon mourir ma vie, mourir le temps, mourir la peur, mourir le néant, mourir la torpeur ? (45-46)

Je voudrais à ce stade renouveler l'hypothèse de la nécessaire et signifiante homophonie des termes *mère* et *mer*, non seulement comme la métaphore originelle, mais également comme l'élément fondamental dans la symbolique du tube. Aux yeux de notre enfant-Dieu-tube, la mère-matrice est le lieu d'origine, l'avant-vie, l'antichambre de la vie, mais elle est aussi un lieu proche de la mort, la non-vie, la pré-vie (presque et paradoxalement, l'après-vie) – cette sorte d'état comateux, mais pleinement heureux, qui précède la vie. La mère est aussi la grande nature qui renferme le mini-lac amniotique où s'ébat le bébé. Dans la perspective

métaphysique du tube Nothomb, la naissance a été vécue comme un traumatisme lié à l'abandon du lieu d'ébat aquatique privilégié : la matrice.

On le sait : les enfants aiment l'eau. La première rencontre du bébé Nothomb avec l'eau ne fut autre que jouissive, une fois passée la terreur initiale et nécessaire :

Je regardais la mer avec terreur et désir. Maman vint prendre ma main et m'entraîna. Soudain, j'échappai à la pesanteur terrestre : le fluide s'empara de moi et me jucha à la surface. Je poussai un hurlement de plaisir et d'extase. Majestueuse comme Saturne avec ma bouée pour anneau, je restai dans l'eau des heures durant. Il fallut m'en retirer de force. (67)

De même que lors de la naissance, la séparation d'avec la mer, d'avec l'eau de la mère, est vécue dans le déchirement. Or, arrive bientôt ce que devait : enorgueillie par ses premiers succès, l'enfant prend de nouveaux risques et finit par perdre pied : « L'eau [m']avala » dit-elle (68). Elle se rend alors compte qu'elle est en train de se noyer. Personne ne semble s'apercevoir de quoi que ce soit. Or, c'est là que l'instant d'horreur se transforme en épiphanie métaphysique, rappelant au tube, un nirvana agréablement éprouvé dans l'avant-vie. Stoïque, elle analyse la situation :

Je savais que ces moments étaient les derniers de ma vie et je ne voulais pas les manquer : je tentais d'ouvrir les yeux et ce que je vis m'émerveilla. La lumière du soleil n'avait jamais été aussi belle qu'à travers les profondeurs de la mer. Le mouvement des vagues propageait des ondes étincelantes.

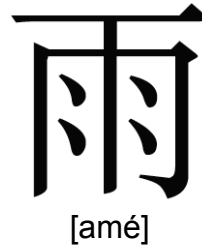
J'en oubliais d'avoir peur de la mort. Il me sembla rester là des heures.

Des bras m'arrachèrent et me remontèrent à l'air. Je respirai un grand coup et regardai qui m'avait sauvée : c'était ma mère qui pleurait. Elle me ramena sur la plage en me serrant très fort contre son ventre. (69)

Ce sauvetage, ce retour à la vie, est raconté comme une re-naissance, non-désirée par l'enfant, et terriblement culpabilisée par la mère inattentive qui la serre évidemment très fort sur son ventre. L'enfant, qui a abandonné l'état végétatif de tube digestif vers l'âge de deux ans et demi en découvrant tout à la fois les plaisirs et avantages pratiques du goût, de la mémoire et du langage, semble alors avoir revécu le bien-être fluide de l'intérieur du tube. La grande bleue joue alors le rôle d'une énorme matrice, à l'intérieur de laquelle l'ancien bébé retrouve le bonheur de l'avant-vie, de quelque chose qui ressemble pourtant à la mort. L'eau est en effet son élément de prédilection. « Seule, je découvris l'art de nager comme un poisson, toujours la tête sous l'eau, les yeux ouverts sur les mystères engloutis dont la noyade m'avait appris l'existence » (71). Au temps des moussons nippones, l'enfant est enchantée : « L'idéal, quand il pleut sans cesse, c'est encore d'aller nager. Le remède contre l'eau, c'est beaucoup d'eau » (108). Nageant sous la pluie, furieusement baptisée par les trombes d'eau qui l'assaillent, l'enfant jouit pleinement de l'environnement aquatique :

L'eau en dessous de moi, l'eau au-dessus de moi, l'eau en moi – l'eau, c'était moi. Ce n'était pas pour rien que mon prénom, en japonais, comportait la pluie. A son image, je me sentais précieuse et dangereuse, inoffensive et mortelle, silencieuse et tumultueuse, haïssable et joyeuse, douce et corrosive, anodine et rare, pure et saisissante, insidieuse et patiente, musicale et cacophonique – mais au-delà de tout, avant d'être quoi que ce fût d'autre, je me sentais invulnérable. (109)

Rien d'étonnant non plus à ce que *Métaphysique des tubes* ait reçu en anglais le titre de *The Character of Rain*³, suggérant à la fois le tempérament, la spécificité, la ténacité et jusqu'à l'idéogramme qui caractérisent, en effet, l'eau qui tombe du ciel :



[amé]

« Mon enfance pluvieuse s'épanouissait au Japon comme un poisson dans l'eau » (110). Pour la petite Nothomb, enfance et Japon sont termes pléonastiques ... et aquatiques, puisqu'elle trouve dans le signe associé à son nom un étrange autoportrait en abri perméable, la pluie évoquée par l'idéogramme semblant tomber non pas au-dehors, mais au-dedans d'un carré resté ouvert sur une de ses bases.

Notons par ailleurs qu'il est au Japon un poisson avec lequel Amélie-san ne s'entendra pas du tout, et ce à plusieurs égards : il s'agit du *koï*, la carpe japonaise. Au mois de mai, il est coutume au Japon pour les familles qui comptent un enfant du sexe masculin, de hisser au sommet d'un mât « un grand poisson de papier rouge » en célébration du mois des garçons – la carpe étant le symbole du sexe en question. Est-il utile de préciser que le mois des filles n'existe ni ne se célèbre ? Ceci ne manque pas de choquer Amélie, sans pour autant la surprendre.

Au fond, [les carpes] ressemblaient à des Castafiore muettes, obèses et vêtues de fourreaux chatoyants. [...] Il n'y avait pas plus disgracieux que des carpes. Je n'étais pas mécontente qu'elles fussent le symbole des garçons. (84-85)

Malheureusement pour la jeune enfant, ses parents interprètent de travers la fascination horrifiée qu'elle éprouve envers les carpes et lui offrent en cadeau d'anniversaire pour ses trois ans, trois énormes carpes : « une par année » (131). Plus tard, l'auteure découvrant les délices du « Carpe diem » n'aura de cesse d'y lire, malgré elle : « une carpe par jour ! » (137).

L'enfant se voit donner la responsabilité de nourrir les fameuses carpes quotidiennement. L'expérience tient de l'abject. Coup de patte de la romancière agnostique à l'Eglise toute chrétienne, la trigénaire baptise ses trois carpes (et non les trois *Parques* !) : Jésus, Marie et Joseph :

Chaque jour, à midi, au moment où le soleil était au plus haut dans le ciel, je pris l'habitude de venir nourrir la trinité. Prêtresse piscicole, je bénissais la galette de riz, la rompais et la lançais à la flotte en disant : – Ceci est mon corps livré pour vous.
Les sales gueules de Jésus, Marie et Joseph rappliquaient à l'instant. (135)

³ Dans la traduction anglaise de Timothy Brent, *The Character of Rain*, New York, St. Martin's Press, 2002.

