

“ Philippe ou la vraie vie ”

Stéphane Chaudier

► To cite this version:

Stéphane Chaudier. “ Philippe ou la vraie vie ”. David Roe. Charles-Louis Philippe romancier,, Presses Universitaires Blaise Pascal, p 117-133, 2012. hal-01673155

HAL Id: hal-01673155

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01673155>

Submitted on 28 Dec 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Stéphane Chaudier

Publication : « Philippe ou la vraie vie », *Charles-Louis Philippe romancier*, études réunies et présentées par David Roe, Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2012, p. 117-133.

Auteur : Stéphane Chaudier, université Lille, laboratoire ALITHILA, EA 1061

Mots-clés : Charles-Louis Philippe, *Marie Donadieu*, style, Spitzer, poétique des affects

Résumé :

L'univers romanesque de Philippe est fondé sur cette évidence : la vie des petites gens est plus réelle que les autres, non parce qu'ils subissent plus lourdement la réalité sociale – ce qui est vrai : mais l'aliénation sociale diminue les forces vives, ne les augmente pas – mais parce qu'ils sont mieux préservés des morales qui affectent la capacité humaine de sentir, de pâtir ou de désirer, qui est la vie même. Dans *Marie Donadieu*, les personnages ignorent ces convenances de classe : ils n'ont à faire qu'à la vérité de ce qu'ils éprouvent. Ils cherchent les mots ou les gestes les plus justes, les plus délicats, pour rendre compte de leurs sentiments ou de leurs aspirations. Loin d'être monstrueux, le désir au contraire qui humanise les personnages ; c'est lui qui les conduit à créer plus de beauté, de décence et de valeur. Le premier temps de l'étude prend le contrepied des conclusions de la célèbre étude de Spitzer qui lie l'écriture de Philippe à l'enregistrement des déterminismes sociaux condamnant les individus à la passivité. On montrera au contraire que, contrairement au réalisme d'un Flaubert ou d'un Huysmans, le style et la poétique de Philippe visent à faire l'inventaire des forces que l'amour donne à l'amante. Elle peut certes se tromper, être blessée, mais elle ne consent jamais à maudire la vie. Elle se déploie par-delà toute déception, tout ressentiment.

Philippe ou la vraie vie

Je n'ai jamais pu vivre avec les autres. Je ne sais pas
quelle part leur donner, j'ai toujours envie de leur
donner la meilleure. Je crois que c'est au contraire
qu'on reconnaît les riches¹.

« Par malheur, il croit que les petites gens sont plus réels que les autres » (Suarès). Telle est l'épigraphe que Michon a choisie pour ses *Vies minuscules*. La phrase serait parfaite – et s'appliquerait à merveille à Philippe – si Suarès avait écrit : « par bonheur, il croit que les petites gens sont plus réels que les autres ». Le bonheur que je vise, c'est bien sûr celui du lecteur, quand il pressent que la joie à lire Philippe est liée à cette évidence : les petites gens sont plus vivants que les riches et les puissants parce qu'en réalité, eux seuls sont vivants. Deleuze, commentant Bergson, félicite ce dernier d'avoir compris que des différences de degré ou d'intensité dissimulent en réalité des différences de nature² : la vraie vie – c'est-à-dire la vie tout court – se rencontre chez ceux que leur classe sociale n'emmure pas dans un carcan de conventions factices. L'individu riche ou puissant doit justifier son pouvoir (presque toujours abusif) par la contrainte qu'il s'impose ; cette contrainte se nomme éthique ou moralité ; elle

¹ Charles-Louis Philippe, *Marie Donadieu*, [1904], Éditions Ombres, Toulouse, 1998, coll. Petite bibliothèque des ombres, p. 106-107, référence désormais abrégée en *MD*, suivie du numéro de la page.

² Deleuze, *Le Bergsonisme*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1966, p. 13.

implique la maîtrise de soi, la surveillance constante de soi, de ses gestes, de ses idées, de ses émotions. L'aristocrate ou le bourgeois contracte ainsi une dette à l'égard du système qui lui permet de dominer les autres. Il doit renoncer à sa liberté de manœuvre, à sa jouissance. Il entre dans le monde des bienséances : noblesse et richesse obligent – non à être vertueux, mais à faire parade de vertu et de tristesse.