L'enfant ne croit pas si bien dire – la romancière, elle, le sait – puisqu'il en ira véritablement de sa vie dans les moments qui suivent. Ces « trois bouches sans corps qui émergeaient de l'étang » (134) lui rappellent étonnamment le tube originel dont elle a eu tant de mal à s'extirper et vers lequel elle se sent inlassablement et régressivement appelée :

Une bouche d'égout eût été plus ragoûtante en comparaison. Le diamètre de leur orifice était presque égal au diamètre de leur corps, ce qui eût évoqué la section d'un tuyau, s'il n'y avait eu leurs lèvres poissonneuses qui me regardaient de leurs regards de lèvres, ces lèvres saumâtres qui s'ouvraient et se refermaient avec un bruit obscène, ces bouches en forme de bouées qui bouffaient ma bouche avant de me bouffer moi ! (136)

On ne saurait être plus graphique. Les carpes sont à la fois un rappel à la matrice, une régression et la bouée de sauvetage que représente le suicide, la mort choisie pour ne plus avoir peur de la vie.

Les carpes ont enfreint ce tabou primordial : elles m'imposent la vision de leur tube digestif à l'air.

Tu trouves ça répugnant ? A l'intérieur de ton ventre, c'est la même chose. Si ce spectacle t'obsède tellement, c'est peut-être parce que tu t'y reconnais. [...] Tu es un tube sorti d'un tube. [...] La bouche des carpes te rendrait-elle si malade si tu n'y voyais ton miroir ignoble ? Souviens-toi que tu es tube et que tube tu redeviendras. [...] Regarde donc. Regarde de tous tes yeux. La vie, c'est ce que tu vois : de la membrane, de la tripe, un trou sans fond qui exige d'être rempli. *La vie est ce tuyau qui avale et qui reste vide* [c'est moi qui souligne] (145).

A la suite de quoi, l'enfant qui vient à peine de célébrer son troisième anniversaire, se sent irrésistiblement attirée par la vision abjecte de l'intérieur des carpes et se laisse tomber dans le bassin. Sa tête heurtant le fond de pierre, elle sombre à tous les sens du terme.

Je me sens bien. Je ne me suis jamais sentie aussi bien. Le monde vu d'ici me convient à merveille. Le liquide m'a à ce point digérée que je ne provoque plus aucun remous. (147) [...]

Je m'enfonce dans une merveilleuse absence d'angoisse.

La troisième personne du singulier reprend peu à peu possession du « je » qui m'a servi pendant six mois. La chose de moins en moins vivante se sent redevenir le tube qu'elle n'a peut-être jamais cessé d'être.

Bientôt, le corps ne sera plus que tuyau. Il se laissera envahir par l'élément adoré qui donne la mort. (152)

Aucune surprise au fait que ce soit ici Nishio-san, la gouvernante, et non pas la mère de la mini-protagoniste, qui – on ne peut plus littéralement – la repêche. L'enfant-tube, sortie du tube vaginal maternel, par lequel elle se sent à la fois rejetée, expulsée et attirée, aimantée sinon aimée, est également séduite par celle qui l'aura nourrie et amoureuxment éduquée, Nishio-san, la nannie japonaise, la mère interdite. Or, ce Japon de l'enfance devra également être quitté par la petite ressortissante belge. La carpe, poisson-tuyau régnant dans l'élément fluide qui personnifie Amélie, est tout à la fois vie et mort, attraction et répulsion, *dehors* et *dedans*.

Pour marquer le voyage inéluctable de *la mort à la vie* (et non l'inverse), Nothomb file/coule la métaphore de l'eau et de la mère à travers le conduit naturel et intérieur qu'est le tube. Devant l'angoisse du passage à la vie, "*Tu be or not tu be*" telle est toujours la question.

Après-pensée

J'ai placé en exergue à cette étude une citation tirée d'un autre texte paru en France, par pure coïncidence, la même année que *Métaphysique des tubes* ; il s'agit de *L'Événement* d'Annie Ernaux. Ce récit raconte l'avortement illégal dont la narratrice a fait l'expérience à l'âge de 23 ans, en 1963, en France précisément. C'est au cours de la même décennie qu'Amélie Nothomb naît au Japon. Lorsque l'on rapproche la note d'Annie Ernaux, « Au Japon, on appelle les embryons avortés "mizuko", les enfants de l'eau » (102), du texte fluide et aquifère de la jeune romancière, belge d'origine et japonaise d'adoption, on ne peut s'empêcher de frémir. Dans *Métaphysique des tubes*, l'enfant de l'eau qu'est Amélie-san a tout d'une « mizuko », de cette sorte d'embryon non désiré – mal digéré ? – et finalement non avorté qui reviendrait d'elle-même, par le biais de l'écriture adulte, sur la question de sa naissance. Si un embryon de petite fille, dont l'avortement aurait été – consciemment ou non – envisagé et réprimé, pouvait écrire de son propre point de vue, l'échec de ce début de vie et de mort, que dirait-elle ? Publierait-elle un livre ressemblant étrangement à *Métaphysique des tubes* ? La sonde que la faiseuse d'anges introduit dans l'utérus de la protagoniste de *L'Événement* n'était d'ailleurs, elle-même, rien d'autre qu'un tube.

Pour citer cet article, utiliser la référence suivante : CHEVILLOT Frédérique, « Le dehors par le dedans : *Métaphysique des tubes* d'Amélie Nothomb », in *Voyages intérieurs* (actes de la journée d'études organisée le 18 juin 2004 par H. Marchal et A. Simon), publication en ligne, novembre 2004, www.univ-paris3.fr/recherche/sites/edlfc/fre2332/voyages.pdf, p. 44-51.

Pour joindre l'auteur, remplacer l'étoile par le signe @ : fchevil*du.edu

Dominique Carlat
(Université Lumière-Lyon II)

Antonin Artaud : voyage au pays du corps périlleux

Quelles qu'aient été les étapes qui jalonnèrent son développement, l'œuvre d'Antonin Artaud demeura sans cesse irradiée par une intuition permanente : aucune manifestation de l'énergie créatrice ne valait la peine d'être conservée et produite en public si elle n'ouvrait sur le « mot *vie* : cette sorte de fragile et remuant foyer *auquel ne touchent pas les formes* » (nous soulignons). La désorientation subie par le sujet créateur n'atteint jamais ce noyau de certitude, ne le remet jamais en cause, sans doute parce qu'il fut d'emblée découvert en-deçà du plan logique et rationnel, dans l'expérience intime du corps. Ce fond originaire explique que les tenants contemporains d'une déconstruction radicale de la métaphysique occidentale puissent trouver en Artaud un ennemi en même temps qu'un complice¹. L'attitude de Jacques Derrida est exemplaire de cette ambivalence : le philosophe ne voit pas sans crainte le formidable assaut donné contre la forteresse de la raison valider potentiellement le recours à une Nature originaire dont la cruauté aurait mission de ressusciter l'empire². Artaud demeure cependant un allié³, notamment dans la condamnation portée contre la fondation occidentale de la représentation sur le couple des catégories aristotéliennes formes/contenu. En effet, si l'on revient sur la formulation du *Théâtre et son double*, l'on constate que le projet d'Artaud recourt d'emblée à une expression qui n'a de paradoxale que l'apparence : comment l'art peut-il faire signe vers ce « foyer auquel ne touchent pas les formes » alors que son action est habituellement pensée comme *façonnement formel* d'un contenu conquis par l'intuition? Au risque de demeurer extérieur à l'entreprise créatrice ici esquissée, le lecteur doit donc abandonner cette conception expressive de l'art dont Artaud ne

¹De fait, il est indéniable que l'œuvre d'Artaud autorise, non sans ambiguïté, des lectures aussi ésotériques que celle de Kenneth White dans *Le Monde d'Antonin Artaud*, Complexe, 1989. Le lecteur de cet essai ne peut qu'éprouver de la gêne devant la projection opérée par K. White du « sentiment cosmopoétique » sur la mystique propre à Artaud, mystique qui se nourrit de l'intuition d'un retour possible à une « pureté absolue et abstraite »; *op. cit.*, p. 181-182.