Dans *Marie Donadieu*, les personnages ignorent ces convenances de classe : ils n'ont à faire qu'à la vérité de ce qu'ils éprouvent. Ils cherchent les mots ou les gestes les plus justes, les plus délicats, pour rendre compte de leurs sentiments ou de leurs aspirations. En un mot, ils sont vivants ; ils considèrent la vie avec force et respect. Le sinistre roman réaliste (de Goncourt à Zola) peindrait Marie, sa mère Adrienne, ses amants Raphaël et Jean comme des détraqués, des créatures bestiales ou immorales ; il en ferait des êtres frustes, indécents, dominés par je ne sais quelle pulsion. Mais le roman réaliste méconnaît la vie : le désir lui semble presque toujours monstrueux. Dans *Marie Donadieu*, il ne l'est jamais ; c'est lui au contraire qui humanise les personnages ; c'est lui qui les conduit à créer plus de beauté, de décence et de valeur. L'amour et la sexualité fondent ce que Barthes appelait « le vivre ensemble », lequel n'exclut ni les tensions, ni les conflits, mais interdit en revanche l'usage grossier de la ruse et de la brutalité pour parvenir à ses fins. Pour l'écrivain banalement pessimiste, l'amour manque et le désir dérègle ; cette double dérégulation alimente son prétendu réalisme ; en ses écrits, Schopenhauer et Charcot se renforcent l'un l'autre. Philippe balaie ses autorités prestigieuses d'un tranquille revers de main. Le seul nom qui apparaisse en toutes lettres dans *Marie Donadieu*, c'est, qui s'en étonnera ?, celui de Dostoïevski : « Je me souviens que Dostoïevski, dans un de ses livres, parle de “la vie vivante” et dit qu'elle doit être toute simple, que le jour où quelqu'un l'aura découverte, on en sera étonné » (*MD*, 211).

Rancière a écrit bien des livres pour présenter une idée qui, chez Philippe, a la force d'une évidence. Or l'évidence échappe à l'argumentation, à la démonstration. Rancière estime que si la « police » dans une cité quelconque vise à assigner le « partage de sensible » – les riches et les puissants se réservant avec la notion de goût le monopole du sentir et le privilège d'enquêter sur les ressources de leur sensibilité – la politique au contraire vise à déconstruire ces articulations injustes : en quoi le fait d'être riche ou savant rend-il plus apte à savoir ce qu'est la vie³ ? Pourquoi les puissants auraient-ils les sens plus aiguisés ou les sentiments plus délicats que les pauvres ? On sait par expérience que tout autant que la misère, la *libido dominandi* dessèche le cœur, corrompt ou affaiblit la sensibilité. Dans *Marie Donadieu*, le narrateur refuse d'accorder le moindre crédit au point de vue moral du dominant, point de vue incarné dans la fiction par le rigorisme du grand-père, qui est par ailleurs un homme attachant :

Elle se trouvait vraiment malheureuse et sans défense depuis huit jours qu'on lui reprochait sa vie même, comme si elle avait fait autre chose que de la porter. Elle se sentait pourtant logique et vertueuse, puisqu'elle n'avait mal en aucun endroit.

Dans ce sentier, assise comme elle était, à droite de son grand-père, elle ne pouvait pas cacher sa face entre ses mains et la garder pour elle. Elle eût voulu la mettre à l'abri, simplement comme un objet auquel on tient. Alors elle portait sa tête sur ses épaules et ce n'était pas assez pour avoir raison. (*MD*, 170)

Le romancier place Marie à la droite de son juge, son grand-père – et le symbole parle de lui-même. La jeune femme souffre de ne pas pouvoir être comprise par un être qu'elle aime. Mais ce qu'elle « sent » va plus loin que les mots qui lui manquent pour se justifier ; aucun discours ne témoigne pour elle. Aussi ne peut-elle que se protéger. Elle abrite cette « face » à laquelle elle tient, et à si juste raison ; car cette face n'est pas comme chez Goffman, le sociologue des interactions, une simple image de soi mais son être le plus authentique. Or dans le fond de lui-

³ Voir Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Paris, éditions La Fabrique, 1998, repris en coll. « Folio essais » (et en particulier ses « Dix thèses sur la politique », p. 221-254) ; *Le Partage du sensible*, même éditeur, 2000 ; *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004 et *Le Spectateur émancipé*, Paris, éditions La Fabrique, 2008.

même, cet être s'éprouve intact et innocent. Il ignore une culpabilité qui n'a pas lieu d'être ; de même que les bienséances n'ont pas de prise sur la vie, de même elles sont sans prise sur Marie. Philippe, l'écrivain du peuple, montre qu'on peut souffrir autrement que par l'amour-propre ou le manquement à la respectabilité, c'est-à-dire par les images. Il congédie donc les images et installe son écriture de plain-pied avec la vie.

Le postulat de Suarès s'éclaire à la lumière des bons romans, ceux de Philippe, de Guilloux, de Simenon, de Michon. La vie des petites gens est plus réelle que les autres, non parce qu'ils subissent plus lourdement la réalité sociale – ce qui est vrai : mais l'aliénation sociale diminue les forces vives, ne les augmente pas – mais parce qu'ils sont mieux préservés des morales qui affectent la capacité humaine de sentir, de pâtir ou de désirer, qui est la vie même. Le miracle dont témoigne la fiction de Philippe est le suivant : moins riche et moins cultivée qu'une jeune femme riche, Marie Donadieu est pourtant plus vivante que Gilberte Swann ou Oriane de Guermantes – pour ne pas parler des héroïnes de Bourget. Oriane et Gilberte sont perçues comme des icônes ou des idoles. Elles sont puissantes et mystérieuses ; le lecteur ne connaît d'elles que le réseau infiniment complexe des imaginations que le narrateur de *La Recherche* projette sur elles. Marie Donadieu, elle, nous est présentée par les mouvements de sa vie intérieure. Même quand il s'intéresse à la sensibilité de son héroïne, Flaubert ne peut s'empêcher de la mépriser. Emma, cette fille du peuple élevée comme une bourgeoise, est accablée par l'ironie de son créateur autant que par l'hypocrisie de ses voisins. Plus généreux que son illustre devancier, Philippe consent à ce qu'une simple villageoise élevée dans un couvent puisse, par le biais de la chair, se frayer un chemin jusqu'à l'amour, la conscience de soi, la valeur morale et l'intelligence : manifeste dans la dernière rencontre avec son amant, Jean, cet accomplissement de la femme désirante et aimante n'est jamais pensé en terme de rédemption. Il est, si je puis dire, l'œuvre de la vie qui opère en elle comme en chacun de nous, quand les forces contraires de la misère ou d'une morale funeste ne ruinent pas son travail.

Le cap interprétatif est fixé. Reste à faire la preuve que l'hypothèse retenue rend effectivement compte de l'écriture du romancier. Comment Philippe parvient-il à persuader son lecteur – mieux : à le lui faire sentir – que les petites gens bénéficient de ce surcroît de réalité qui donne à un roman comme *Marie Donadieu* la force des très grandes œuvres ?

Contre Spitzer : motivation pseudo-objective et passivité

S'opposer à Spitzer, c'est encore lui rendre hommage. Analysant avec sa pénétration coutumière les relations causales dans *Bubu de Montparnasse*, le critique viennois met au jour la « *Weltanschauung* » du romancier, son intuition fondatrice⁴ : les personnages de Philippe, submergés par la fatalité sociale, n'accèdent pas à l'intelligence de ce qui les opprime. Travaillé par le lieu commun ou l'affectivité, le raisonnement chez eux est particulièrement émouvant en ce qu'il n'aboutit jamais à la claire conscience d'une situation, laquelle serait la condition de l'action. De fait, dans *Marie Donadieu*, on peut lire des phrases de ce type : « il s'était marié à vingt ans parce qu'il avait le sang comme ça » (*MD*, 10). Dans la confusion qu'établit l'imparfait, les voix se mêlent : l'introspection du personnage et l'analyse du narrateur se rejoignent dans leur commune résignation, née de l'impuissance à rendre compte du phénomène. À la fois intérieure et insaisissable, une force impersonnelle et vague – « un sang comme ça » – requiert la soumission : tous lui obéissent sans chercher à la comprendre ni à l'expliquer. Cette passivité s'auréole parfois du halo poétique de la métaphore :

Ayant eu cinq filles, il avait perdu beaucoup d'assurance. [...] Tous ces silences des jeunes filles de dix-huit ans lui faisaient sentir que dans la vie des femmes il y a un visiteur auquel on ne s'attend pas. (*MD*, 11)

⁴ Leo Spitzer, *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970, p. 56 et *Études sur le style – Analyses de textes littéraires français, 1918-1931*, Paris Ophrys, 2009, éd. de É. Karabetian avec J.-J. Briu, pp. 217-236.

Ce visiteur, on s'en doute, personnifie l'amour. Mais pour être concrète, cette figure allégorique n'en reste pas moins indéterminée. Elle résumerait l'atmosphère morale du roman, cette perplexité vague face à la complexité de la vie : « auprès du corps de son père, Marie se demanda le sentiment qu'il fallait éprouver [...] » (*MD*, 25). À cette défaillance de la pensée, on opposera une forme de délicatesse altruiste, qui n'est que la manifestation de l'amour : « il levait parfois la tête dans la nuit pour entendre un chu-chu fragile, la respiration de l'enfant pour laquelle il eût voulu ouater les murs de sa maison » (*MD*, 13) ; ou encore : « il l'eût appelée rien que pour entendre le nom passer par sa bouche » (*MD*, 14).

Tout cela est vrai, mais jusqu'à un certain point seulement, car dans l'univers romanesque de Philippe, l'essentiel se joue dans le dos de la raison : « il était toujours à côté de la vérité, comme les hommes qui pensent » (*MD*, 117). L'intelligence n'est ni la source ni la finalité de ce qui importe vraiment. « On ignore tout ce que l'on possède » (*MD*, 83) résume le narrateur. Le trésor que chaque être porte en soi paraît à la faveur des circonstances. Certes les mouvements par lesquels le personnage décide de son destin sont imprévisibles, mais quand l'individu parvient à rejoindre le monde qui s'offre à lui, la joie très forte qu'il ressent produit la conscience, et l'explication de ce qui arrive devient possible :

Il y a mieux encore, disait Jean, quelque chose en moi s'est agrandi. C'est hier qu'a eu lieu le miracle des roses. [...] J'avais vu bien des roses. Je savais qu'elles contiennent un secret dans le pli de leur cœur. Mais d'un autre secret qui m'occupe, je cherchais ailleurs la révélation. Je m'assis. La plus belle était une rose thé qui s'ouvrait sous mes yeux et dans le sein de laquelle se poursuivaient je ne sais quelles bontés pour lesquelles aussitôt je me sentis mûrir. Je compris comment la vie est faite [...]. (*MD*, 136)

Ce type de texte divise ses lecteurs. Certains le tiendront pour un baratin d'intellectuel touché par l'amour. Le « mythe de l'intériorité » ferait croire au sujet qu'il atteint et comprend la vie quand il ne fait que déployer la rhétorique conventionnelle du lyrisme. Cette condamnation envelopperait aussi Proust :

Elles [les sœurs de la grand-mère] se figuraient les mérites esthétiques comme des objets qu'un œil ouvert ne peut faire autrement que de percevoir, sans avoir eu besoin d'en mûrir lentement des équivalents dans son propre cœur⁵.