²Jacques Derrida, *Artaud le Moma*, Conférence du 16 octobre 1996, Museum of Modern Art de New York, Paris, Galilée, 2002. « Je suis lié à Artaud aussi par une sorte de détestation raisonnée, par l'antipathie résistante mais essentielle que m'inspire le corps de doctrine de ce qu'on pourrait appeler, à la faveur de quelque malentendu, la philosophie, la politique, l'idéologie d'Artaud », p. 19.

³« Artaud pour moi est un ennemi privilégié, un ennemi douloureux. Cette antipathie reste une alliance », Jacques Derrida, *ibid.*

cesse de clamer l'illégitimité. La correspondance avec Jacques Rivière témoigne de ce souci de rendre sensible l'impropriété d'une réflexion soumettant l'art à ces catégories conflictuelles conduites arbitrairement à l'apaisement⁴. Si Artaud refuse les conseils prodigués par son correspondant, c'est en dernier recours parce que ce dernier pense que le trouble né à la lecture des poèmes relève d'une maîtrise insuffisante des impératifs formels imposés à l'intuition créatrice. En répliquant que les *incohérences* de ces textes sont des symptômes de la souffrance rencontrée par sa pensée, Artaud invite son interlocuteur à abandonner les présupposés de sa lecture : le dualisme qui sous-tend la pensée du signe comme forme adéquate d'un contenu à référer devient impropre dès lors qu'il s'agit de découvrir les mécanismes de translation par lesquels une affection de la vie déplace l'ordre classique de l'expression en lui imposant un rythme dans lequel peut se pressentir l'inégalité du sujet à lui-même, les « intermittences de l'être ». C'est pourquoi la singularité poétique des œuvres d'Artaud ne réside pas seulement ni principalement dans leur recours à la métaphore (qu'un modèle de l'écart par rapport à une norme pourrait intégrer dans une pensée du signe dualiste) mais dans l'association de cette particularité avec un usage « pervers » de l'interlocution. Le déplacement ne concerne pas seulement la forme du message mais sa destination. Les jeux sur l'énonciation permettent d'opérer une transmission du trouble chez le destinataire lui-même : opération qui affectera l'intuition que ce dernier aura non seulement de son insertion dans l'espace et le temps rationnellement structurés mais aussi de sa propre identité.

Ce préalable théorique était nécessaire pour cerner les enjeux du motif du voyage à l'intérieur du corps chez l'auteur de *Pèse-nerfs*. Celui-ci dépasse en effet les seules implications thématiques ; il recoupe une interrogation plus générale sur les distorsions imposées par Artaud au cadre habituel de la représentation⁵. C'est pourquoi l'œuvre graphique devra être prise en considération au même titre que les textes. Lorsqu'Antonin Artaud développe la relation utopique de voyages dans l'intimité d'un corps sans organe, comment les notations – graphiques ou scripturales – qu'il nous propose nous amènent-elles à modifier radicalement la représentation de notre propre intégrité individuelle? Sommes-nous confrontés à la seule *défiguration* de l'image d'un être, ou, de manière plus retorse et plus contrariante, à la transformation des conditions même de la figuration ?

La trace la plus explicite de l'intérêt porté par Antonin Artaud à la relation d'un voyage dans l'intimité de l'être se situe probablement dans les notes prises par l'écrivain, lors de son internement à Rodez, à propos de la traduction du sixième chapitre de *La Traversée du miroir* de Lewis Carroll. Cette tâche qui le requiert pendant plusieurs mois donnera lieu, en 1947, à la publication dans le numéro 12 de la revue lyonnaise de Marc Barbezat, *L'Arbalète*, du texte intitulé *L'Arve et l'Aume*. La richesse du titre permet d'entendre « larve et l'homme », « larvé, l'homme », « larve énorme », « larve l'âme », « l'arme et l'âme », « larme,

⁴Sur cette correspondance, on lira le bel article de Carlo Pasi, « La communication cruelle : Baudelaire, Artaud », publié dans l'ouvrage collectif sous la direction de D. Rabaté, J. de Sermet et Y. Vadé, *Le Sujet lyrique en question*, n° 8 de la revue *Modernités*, P.U. de Bordeaux, p. 44-53.

⁵Sur la thématique du voyage, on renverra à l'ouvrage de Florence de Mèredieu, *Antonin Artaud, voyages*, Blusson, Paris, 1992. On relira notamment les pages 34-36 analysant le retour sous la plume d'Artaud du motif du psychopompe accompagnant l'âme du mort dans son ultime itinéraire. Je reste plus réservé à l'égard de la présentation enthousiaste de la folie comme « parcours nomade de tous les plissements, froissements, réseaux labyrinthiques et rusés » (p. 37).

lovée », « l'arme lovée en l'homme, la larme », etc. Les associations phonétiques et sémantiques ainsi suggérées valent par le mouvement qu'elles enclenchent, potentiellement infini. Cette ouverture offerte par l'altération initiale est d'autant plus troublante qu'elle s'opère à l'intérieur d'une matière sur laquelle repose le patronyme du créateur, signe dont la particularité est précisément d'être invariable : « l'arve et l'aume », cette larve d'homme, c'est aussi cet ectoplasme larvaire qu'**ArtAUD** est condamné à découvrir dès lors qu'il fouille un peu à l'intérieur de sa propre image. Au plaisir merveilleux de la transgression des limites et des ordres de grandeur qu'explorait Alice chez Lewis Carroll, se mêle ainsi chez Antonin Artaud la violence confondante d'une mise à mal de l'identité. La subversion ludique de la logique devient inséparable d'un bouleversement de l'image corporelle, désormais appelée à entrer dans un jeu incessant de métamorphoses. Au poème inventant une forme inédite de contre métaphysique (« L'être est celui qui s'imagine être / Être assez pour se dispenser / D'apprendre ce que veut la mer ») se joint par une nécessité interne le souhait de Dodu Maflu de voir la physionomie d'Alice échapper aux canons du visage : « Si vous aviez les deux yeux sur le même côté du nez – ou la bouche à sa racine – cela aiderait à se reconnaître ». La traduction d'Artaud ne retient pas sans raison le verbe « se reconnaître », source d'ambiguïté. Le déplacement des organes qui constituent la face humaine, soudain en proie à une instabilité fondamentale, permettrait à chacun de percevoir, non sans comique, le lien insoluble entre l'image de soi et la possibilité d'arrêter artificiellement le temps ; mais il permettrait aussi à la relation entre les êtres d'échapper à l'illusion qui fausse si souvent la reconnaissance mutuelle : celle-là même d'une possible définition intemporelle de l'être, voué à demeurer éternellement identique à lui-même. La fantaisie du conte merveilleux est ainsi dirigée par Artaud vers la création d'un malaise. Des tonalités étrangères se rencontrent et fusionnent.