À la perception de l'œil ouvert, qui ne peut qu'enregistrer la présence extérieure d'un monde inerte, Proust et Philippe opposent un processus invisible et silencieux de communion, que les deux écrivains résument par un même verbe : « mûrir ». Dans la temporalité d'une rencontre, la fleur s'ouvre, les forces qui l'habitent – « je ne sais quelles bontés » – se révèlent non parce qu'un sujet les observe mais parce qu'il existe en lui « les équivalents » de cet événement, lequel se produit simultanément dans le monde et dans la conscience. Pour rendre compte de cette coïncidence, les mots ou les expressions se bousculent : « miracle », « secret », « quelque chose en moi », « je ne sais quelles bontés ». Qu'a découvert Jean ? L'unité du vivant. La césure épistémologique qui sépare la série des verbes transitifs, vecteurs de l'intellectualité – « j'avais vu », « je savais », « je cherchais » – et les verbes pronominaux – « s'est agrandi », « s'ouvrait », « se poursuivaient », « je me sentis mûrir » – traverse aussi l'éthique et ses figures humaines. Jean le sensible s'oppose à Raphaël, qui « était candidat ingénieur et rappelait ces enfants qui ne sont pas poètes et désarticulent un jouet pour voir ce qui se passe en son intérieur » (*MD*, 42-43). Si on veut être poète, estime Philippe, il faut comprendre et montrer ce qui se passe à l'intérieur non en désarticulant les êtres, sur le mode distancié de l'analyse, mais en éprouvant les forces qui les font agir.

⁵ Proust, *À la recherche du temps perdu*, nouvelle édition en quatre volumes sous la direction de J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », t. I, p. 145 ; cette référence est désormais abrégée en *RTP*, suivie du tome (chiffres romains) et de la page (chiffre arabe).

Forces

Soit cette phrase, dont l'axe, nettement marqué par le « et » de relance rythmique, situe l'art de Philippe dans la postérité de celui de Flaubert :

Ses cheveux châains, / qu'elle séparait par le milieu, / gonflaient à ses tempes // et l'expression de son visage / aboutissait à ses yeux / d'où s'écoulait sans trêve / un regard bleu, large, appuyé. (*MD*, 11)

Sont flaubertiens le rythme ternaire récurrent, l'opposition de l'ordre humain – « séparait » – et du dynamisme interne : « gonflaient ». Mais partant des yeux, Philippe imagine une énergie ininterrompue – un flux, comme l'indique le verbe « s'écoulait » – dont le caractère intarissable tient précisément à son absence de direction définie : l'infini s'inscrit dans la chair sans que la mesquinerie du réel (et son ombre, qui est aussi son correctif, j'entends l'ironie) ne menacent d'en tarir la fécondité. La chair n'est pas triste – elle rayonne sans qu'on y puisse discerner quelque chose d'aussi réducteur qu'un sens, qu'une intention, comme le montrent ces trois exemples :

Ses yeux brillaient trop pour être bleus et ne savaient pas vous regarder avec ses mouvements calmes que comporte l'attention. Il sortait de ses membres l'élan suivi du geste, son cœur longtemps fut une surprise et ses prunelles éclairaient tout, alentour, comme si son corps n'eût été qu'un grand coup d'œil. (*MD*, 19)

Elle lançait alors deux prunelles comme deux gouttes de miel que distille une abeille, comme la vie d'un jardin qu'on respecte derrière sa clôture. (*MD*, 23-24)

Elle possédait des yeux, une chevelure blonde, un visage qui vous traversait comme un éclat de lune entre les branches. (*MD*, 31)

Le sujet n'est d'abord que le site de cette énergie qu'il éprouve sans la comprendre : « elle avait des cheveux blonds serrés, frisant par masses et dont chaque mèche, comme elle, avait envie de danser. Ses pieds vivaient une vie dont elle n'était pas maîtresse, elle les accompagnait de tout cœur et partait en avant » (*MD*, 15). La conscience n'est pas encore formée que déjà un rythme s'est emparé de l'être et lui imprime son unité. Mais voilà que l'héroïne paraît et que, dans la scène urbaine, elle devient spectacle :

Elle s'avancait toute fermée, ne produisait pas son effet de loin, mais, d'un seul coup, lorsque cette lumière blanche de sa peau qui franchissait sa voilette [...], elle glissait, comme le silence et la beauté de la lune [...]. Quelque jeune homme alors se levait à moitié, se tournait vers ses compagnons et hochait sa tête en faisant claquer sa langue. (*MD*, 81)

Bien sûr, on songe à Baudelaire, et à la beauté qui passe ; l'instant qui unit le couple est aussi celui qui le sépare, si bien que l'apparition s'accomplit dans la disparition. Mais plus encore que Baudelaire, on peut songer à Proust et au fameux « effet Dostoïevski de M^{me} de Sévigné⁶ ». Cette expression signifie que dans l'impression véridique, l'effet sensible précède la cause et, pour ainsi dire, l'annule. Qu'a-t-il vu, au juste, le jeune homme qui se lève et fait claquer sa langue ? Une onde lumineuse, un éclat lunaire. Autant dire, rien dont la raison puisse rendre compte. À quoi ressemble le visage de Marie ? On ne sait. Le mot « visage » n'est pas même dans le texte.