Sans doute convient-il de mettre ce phénomène en perspective avec les recherches plastiques qui sont alors les siennes. Les dessins contemporains invitent en effet moins à une description en termes de défiguration comme atteinte portée à la figure qu'à une sensibilité particulière aux distorsions que la main fait subir aux limites qui séparent dans notre culture le sujet du fond. La page cesse d'être un arrière-plan sur lequel viendrait se détacher le tracé de la figure. Les signes graphiques ne s'organisent plus en fonction d'une extériorité dont les traits cerneraient la frontière. Ils sont des émanations provisoires, instables, d'une énergie en devenir dont il serait vain de vouloir délimiter la ou les source(s). Lorsque ces dessins prennent la forme d'autoportraits, leur effet sur le spectateur s'en trouve décuplé. En effet, le visage cesse d'être une enveloppe cernant l'intimité de la chair et reflétant les mouvements de l'esprit. C'est la page entière qui semble offrir une révulsion de la peau; tel un ruban de Möbius, cette dernière met soudain en communication, sans rupture perceptible, l'espace du dedans et l'espace du dehors⁶. Le souffle semble tenir à cette extériorisation involutive. La « folie-Artaud » est perceptible pour le lecteur-spectateur dans cette soudaine révélation que tout l'espace peut devenir surface sensitive ; l'*anormalité* des affects décrits tiendrait à cette attention, proprement harassante, portée à chaque parcelle de l'univers environnant, comme si toute hiérarchisation devenait impossible. Le savoir délivré par l'œuvre d'Artaud

⁶ Les recherches de Didier Anzieu autour du *Moi Peau* nous paraissent les mieux appropriées pour développer une approche psychanalytique du geste créateur chez Artaud.

peut donc être résumé par la formule de Jacques Garelli : « ce qu'affirme Artaud est précisément que *l'espace pense* »⁷. C'est pourquoi la pensée de la figure devient ici inopérante⁸. Les traits ne sont plus l'émanation d'une forme exprimant un contenu ; ils deviennent les lignes provisoires par où se manifestent les intensités changeantes d'une relation conflictuelle et intime entre le même et l'autre : ils sont les manifestations des plis momentanément ouverts et refermés. Nous pourrions ici renvoyer à ce qu'Artaud écrit dans la période contemporaine sur la peinture de Balthus : celle-ci « dépasserait la désorganisation surréaliste des apparences pour les *refondre* » (nous soulignons). Cette refonte des apparences produirait chez le spectateur l'équivalent des sentiments éprouvés par le lecteur des textes d'Artaud, jouant ici spécifiquement sur le glissement de l'émerveillement au malaise.

Peut-être l'analyse offerte en ces mêmes années par Aurel Kolnai au sujet du dégoût nous permettrait-elle d'affiner cette approche⁹. Pour cet auteur, le dégoût est essentiellement éprouvé devant des objets porteurs de l'image de la solidarité entre la vie et la mort. L'exclusion habituellement exercée à l'encontre de ce qui dégoûte serait à la mesure de l'intuition inconsciente du caractère arbitraire, social, de la séparation entre la décomposition et la croissance, l'impur et sa « transsubstantiation ». Le voyage à l'intérieur de l'intimité du corps cesse donc chez Artaud de revêtir la séduction du motif imaginaire. Il ne s'agit plus seulement de projeter à l'intérieur du corps l'enthousiasme de la découverte de l'inconnu. Le motif ne vaut plus pour sa séduction imaginaire mais pour sa capacité à exhiber cette intimité de la vie avec la destruction. La révélation du travail corporel passe par un effacement des frontières illusoire entre le dedans et le dehors, le pur et l'impur, le sain et le malade. C'est pourquoi la peste devient chez Antonin Artaud la métaphore principale de l'accès au corps.

La maladie, et spécifiquement la maladie *contagieuse*, se hisse en effet chez Artaud à la hauteur d'une expérience fondatrice (il est en effet l'un des premiers créateurs à penser la transmission de son pouvoir dans le public en termes de contamination). Elle offre l'accès à un voyage intérieur, au sein de territoires habituellement effacés sous le silence pesant de la santé. Le corps pestiféré offre à l'écrivain l'occasion de manifester l'étonnante affinité entre le discours médical et le discours géographique. L'un et l'autre acquièrent cependant ici une allure rêveuse... La survenue des bubons, leur gonflement suivi de la brusque décharge des abcès sont analogues à la crue et à la décrue du fleuve venant favoriser par son pouvoir putréfiant la nouvelle levée de la récolte future. On pourra donc légitimement lier les entorses faites aux lois de la figuration dans les dessins d'Artaud à la forme de régression que celui-ci tente d'imposer à la pensée médicale vers les anciennes théories des humeurs. Au savoir positif, physique et chimique, construit par la médecine au cours des derniers siècles, Artaud substitue une rêverie matérielle autour de la « coction » des humeurs, coction interne se poursuivant par une révulsion du corps : « son estomac se soulève, l'intérieur de son ventre lui

⁷Jacques Garelli, *Artaud et la question du lieu*, Paris, Corti, 1982, p. 104, nous soulignons.

⁸Cependant, comme l'affirme Jacques Derrida, la pratique d'Artaud ne ressortit pas d'une approche non figurative : « Artaud lance ses invectives, récrimine à la fois contre le réalisme naturaliste de la peinture figurative et contre cet autre académisme qu'est l'abstraction. Il oppose la cruauté de son vrai secret de mort au secret de surface de la « peinture non figurative », *op. cit.*, p. 63-64.

⁹Aurel Kolnai, *Le Dégoût*, traduction d'Olivier Cossé, Agalma-Seuil, 1997 (première parution : 1929, in *Annales de philosophie et de recherches phénoménologiques*).

semble vouloir jaillir par l'orifice des dents ». Ce n'est pas en vain que le texte développe ici la fiction d'un partage possible du point de vue du « pestiféré ». Artaud, dès lors qu'il accepte d'écrire, *devient* cet être dont l'intimité, où se joue sans cesse la rencontre entre la vie et la mort, la croissance et la pourriture, s'expose et se révulse, ne trouvant d'issue que par l'organe de la parole, « l'orifice des dents ».

L'exploration de l'intimité ne se contente donc pas de mettre à mal les repères de la représentation ; elle offre simultanément une lecture matérialiste des valeurs qui organisent la vie sociale et ses propres règles de séparation. Les textes préparatoires d'Artaud *le Môme* permettent de suivre l'écrivain dans l'association qu'il construit peu à peu entre son expérience *révulsive* du corps et sa pensée des structures sociales. Une rime devient progressivement insistante : celle qui relie les sécrétions au secret, part impudique et cachée que tous s'emploient à taire afin de construire, renforcer et préserver leur communauté. L'artiste est celui qui ne peut s'empêcher de « manger le morceau », de livrer le secret, de transgresser l'interdit en modifiant les conditions de l'interlocution. Pris de dégoût devant le silence tacite, il devient cependant à son tour la victime désignée d'une « excrétion ». Source de dégoût, il ose manifester l'intimité du lien entre la vie et la mort, le souffle et le cri, la pensée et la coction des humeurs¹⁰. Le « suicidé de la société » – définition qui se nourrit à l'époque des exécutions totalitaires maquillées en suicides¹¹ – est celui qui « prend sur lui » le dégoût, accepte d'incarner cette image repoussante que l'organisation sociale cherche à projeter sur l'extérieur ; il devient l'ennemi intime. Le créateur est celui qui donne à entendre le barbare caché en son sein, qui expose, jusqu'à la caricature, l'inquiétante étrangeté lovée au cœur même de l'identité. Le rejet de l'artiste, dans ce renouvellement du motif romantique de l'exil orgueilleux et solitaire, devient un geste recherché et dramatiquement mis en scène afin de produire, c'est-à-dire d'exposer sur la scène sociale du sens, l'interdit fondateur. On relira à cette lumière les récits faits par les contemporains de la conférence du Vieux Colombier. Dans une lettre à Pierre Lœb du 23 avril 1947, André Gide revient sur les notes qu'il avait consignées dans son *Journal*, à la date du lundi 13 janvier 1947 : « Oh! Non, plus personne dans l'assistance n'avait envie de rire ; et même, Artaud nous avait enlevé l'envie de rire pour longtemps. Il *nous avait contraints* à son jeu tragique de révolte envers tout ce qui, admis par tous, demeurait pour lui – plus pur – inadmissible [...] on se sentait *honteux* de reprendre place en un monde où le confort est formé de compromission » (nous soulignons). Le rire serait une forme inaccomplie de réalisation du dégoût ; il maintiendrait la possibilité d'extérioriser le malaise. Le « voyage » qu'impose le conférencier à son auditoire est bien plus efficace : le dégoût s'intériorise sous forme de honte. La fondation du concert social sur le rejet de l'objet impur devient évidente. Mais alors chacun doit éprouver, physiquement, en un malaise qu'aucun remède ne saurait apaiser, la partition illusoire sur laquelle repose sa représentation du monde et de ses valeurs. La préservation de l'image de soi – à laquelle l'entreprise autobiographique n'est pas étrangère – reposerait donc sur un aveuglement volontaire. Pire, sur une coupure illusoire.