Les personnages de Philippe sont des forces elles-mêmes environnées de forces ; tout dans cet univers est vivant parce que tout est sensible. La passivité dont s'étonnait Spitzer – et qu'on pourrait appeler tout aussi bien passion – n'est que l'autre nom de la vie, car être vivant, c'est s'abandonner à la puissance de la force : « [...] les coudes serrés, elle pressait une sorte de colère entre ses bras pour la mieux faire jaillir » (*MD*, 15). Le personnage qui fait corps avec

⁶ *RTP*, III, 880 et II, 14. Voir à ce sujet le commentaire pénétrant (mais très critique) de Vincent Descombes, *Proust, Philosophie du roman*, Paris, Minit, 1987, p. 257-271 et l'ouvrage de Karen Haddad-Wotling, *L'Illusion qui nous frappe, Proust et Dostoïevski*, Paris, Champion, 1995.

sa colère manifeste ainsi son unité ; le désir de contrôle instaurerait une division qui conduirait à la lutte interne. Accompagner la force, c'est finalement le meilleur moyen de la connaître et d'en comprendre le devenir. Encore faut-il ne pas avoir peur d'elle – mais c'est là un sentiment étranger au roman :

Elle se pliait en avant, ne sachant quoi courait dans ses idées, mais la ligne de son dos gonflait sous des électricités latentes qui passaient par sa nuque et crépitaient dans ses yeux. (*MD*, 31)

Ne pas savoir ce qui arrive n'empêche nullement de le vivre. Le lecteur, plus expérimenté que Marie, sait que cette force se nomme l'amour ou le désir :

Il y avait dans sa vie d'obscures secondes où son cœur, comme une outre vide, prenait la forme de ce qu'il allait contenir. Elle se mit à l'unisson, elle prit la température, elle gonfla ses flancs de tout ce qui passait par elle. [...] Il lui suffisait d'apercevoir son chapeau sur un meuble pour en sentir l'entraînement. Jusque dans son collet résidait le mouvement, et vide, accroché au portemanteau, il attirait ses deux épaules, complétait la tentation, la poussait selon sa loi, et comme il était neuf, comme il avait le toucher tendre, c'est lui-même, vraiment, qui ouvrait à Marie la porte et qui voulait vivre comme un collet de belle dame, comme la belle dame qui passe, recouverte de son collet. (*MD*, 86)

Le chapeau et le collet, comme dans les récits fantastiques, sont-ils animés par une force magique qui subjugué le personnage ? Dans ces objets, Marie éprouve et reconnaît la force qui l'habite : à cet égard, les deux comparatives qui ponctuent la phrase manifestent la conquête progressive de la vérité, la lente émergence de la formulation juste ; car le collet lui-même se subordonne au vouloir vivre de « la belle dame », dont la passion prend conscience d'elle-même en se laissant investir par les objets qui lui permettent de se réaliser.

C'est alors que le roman frôle la catastrophe. De l'héroïne, le narrateur dit qu'elle « eût été intelligente sans la chaleur de son sang » (*MD*, 73). Ce jugement misogyne escorte le retour du dualisme (conscience et inconscience) qui condamne la force à n'être que la pure manifestation, l'expression aveugle, d'un désir idiot. Heureusement, tout le récit montre le contraire : c'est bien la « chaleur de son sang » qui rend l'héroïne intelligente – et c'est lui qui commande le désir de connaître ; comme le résume l'intellectuel du roman, Jean, « le bien, c'est tout ce qu'on fait, le mal, c'est tout ce qu'on aurait pu faire » (*MD*, 109). Si l'action n'engendrait pas le bien, comment comprendre cette maxime, qui sanctifie l'amour physique : « elle fut bienheureuse, cette nuit-là, comme on l'est dans le péché » (*MD*, 43) ? Au rebours de l'Ève biblique, en qui l'initiative est mère de la catastrophe, pour Marie la bien nommée, l'action donne accès à la connaissance non du bien et du mal, qui sont des jugements extérieurs à l'individu, mais à la connaissance intime de soi : « et soudain, il se passa ceci. Il y eût au monde comme une ouverture » (*MD*, 117). Cette ouverture, c'est l'accès à soi :

C'était une boisson légère que l'on aspirait comme on respire, qui vous passait sur la langue, qui traversait en vous je ne sais quel mystère dont le siège est au cœur humain. Puis elle montait par le chemin du sang et, baignant la substance, atteignait les idées de raison, les idées de justice, les idées de bonheur et les fondait dans un bloc clair dont on était possesseur. (*MD*, 96)

Il est notable que Philippe ne décrive pas les choses de manière externe, comme Huysmans, qui a la manie d'étouffer toute manifestation de vie sous un poids mortifère de mots rares et d'allusions érudites, mais de manière interne – comme le révélateur d'une intimité inaccessible : la conscience de soi se reçoit des mains d'une ivresse légère, transparent symbole du bonheur d'être et de se savoir vivant. Inspiré, Jean dit à Marie : « vous êtes plus près que nous autres des choses, vous avez une façon de les boire » (*MD*, 108). Moins métaphorique qu'il ne semble, ce verbe « boire » indique la seule modalité par laquelle nous puissions être unis au monde, c'est-à-dire vivants : il convient de « considérer les choses non comme un spectacle » mais de

les saisir comme « un être sans équivalent », dont dépend l'accès à notre propre profondeur invisible (*RTP*, I, 65).

La question du langage

Le propre de la vie intérieure est qu'elle aspire, non à se terrer dans la honte et le repli, comme chez les névrosés, mais à se diffuser, à s'étendre, à conquérir royalement l'espace environnant. Dans ce mouvement, il est fatal et bienheureux qu'elle rencontre l'expression, la question du langage :

Marie se tut. Les idées la travaillaient en silence, accentuaient un peu la courbe de son menton et faisaient tout juste passer deux ou trois mouvements dans la peau de ses joues. (*MD*, 53)

Philippe, comme Dostoïevski, ne s'intéresse qu'aux êtres jeunes, fluents, en devenir. Il faut être Flaubert pour munir son héroïne d'un stock de lieux communs qui ne varieront plus, comme si, vieille avant l'heure, l'héroïne avait épuisé ses facultés de renouvellement dès son entrée dans la vie. À la fin du roman, Marie a acquis l'éloquence – l'art des raisons susceptibles de persuader :

Je sais parler, je suis intelligente. Quand il s'agit de toi, je suis toujours intelligente. C'est à cause de mon cœur qui se trouve si bien dans mon corps qu'il se promène jusque dans ma tête. (*MD*, 208)

Que Marie échoue à persuader Jean de l'aimer à nouveau ne surprendra pas le lecteur : qui ne sait que l'amour, en général, ne se fonde guère sur des raisons, fussent-elles les meilleures du monde ? En revanche, le roman tient à marquer d'une pierre blanche cette étape : la jeune femme prend conscience de ses propres capacités intellectuelles et de l'unité qui les fonde : stimulé par l'amour, le cœur qui habite le corps en conquiert cette extrémité, la tête. Le pari, pourtant, n'était pas gagné. Le roman présente en son début la maxime décourageante selon laquelle « les mots sont ridicules » (*MD*, 39), ridicules d'être si mal adaptés à la vie dont ils doivent rendre compte. Faible par nature, comme l'est toute institution humaine, le langage ne peut que s'affaiblir sous le poids de l'habitude :

Parfois même il lui fallait s'exciter sur un mot : Mon amant... Je couche avec mon amant... Je suis sa maîtresse. Mais les mots aussi prenaient un sens ordinaire, si bien qu'elle dut les grossir, les déclamer, leur ajouter tout ce qu'ils avaient perdu [...]. (*MD*, 78)

En voulant ranimer ses désirs par des mots, l'héroïne ne fait qu'accentuer malgré elle leur commune usure : la répétition des mots consacre la déperdition des énergies. La valeur du langage est indexée sur la force qui le met en œuvre ; il augmente la puissance de ce qui est puissant et accroît la faiblesse de ce qui est faible : « Alors elle fut toute joyeuse, en face de quatre personnes, d'avoir opposé à leurs forces réunies quelque mot qui sût se faire place » (*MD*, 95). Seule face à quatre hommes qui l'ont entraînée dans un café du quartier latin, Marie savoure son ipséité, le pur plaisir d'avoir pu confier au langage le désir de s'affirmer. N'est-ce pas à ce même légitime désir que Philippe rend hommage, en disant que « les petites vies ont besoin de crier » (*MD*, 73) ?

Au fil du roman, une conception de la parole humaine se fait jour. Comment expliquer que ces mots qu'on apprend et qui parfois vous abandonnent, dans l'aphasie, par exemple, ces mots qui marquent l'emprise de la société sur chacun de ses membres, soient aussi mystérieusement vivants, aussi reliés au sentiment d'être un soi irréductible ? « C'est qu'un mot sort d'une poitrine humaine et contient le désir qu'elle avait de s'approcher de vous » (*MD*, 87), explique Philippe. Quand il échappe au contrôle social, le langage se souvient d'où il vient : il provient du corps et manifeste sa vie profonde. La sémiologie de Philippe n'est pas abstraite ; elle véhicule, et ce faisant révèle, le fond pathétique du vivant :

Quand j'allais en classe, je dessinais les continents et toutes les îles de la Terre. Il y avait des noms clairs et des formes si tendres que, lorsque je les passais au pastel, il me semblait passer un pastel sur mon cœur. (MD, 138)

Dans cet exercice de cartographie, à quelles réalités renvoient les dessins et les légendes, les lignes et les mots, tout le cortège des signes savants que l'École offre aux enfants pauvres ? Le savoir, la prise supposée sur les choses, n'est pas ce qui intéresse l'écolier. Le référent externe est hors d'atteinte ; en revanche, les signes intensifient l'accès au monde invisible du cœur – rêveries, affects, élans confus : tout cela s'offre à la main qui colorie et qui, passant et repassant sur la surface du papier, donne à l'enfant le sentiment d'un pouvoir accru sur son labyrinthe intérieur.