¹⁰ Sur cette nature *interlope* de la pensée chez Artaud, on lira les analyses consacrées à « ces pulsions sont encore du corps et déjà de la pensée » aux pages 83 et suivantes dans l'ouvrage d'E. Grossman, *Artaud, l'aliéné authentique*, Léo Scheer-Farrago, 2003.

¹¹ Le titre de l'essai d'Artaud consacré à Van Gogh renvoie indiscutablement à l'époque au destin de ceux qui, comme Maïakovski, ont subi un ostracisme d'autant plus violent qu'ils avaient nourri la foi en une véritable révolution.

La posture existentielle du créateur Artaud risquerait cependant de se transformer en gesticulation si elle n'intériorisait le conflit entre le pur et l'impur. Certes, Antonin Artaud ne cesse de réitérer son appel révolutionnaire à un usage insurrectionnel de l'infra-organique. La désarticulation de la syntaxe est chargée de transmettre dans le discours cette puissance rebelle. Mais simultanément, les œuvres jouent sur une double incarnation : Antonin Artaud sera à la fois celui qui luttera de toutes ses forces pour expurger son corps des sécrétions impures, être préservé de toutes les souillures - au premier rang desquelles celle qui est liée à la génération, à la reproduction sexuelle - et celui qui vivra, physiquement, la relégation et sa douleur : celui que rejette la société car son corps, malgré l'ascétisme pratiqué, ne cesse de contaminer les productions spirituelles. Ici se fonde l'alliance singulière entre le matérialisme absolu revendiqué par Artaud et ses aspirations spiritualistes. Aussi peut-il simultanément affirmer que « la seule question est d'avoir un corps » (*Revue 84*) et qu'il nourrit la volonté de se défaire de « ce corps inemployable, fait de viande et de sperme fou » (*idem*). Ce conflit se reproduit dans le pathétique avec lequel le créateur met en scène l'excrétion-exclusion hors du corps social, qu'il vit historiquement dans son propre corps souffrant. À la manière des philosophes présocratiques auxquels la légende confère fréquemment une mort exemplaire, Artaud devient l'être qui révèle publiquement le trouble mouvement qui anime intimement la matière. Partagé entre la rage de se séparer, de devenir un être unique, perdu en l'absolue solitude de la folie, et le désir d'être reconnu par la communauté, Artaud éprouverait sous la forme radicale d'une éthique de vie ce que dans les mêmes années George Bataille analysait intellectuellement : ce qu'il représentait sous la forme d'une dialectique du mal. Mais le tourment d'Artaud, cette douleur que son œuvre fait le pari de pouvoir transmettre, tient à son incapacité à résoudre sous une forme dialectique les deux mouvements contradictoires. Antonin Artaud éprouve simultanément la répulsion et la séduction. Ses textes disent la fécondité des matières impures, de la putréfaction d'où naît la vie ; mais, blasphématoires, ils multiplient les imprécations contre un dieu qui comme celui des gnostiques serait coupable d'avoir créé un monde marqué du sceau de l'impureté... Le poète jette ses textes comme des sorts, objets magiques d'un contre-exorcisme destiné à le délivrer de l'emprise des pensées extérieures ; mais il attend aussi d'eux qu'ils fondent une communauté rituelle de pensée, cercle dans lequel la douleur, cet excès abject de sensibilité, jouerait un rôle fédérateur¹². Il exacerbe le désir, fait de lui le catalyseur de la geste théâtrale, mais il rejette son fondement sexuel comme une souillure. Ces mouvements « impossibles » sont pourtant destinés à se réunir : en cette fiction incarnée que constitue la personne d'Antonin Artaud, prestidigitateur victime de sa propre découverte, « le corps [...] cette multitude affolée, cette espèce de malle à soufflets qui ne peut jamais avoir fini de révéler ce qu'elle recèle¹³ ».

Hostile à toute réduction psychologique de son expérience, le poète est donc un curieux géographe : le voyage intime dont il propose la relation construit plusieurs cartographies inconciliables d'un même continent en perpétuelle ébullition. La linéarité du cheminement présumée par la forme du récit de voyage se trouve contredite ; le motif imaginaire n'est actualisé que dans la mesure où il est destiné à recevoir un regard critique. Parti à la découverte du « chemin fait par la parole dans (s)a » chair, Artaud

¹²Jacques Derrida retrouve cette structure contradictoire à l'intérieur de la temporalité mise en œuvre par les *sorts* : « L'efficacité du sort doit être immédiate ; mais *cette immédiateté doit demeurer*, ce qui la destine malgré elle à rester (nous soulignons) », *op. cit.*, p. 73-74.

¹³Texte préparatoire à la conférence du Vieux Colombier, O.C., tome XXVI, p. 187.

découvre que plusieurs strates sont ici mobilisées, que la voix n'est que l'image unifiée de flux dont les fréquences se superposent et se combattent. Loin d'être l'aventurier héroïque civilisant les terres découvertes, l'artiste poète est emporté par les vagues, abjectes et impérieuses, d'une matière dont il a libéré l'énergie indocile. À la métaphore géographique, qui a le tort de présupposer la stabilité de son objet, on suggérera en conclusion de préférer l'image sismographique : parce qu'elle rend justice à la nature éruptive des textes d'Artaud, mais aussi parce qu'elle oblige le lecteur-spectateur à reconnaître qu'il est lui-même affecté par les mouvements qu'il décrit.

Pour citer cet article, utiliser la référence suivante : CARLAT Dominique, « Antonin Artaud : voyage au pays du corps périlleux », in *Voyages intérieurs* (actes de la journée d'études organisée le 18 juin 2004 par H. Marchal et A. Simon), publication en ligne, novembre 2004, www.univ-paris3.fr/recherche/sites/edlfc/fre2332/voyages.pdf, p. 52-58.

Pour joindre l'auteur, remplacer l'étoile par le signe @ : [d.carlat★wanadoo.fr](mailto:d.carlat@wanadoo.fr)

Michel Lantelme
(University of Oklahoma, U.S.A.)

André Malraux, une esthétique de l'incarnation.

Chacun garde en mémoire les dernières apparitions télévisées de Malraux au début des années soixante-dix, dans le cadre d'une série sur l'art intitulée « La Légende des siècles¹ ». On se souvient encore des mains volubiles de Malraux commentant Goya, des mains toujours en mouvement, qui bondissaient régulièrement hors des limites du champ de la caméra. Cette fulgurance de la main est caractéristique de Malraux, du style comme de l'homme.

Et l'est d'autant plus que, loin de se limiter à ces mouvements brusques et autres tics d'André Malraux, l'agitation des mains est présente dans tous les textes de notre auteur.

L'Espoir, le roman sur la guerre d'Espagne, nous fait assister à une scène d'exode. Au volant d'un véhicule, un militant tente de rapatrier quelques blessés lorsqu'il aperçoit un vieillard qui porte dans son bras replié un enfant de quelques mois. Sur ordre du médecin qui l'accompagne, le conducteur arrête alors son automobile et fait signe au paysan de prendre place. Mais la voiture est déjà pleine et le paysan est obligé de se tenir à l'extérieur, debout sur l'aile du véhicule. Pour ne pas tomber, il s'agrippe au poignet d'un autre individu, logé sur l'autre aile. Leurs mains se serrent devant le pare-brise.

Le médecin et Attignies ne pouvaient en détacher leurs yeux. [...] cet ouvrier étranger qui allait de nouveau combattre, tenant le poignet du vieux paysan d'Andalousie devant le peuple en fuite, le troublait; il s'efforçait de ne pas les regarder. Et pourtant la part la plus profonde de lui-même demeurait liée à ces mains [...], celle qui reconnaît sous leurs expressions les plus dérisoires la maternité, l'enfance ou la mort (II, p. 373).

Parce qu'elle associe aux mains des éléments aussi fondamentaux qu'inattendus, la description suggère non seulement que le meilleur moyen d'appréhender un être humain est d'examiner ses mains, mais surtout elle postule que l'étude des mains peut révéler tout ce que l'humanité possède d'essentiel. Autrement dit, la condition humaine se définirait par les mains.

¹ NdE : Les pages qui suivent sont tirées d'un ouvrage de Michel Lantelme intitulé: *Malraux. Portrait avec mains*, publié en 2003 par les Presses Universitaires du Septentrion, que nous remercions de leur aimable autorisation de reproduction (Presses Universitaires du Septentrion ; Rue du Barreau - BP 199 - 59654 Villeneuve d'Ascq cedex ; tél : 03 20 41 66 83 ; fax : 03 20 41 66 90 ; www.septentrion.com).

À condition toutefois de se débarrasser du vieux préjugé selon lequel l'*homo erectus*, notre ancêtre capable de transformer le monde grâce à ses mains, et plus tard grâce à ses outils, appartiendrait à une espèce supérieure, choisie entre toutes. On ne trouvera rien chez Malraux au sujet de l'adoption de la station verticale qui a permis la libération de la main, une étape essentielle au processus d'hominisation. En marchant sur les mains, les Péchés capitaux de *Royaume-Farfelu* semblent plutôt inverser le cours de l'histoire et régresser. Dans le même esprit, les grosses « mains poilues » et les « bras de singe » (II, p. 255) d'un combattant de *L'Espoir* suggèrent une persistance de l'animal en l'homme.

Comme pour s'opposer à une vision trop idéaliste, Malraux s'attarde plutôt sur les limites de nos capacités manuelles. Parmi toutes les blessures que l'on peut recenser chez les combattants de *L'Espoir*, certaines se distinguent des autres en ce qu'elles donnent lieu aux commentaires les plus marqués et les plus significatifs. Ces blessures concernent les extrémités supérieures des personnages, bras et mains, qui sont de toute évidence, chez Malraux, la partie du corps la plus vulnérable. En témoigne ce spectacle qu'offre un hôpital espagnol :

[...] les blessés dont le bras était plâtré marchaient, leur bras saucissonné de linge tenu loin du corps par l'attelle, comme des violonistes, violon au cou. Ceux-là étaient les plus troublants de tous: le bras plâtré a l'apparence d'un geste, et tous ces violonistes fantômes, portant en avant leurs bras immobilisés et arrondis, avançaient comme des statues [...] (II, p. 82).

Éternelle blessure qui revient de livre en livre, et handicape plus d'un personnage ! N'est-ce pas déjà à cause d'une blessure au bras que le Garin des *Conquérants* était obligé de conduire son véhicule d'une main, comme un manchot (I, p. 261)? Oui, c'est bien la même blessure qui se répète encore et encore, comme un rappel de notre condition de mortels. Le diagnostic est invariablement le même, banal j'en ai peur, mais banal à force de répétition seulement. Dans *Le Temps du mépris*, quelques jours d'incarcération auront suffi — bien peu de chose, en somme — pour que Kassner ne sente plus ses mains devenues indolores, curieusement désertées par toute sensation cutanée. Étrange maladie que celle-là, dont nul ne se défait. Car le symptôme ne fait qu'annoncer l'irréremédiable. La mort est là, qui guette sa proie. Celle de Perken dans *La Voie royale* est de ce point de vue exemplaire. C'est par la main que meurent les conquérants :

Il l'avait vue plusieurs fois ainsi, depuis quelques jours: libre, séparée de lui. [...] Dans cette fuite vers un monde aussi élémentaire que celui de la forêt, une conscience atroce demeurerait: cette main était là, blanche, fascinante, avec ses doigts plus hauts que la paume lourde, ses ongles accrochés aux fils de la culotte comme les araignées suspendues à leurs toiles [...] La mort, c'était elle (I, p. 503).

Chacun aura reconnu là la grande obsession de Malraux. Comme dans les oraisons célèbres, un genre qu'il a beaucoup pratiqué, Malraux parle toujours au plus près de la tombe. Mais s'il avoue volontiers être hanté par la mort, ce n'est pas tant le fait de mourir, qui reste épisodique ou accidentel (la petite mort), mais plutôt la Mort au sens métaphysique, et avec elle le mystère de la vie face à la mort. « Tu ne sauras jamais ce que tout cela voulait dire », concède-t-il au début des *Antimémoires*.

On sera peut-être moins surpris, après cela, par la forme que prend le concept du destin chez Malraux. Dans une œuvre tout entière marquée par la nécessité de se rebeller contre la mort, une œuvre où l'art est conçu comme un anti-destin, la notion de

destin va revêtir chez le romancier de la condition humaine une forme il est vrai inattendue, inouïe même, celle d'une enseigne commerciale, au-dessus de la vitrine d'une boutique. À la fin de *Lazare*, Malraux se souvient en effet de son retour sur terre et de sa déambulation dans une petite ville algérienne, immédiatement après un voyage aérien pendant lequel le petit avion qui le transportait fut pris dans une tempête. Parmi toutes les boutiques qui s'offrent au regard, une seule retient l'attention de Malraux, celle d'un marchand de gants dont le commerce est signalé sur la façade de la rue par une enseigne: une « énorme enseigne de gantier comme une Main du destin » (III, p. 877).

On ne pouvait mieux confondre l'un et l'autre, en effet! On l'a désormais bien compris: cette identification de la main et du destin, propre à notre auteur, ne se limite pas à une seule comparaison, aussi frappante fût-elle. Tout se noue là: l'omniprésence de la mort et la nécessité de s'insurger contre le destin par les moyens de l'action ou de la création artistique. Car les héros de Malraux, qu'ils soient aventuriers, combattants ou artistes voudraient tous pouvoir forcer le destin et laisser une trace qui leur survivra, quelque chose qui ne soit pas emporté avec tout le reste. L'art permet de réaliser ce rêve. Dès 1930, Malraux remarque dans *La Voie Royale*: "On dirait qu'en art le temps n'existe pas". Ses écrits sur l'art, des *Voies du silence* à *La Métamorphose des dieux* seront bâtis sur cette découverte. Laquelle lui permet d'établir un dialogue inattendu et fécond entre des cultures séparées par des siècles, et même des millénaires.



La mort semble plus proche que jamais dans *Lazare*. Menacé de paralysie, Malraux a passé quelque temps dans un hôpital, en 1974. Il se souvient avoir erré la nuit dans sa chambre, à la recherche de ses comprimés. L'épisode est entièrement dominé par le corps. Poids mort réclamant sa part, ne se laissant pas réduire à la description qu'en donnerait un regard clinique, le corps semble vouloir s'imposer pour occuper toute la scène :

On a laissé dans la salle de bains les comprimés que je dois prendre. Je vais les chercher sans allumer, reviens vers mon lit, très haut comme tous ceux des cliniques. Je tâtonne le long du mur. Plus d'interrupteur. Je m'affaisse dans le brouillard noir, sans douleur, jambes en chiffon, fraîcheur. Tombé sur les dalles ? Le lit devrait être en face. Je ne puis me relever. Je n'ondule pas seulement dans l'obscurité comme un noyé, il n'y a plus de directions (III, p. 836).

En l'absence de repères, seule subsiste la conscience du poids. Le bas vaut comme aimant, le corps est tout entier rendu à la loi de la pesanteur, à la menace de la glu : « limaille collée à l'aimant de la terre », de la page.