Il y a chez Philippe un destin du signe, comme il y a chez Freud un destin de la pulsion : mais n'est-ce pas la même pente qu'ils suivent ? Le signe et le désir conduisent à l'étreinte, cette étreinte de soi que décuple l'étreinte de l'autre, et qui se nomme la jouissance. Chez Philippe, la jouissance est inséparable d'un puissant imaginaire du lien, de la fusion : « Alors ils s'approchaient, s'enlaçaient pour sentir la réalisation de leurs paroles dans la matière vivante et joignaient leur bouche comme pour porter les mots à domicile » (MD, 136). Yourcenar, par la voix d'Hadrien, prétend que l'érotique est la « théorie du contact⁷ » et le fondement de tout savoir. Les mots qui naissent d'un corps aspirent à en toucher un autre :

Mon cher ami

[...] Cette lettre, je ne l'écris pas comme on écrit un livre, avec sa pensée ; je la sens d'abord, je la suis aussitôt et je sais qu'elle atteint mon semblable. Je sais où elle l'atteint [...]. (MD, 142)

« Je sens », « je suis » (le « suivre » engendrant « l'être »), « je sais » : les trois piliers de l'ipséité (c'est-à-dire du bonheur qu'accompagne la certitude d'être soi) fondent la possibilité d'une ouverture à l'autre, comme le rappelle cette sentence, aussi limpide qu'irréfutable : « il n'était pas assez heureux dans la vie pour s'intéresser à d'autres qu'à lui-même » (MD, 72). En raison de sa dimension éthique et pragmatique, cette lettre constitue une mise en abîme relativement plausible du roman : la relation esthétique qu'elle promeut est aussi celle que revendique la fiction.

Contre Flaubert : la description subjective

Comment écrire un récit réaliste après Flaubert – sans passer par les fourches caudines du scientisme naturaliste, c'est-à-dire de la bêtise⁸ ? Le problème, si l'on en croit Michel Raimond, taraude les romanciers du tournant du siècle⁹ et l'art de Philippe, dans *Marie Donadieu*, offre une réponse très convaincante à cette question. Flaubert a fixé le canon du roman moderne : le récit y est le support de la lisibilité (du texte et du réel) ; la description, elle, reçoit la charge et le mérite d'exhiber l'écriture : c'est elle qui transforme la prose en art. Il est donc naturel que ce soit dans la description que Philippe inscrive son art poétique, lequel consiste, comme on l'a vu, à faire du langage la condition de l'exploration de la subjectivité, en vue d'ouvrir le texte à une forme de communion affective avec le lecteur. Toutes les descriptions, il est vrai, ne présentent pas le même degré de profondeur. Parfois l'humour offre un dérivatif superficiel à la vision :

D'antiques tilleuls au tronc verdâtre tendaient leurs branches pleines de paix et rappelaient de vieilles grand'mères à tisane. (MD, 19-20)

⁷ Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Plon 1958 et Gallimard, 1974, repris en coll. « Folio », p. 22.

⁸ La bêtise, en littérature, consiste à vouloir conclure. La bêtise d'un roman est donc proportionnelle à sa soumission (fascinée) à l'égard des disciplines qui concluent et de leurs méthodes : autrement dit, les sciences et la démonstration expérimentale.

⁹ Michel Raimond, *La Crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, Corti, 1966.

Les rapports évidents de contiguïté entre l'arbre et la tisane, entre la tisane et la grand-mère, autorisent une comparaison anthropomorphique que renforcent les caractérisants : la chute de la phrase livre la clé du rapprochement, préparé par les mots « antiques » et « pleines de paix ». L'art n'est ici pas très élevé, parce que l'inscription de la subjectivité se fonde sur des clichés : la bonté, la douceur des grands-mères s'associe à la générosité supposée de la nature. Dans l'exemple suivant, le cadre naturel sert à manifester l'état d'âme de l'enfant :

Marie l'apprit. [Une enfant l'a traitée de menteuse]. C'était un soir d'automne, où des vapeurs arrondissaient les choses et semblaient à jamais pénétrer le monde comme une conscience brouillée. (*MD*, 17)

Là non plus, le procédé n'est guère original, parce que cet accord entre la psychologie et le paysage est une invention de romancier et n'est pas perçue par le personnage. Le modalisateur « semblaient » n'introduit pas le lecteur dans l'intimité de l'enfant ; le mouvement insidieux du brouillard qui pénètre les choses comme une conscience est une rêverie de poète, laquelle ne correspond pas à la réalité éprouvée par le personnage. Certes, on peut imaginer que les choses, dans leur inertie de chose, soient dotées d'une conscience ; mais ce sont là des chimères que jamais rien ni personne, par la force des choses, ne peut confirmer ou infirmer.