Ce n'est sans doute pas un hasard si ce corps qui pèse, qui est tant attiré vers le bas, est celui d'un occidental. Jean-Luc Nancy fait remarquer dans *Corpus* que si l'Occident chrétien est une chute, comme l'indique son nom, le corps, répugnant ou désastreux, marqué par le péché depuis qu'il est tombé, précipité par le Très-Haut, le corps n'est rien d'autre qu'un poids qui n'en finit pas de basculer dans cette chute². Ce sentiment est très présent dans l'œuvre de Malraux, et l'on retrouve cette hantise du

² Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Métailié, 1992. Voir en particulier le chapitre intitulé « Étranges corps étrangers ».

corps déchu « dans lequel il faut vivre avec le Christ » jusque chez le terroriste Tchen, le personnage de *La Condition humaine* ayant été éduqué par un pasteur luthérien (I, p. 555).

L'œuvre de Malraux, non moins soumise que les Évangiles au registre du toucher, et qui étale devant nos yeux des corps en souffrance, est elle-même l'œuvre d'un occidental, imprégné d'une culture chrétienne. Avec la gestuelle dans son ensemble, c'est-à-dire notre relation au corps mais aussi notre façon de nous mouvoir et d'occuper l'espace, nous sommes en présence d'un invariant, quelque chose qui fonctionnerait comme une signature, capable de définir notre appartenance culturelle. Fasciné par les autres civilisations avec lesquelles il a établi sa vie durant un véritable dialogue, y compris celles qui sont les plus éloignées de la nôtre, Malraux a peut-être rencontré là une limite propre à chaque culture, un élément permettant de définir ce qui appartient à une culture en propre, dans sa spécificité. Avec ses bras « semblant se refermer doucement sur le mystère du monde³ », la grammaire gestuelle de la statuaire bouddhique suggère par exemple un rapport au monde fondamentalement différent de celui que nous connaissons.

Je plaide ici pour une approche restreinte, minimaliste même, de la notion de culture : l'homme pouvant tenir tout entier dans ses mains, s'y résumer, c'est par elles, ainsi que par les gestes et la corporalité dans son ensemble, que la culture se manifeste le mieux. L'œuvre de Malraux nous invite à ce type d'approche car c'est toujours par le toucher, mode d'existence privilégié, et par leurs mains que les personnages de Malraux se révèlent à nous. Quel discours, je vous le demande, pourrait par exemple décrire le rôle du héros de *L'Espoir*, le bien nommé Manuel, et les interrogations que la guerre d'Espagne suscite dans son esprit mieux que la petite branche qu'il tient perpétuellement à la main et qu'il agite à la façon d'un chef d'orchestre? Tous les lecteurs de Malraux connaissent et citent volontiers les enseignements que Gisors prodigue à Kyo sur l'homme dans *La Condition humaine* : « nous entendons la voix des autres avec les oreilles », et la nôtre « avec la gorge: car, les oreilles bouchées, tu entends ta voix » (I, p. 540). Superbe motif métaphysique, en vertu duquel l'homme est condamné à demeurer séparé des autres et voué à vivre dans une solitude radicale. Il arrive cependant qu'en de rares occasions, j'entende l'autre avec ma gorge. Pour Malraux, l'amour et la fraternité possèdent ce privilège. Mais s'est-on jamais inquiété de ce que fait la main de Gisors tandis qu'il est ainsi occupé à réfléchir sur ces questions d'ouïe et sur la voix de gorge? Il faut, encore une fois, diriger notre regard vers le bas du tableau : « Son pouce frottait doucement les autres doigts de sa main droite comme s'il eût fait glisser une poudre de souvenirs » (I, p. 540). Indice de la capacité qu'a l'homme de réfléchir sur lui-même, de s'opposer à lui-même en un mouvement réflexif, le pouce de Gisors semble suggérer une autre idée, l'idée selon laquelle toute vraie réflexion sur la condition humaine est de nature essentiellement biographique. Si telle est bien la leçon des mains de Gisors, on n'a pas fini de méditer l'enseignement d'autant que Malraux, très peu enclin aux souvenirs, a toujours récusé la biographie. La biographie est cependant inévitable, non comme genre littéraire, mais plutôt parce que l'écriture nécessite l'incarnation, et qu'il ne saurait y avoir d'écriture sans un corps. Un corps malade, s'entend. Toujours déjà mort. Plein de tics. Et sujet à de nombreuses blessures. Comme dans l'extrait de *Lazare* précédemment cité, Malraux n'aura cessé d'affronter la bête qui somnole en nous. Il n'y a du reste peut-être pas d'autre sujet chez Malraux.

³ Préface à *Sumer* d'André Parrot, Gallimard, coll. « L'Univers des formes », n° 1, 1960, p. XLIV.

La célèbre scène d'ouverture de *La Condition humaine* est à cet égard remarquable puisque, avec le meurtre perpétré par Tchen à l'arme blanche, l'entrée dans le texte se confond avec l'entrée dans un corps. Une fois son geste commis, le meurtrier n'en est cependant pas quitte avec sa victime, tant s'en faut. Tchen va être en effet poursuivi par le souvenir de la résistance inattendue que le corps de sa victime pourtant endormie a opposé à la lame du couteau. Le motif de la « résistance » de la chair suggère de manière exemplaire que l'écriture ne s'apparente pas à un passage par le corps et que nous n'avons nullement affaire ici à un simple transit (du terme qui désigne la dérogation aux droits de douane ou d'octroi accordée à une marchandise qui ne fait que traverser un lieu). Chez Malraux, le corps ne se laisse pas traverser à si bon compte. On ne peut, en matière d'écriture, parler de transit, ni peut-être même de passage par le corps, mais plutôt de passage au corps, à l'épreuve de sa densité et de son étrangeté, comme le suggère la page liminaire de *La Condition humaine*.

Un peu plus loin dans le roman, méditant sur l'enseignement de Gisors, Kyo va confirmer à son tour le diagnostic. S'il m'advenait d'entendre ma propre voix enregistrée ou amplifiée par un microphone, pourrais-je seulement la reconnaître, se demande-t-il ? L'image qui s'impose alors, associée à cette coupure du personnage d'avec lui-même, est celle d'un acte chirurgical. Kyo songe à la terreur qu'il y aurait de ne plus reconnaître sa propre voix « avec la même inquiétude complexe qu'il avait regardé, enfant, ses amygdales que le chirurgien venait de couper » (I, p. 528)⁴.



Les mains jouent donc un rôle important dans la configuration de la vie psychique des personnages. Essentielles pour comprendre les personnages de Malraux, elles présentent la caractéristique surprenante d'être toujours un peu disproportionnées et fonctionnent comme des opérateurs d'étrangeté. La rencontre du général De Gaulle, comme tant d'autres, est l'occasion d'un étonnement renouvelé au spectacle des mains, qui paraissent curieusement indépendantes du reste du corps, un peu comme s'il y avait eu maladresse: « J'ai redécouvert, en lui serrant la main, combien les mains de cet homme encore si grand sont petites et fines. Les mains ébouillantées de Mao Tsé-Toung, elles aussi, semblent les mains d'un autre » (III, p. 577). Ainsi décrites, les mains combinent une coupure et une attache, ce qui les rend diaboliques: on les dirait détachées du reste du corps auquel elles tiennent sans y tenir. Il y a là une cause d'étonnement pour les personnages de Malraux, tous conduits à vérifier l'inquiétante étrangeté de leurs mains, pourtant si familières. *Le Temps du mépris* est à ce titre exemplaire. Ce roman publié en 1935 retrace l'histoire de Kassner, l'un des chefs de la lutte contre l'idéologie et le pouvoir hitlériens, incarcéré dans une prison nazie. Le fait qu'en neuf jours d'emprisonnement, ses mains soient « presque mortes » peut être mis en rapport avec ses options politiques. Parce que sentir, c'est toujours consentir (comme le souligne J. Derrida), l'absence de sensation cutanée peut être considéré comme un refus de se soumettre, de consentir au fascisme. Cette absence de sensation va être redoublée par un autre phénomène non moins troublant.

⁴ Michel Tournier appelle cette plongée de la main dans la gorge qu'est l'ablation des amygdales dont il fut lui-même victime à l'âge de quatre ans, « l'Agression, l'Attentat ». Voir *Le Vent Paraclet*, Gallimard, N.R.F., coll. « Blanche », 1977, p. 15.

Dans l'obscurité de sa cellule, Kassner approche sa main du mince fil de lumière marquant le bas de la porte: « il tentait toujours de voir ses doigts, dont le bout émergeait à peine de l'obscurité totale comme s'ils eussent appartenu à une main étrangère » (I, p. 803). La scène est d'importance pour notre propos et emblématique de la situation de presque tous les personnages de Malraux, amenés à faire la même expérience chaque fois qu'ils se retrouvent désœuvrés. Cette division interne dans ce qu'il a de plus intime introduit chez le personnage malrucien un trouble, le sentiment d'une irréductible étrangeté à lui-même. Par l'épreuve de la découverte des mains, le personnage de Malraux se découvre séparé de lui-même, sexué, mortel.⁵

Chacun connaît le succès de la notion de « contingence », terme popularisé par Sartre, par lequel on désigne l'impression vive de se sentir de trop dans le monde, sans aucune nécessité ni justification possible, et qui débouche sur la prise de conscience de l'absurde. Si les personnages de Malraux sont perméables à ce sentiment, la manière dont ils le ressentent est remarquable. C'est encore une fois dans les mains qu'il va se loger. D'origine tactile, la « contingence » est ainsi rendue chez Malraux à son étymologie. Comme le rappelle Jacques Derrida, le terme même de con-tingent a en effet un contact étymologique avec le toucher⁶.

S'il s'éprouve parfois dans la solitude, ce sentiment est cependant plus souvent le fait d'une communauté d'individus. Chez Malraux, la contingence s'éprouve à plusieurs, et notamment dans le contact avec l'autre. Le personnage malrucien est un être de tact, ou plus exactement de contact. La notion de fraternité, centrale chez notre auteur et qui est un peu comme sa marque propre ou son label, mérite d'être revisitée dans cette perspective. Encore trop souvent présentée — hélas! — comme une sorte de refuge contre la mort, la fraternité demande à être observée au plus fort de son intensité, et notamment dans ce geste typique, récurrent dans tous les romans, de se tenir par la main. Le geste, quasi enfantin, nous rappelle d'abord à quel point la fraternité est chose physique. Dans les romans de guerre, quand ils sont désarmés et confrontés à la mort, les combattants se donnent la main, maladroitement. Parfois, ils se cramponnent, s'agrippent les uns aux autres en un geste non seulement dramatique — le toucher est un sens pathétique — mais aussi dérisoire, puisqu'il ne peut durer éternellement et qu'il faudra bien lâcher la main de l'autre: la séparation est constitutive du toucher, qui suppose la distance. Ceci vaut pour le romancier lui-même, qui doit lâcher la main de l'autre pour se saisir du stylo et écrire. D'où la contradiction dans laquelle Malraux se trouve pris. L'écrivain qui prétend écrire pour la fraternité, au nom de la fraternité, est condamné à demeurer séparé de la communauté.



Cet imaginaire des mains si caractéristique de Malraux trouve son expression jusque dans un épisode mal connu et cependant éloquent. En mai 1968, Malraux meurt. Métaphoriquement s'entend puisque, comme chacun sait, il suivra de Gaulle

⁵ J'emprunte ces termes à Marc Le Bot qui, dans son essai intitulé *La Main de dieu, la main du diable* (Fata Morgana, 1990, p. 41 et suivantes), explore de façon extrêmement suggestive cette notion d'étrangeté liée aux mains, dans l'œuvre de Rilke.

⁶ Jacques Derrida, *Le Toucher*, Jean-Luc Nancy, Galilée, coll. « Incises », 2000, p. 260.

dans son exil forcé, l'année suivante, se retirant de la scène politique. Mais Malraux meurt aussi d'une autre manière, peut-être plus spectaculaire.

Malraux aurait manifesté au moment des émeutes plus d'inquiétude qu'il n'en laisse paraître après coup dans *Hôtes de passage*. Envisageant à haute voix devant ses collaborateurs la possibilité d'une bataille rangée devant le Louvre et croyant voir soudain l'émeute franchir l'entrée du musée, envahir les Antiques, il se serait exclamé: « Laissons-les entrer jusque-là, toutes ces statues du bas sont peu fragiles, il y a beaucoup de copies, ils peuvent entrer jusque-là. Mais à partir de l'escalier, devant Samothrace, je serai là au milieu des marches. Vous serez tous derrière moi. Nous serons là, les bras étendus... »⁷

C'est donc là, à l'entrée du Louvre que meurt imaginativement notre gardien de musée, se voyant expirer comme Bergotte devant une œuvre d'art. Un scénario à la Proust, si l'on veut, mais dans une mise en scène d'Abel Gance. Pourquoi se contenter du petit pan de mur jaune quand on a à sa disposition les œuvres de tous les temps et de toutes les cultures? La mise en scène est particulièrement éloquente. Ces bras ouverts, étendus dans l'espace, ne ressemblent pas aux gestes mesurés des œuvres de la Renaissance, au sujet desquels Malraux pouvait écrire dans *L'Irréel* qu'ils semblent presque « paralysés »⁸. Il ne s'agit pas non plus du geste de l'orant, cette figure symbolique de l'art chrétien, bras étendus, les paumes des mains tournées en dehors. La manière qu'a Malraux d'occuper l'espace est plutôt le fait de la statuaire antique. Avec ses bras amplement écartés, Malraux devient lui-même, en mai 68, une statue grecque ou romaine.

Malraux, qui savait, pour avoir consacré une partie de sa vie à la réflexion sur l'art, que l'homme est plus éphémère que ses œuvres, choisit de mourir en gardien de musée, de la seule mort qui lui convînt. En 1968, Malraux meurt d'amour aux pieds de ce "monstre parfait" qu'est la Victoire de Samothrace, la sans-bras, son rêve de pierre.

Pour citer cet article, utiliser la référence suivante : LANTELME Michel, « André Malraux, une esthétique de l'incarnation », in *Voyages intérieurs* (actes de la journée d'études organisée le 18 juin 2004 par H. Marchal et A. Simon), publication en ligne, novembre 2004, www.univ-paris3.fr/recherche/sites/edlfc/fre2332/voyages.pdf, p. 59-65.

Pour joindre l'auteur, remplacer l'étoile par le signe @ : mlantelme★ou.edu

⁷ *La Nouvelle Revue Française*, juillet 1977, n° 295, p. 65.

⁸ André Malraux, *La Métamorphose des dieux*, t. II, p. 142.

Remerciements

Cette journée d'études n'aurait pu être organisée sans le soutien de la FRE « Écritures de la modernité » (CNRS-Paris III), que dirige Michel Collot, et de l'École doctorale de littérature française et comparée de l'université Paris III-Sorbonne nouvelle.

Table des matières

	Présentation	1
	Le séminaire <i>Organismes : écriture et représentation du corps interne au XX^e siècle</i>	2
Hugues Marchal – Des voyages entre tradition et innovation : repères génériques et historiques		3
	Audrey Lasserre – L'un dans l'autre : la noce des gamètes	17
Anne Simon – <i>Tota mulier in utero ?</i> Réorientations de la maïeutique chez les romancières contemporaines		32
	Frédérique Chevillot – Le dehors par le dedans : <i>Métaphysique des tubes</i> d'Amélie Nothomb	44
	Dominique Carlat – Antonin Artaud : voyage au pays du corps périlleux	52
	Michel Lantelme – André Malraux, une esthétique de l'incarnation	59
	Remerciements	66
	Table des matières	67

Achévé et mis en ligne en novembre 2004.