L'art de Philippe est plus exigeant. Il consiste à faire de la description littéraire un outil d'investigation du rapport à soi. Au-delà de la perception utilitaire des choses, au-delà de la sensation qui renseigne sur le monde, Philippe analyse la façon dont un vivant se tient face à ce qu'il ressent comme son vis-à-vis, cette réalité à la fois étrange et familière, perçue comme un mystérieux prolongement de soi : la sensibilité ne le rattache au monde que pour mieux, par ce détour, le faire revenir à soi. Ainsi, dans un passage merveilleux, la phrase descriptive, qui paraît répondre à une nécessité intime, semble moins la création du narrateur que l'inflexion de la pensée du personnage :

Il avait besoin d'assembler les parcelles du bonheur et de les poser à ses pieds, en bloc. La phrase naquit, qui réunissait tout : Elle vivrait dans un grand jardin sentimental de la belle saison, dans lequel le feuillage des arbres barrait l'horizon comme un coteau, où l'ombre tenait lieu de la fraîcheur des eaux, et baignant l'après-midi, à côté de la pleine lumière tombée sur la pelouse, accroissait le silence et calmait les heures comme une ombre ancienne que l'on expérimentait déjà dans les vieux livres. Il était un peu fou, ne savait pas d'où cela pouvait lui venir et sentait le mystère en ses os de ses années de collège, de son mariage à vingt ans et de la poésie qui fendillait son écorce par places.

Du geste, il offrit tout à l'enfant. (*MD*, 26)

La phrase, en se déployant, manifeste le pouvoir cohésif de l'imaginaire : la culture du collègue – probablement le souvenir des églogues ou des idylles lues, récitées, avec leur fraîcheur et ses ombrages conventionnels – afflue et se mêle à la perception du jardin, qu'elle esthétise. Dans la liquidité transparente et silencieuse des ombres, dans la clôture presque monacale des arbres, le lecteur découvre le rêve de repos et d'harmonie d'un vieil homme. La phrase a beau s'allonger pour faire plus belle l'offrande, le lecteur pressent que ce vert paradis où l'enfance rejoint la vieillesse ne peut guère enthousiasmer une jeune fille, impatiente de la ville : le conflit à venir entre les générations est déjà là, dans cet impartageable désir de « jardin sentimental ».

Transportons-nous donc à Lyon, que découvre Marie, chaperonnée par un oncle et une tante plutôt complaisants :

Ils furent trois âmes du dimanche. [...] Il y avait des étalages où la trame du tissu se décalquait à leurs doigts, où le goût de la soie les saisissait soudain, où le luxe atteignait au bonheur, où quelque étoffe tendue derrière une vitrine attirait leurs pas comme la foi qui marche et suit les bannières. (*MD*, 23)

Le mot « foi » montre à la fois le pouvoir de l'étoffe et la dimension d'intériorité qui meut les personnages : il unit les actants de la scène, mêlant et redistribuant les pôles de l'activité et de la passivité ; il englobe le sujet et l'objet, la cause et l'effet. Au cœur de cette étonnante

comparaison, la métonymie d'abstraction (ce sont les croyants qui marchent, poussés par la foi) prouve que le personnage n'est pas le simple « porte regard » du narrateur – l'œil ouvert sur le spectacle que le narrateur entend décrire – mais une véritable instance autonome. Le personnage découvre sa propre singularité par la relation d'échange qui s'instaure entre lui et l'objet. Si l'impersonnel qui ouvre la phrase commence par poser la chose dans sa présence de chose, très vite, les gestes, les élans des personnages travaillent la matière qui semble donnée pour que leur créativité se donne libre cours. Loin d'être ces badauds passifs, dépassés, ahuris par le spectacle grande ville, ils se l'approprient dans un jeu de dépersonnalisation consentie, dans une sorte de sage délire où l'imagination et la sensation, le mouvement et la contemplation, le visible et l'invisible, se rencontrent et se fécondent.

La leçon de Flaubert semble avoir été méditée. Chez Flaubert comme chez Philippe, la description d'art ne renvoie pas à la réalité visible ni aux schèmes logiques qui la construisent. Elle présente les possibilités que le réel, piégé, pourrait-on dire, par la subjectivité, offre au rêve. Mais chez Flaubert, l'ironie du narrateur fustige le personnage qui rêve ; ce dernier doit être tenu à distance si le romancier veut communiquer au lecteur la pure impression du rêve. Chez Philippe, en revanche, le personnage, malgré son inculture et son statut social ou à cause de cela même, est doté de toutes les facultés que l'artiste flaubertien se réserve jalousement. C'est ainsi que les personnages de Philippe échappent à la bêtise – y compris quand le récit les campe dans ces situations qui devraient faire apparaître leur conformisme social et qui ne font au contraire que mettre en valeur cette sorte de génie du quotidien qui les caractérise :

La fumée montait par nappes, s'étendait au-dessus de leurs têtes comme le ciel d'un autre Dieu et, moite, baignée de lumière, emplissait la salle où le bruit de cent voix semblait la voix du lieu même, une grande âme sonore, par un démon brassé. Et l'enfant de quinze ans, buvant son sirop de grenadine, recueillait ces choses et buvait encore la vérité lourde et d'étrange sorte qui tombe au cœur des villes et qu'aucun homme ne peut voir sans en être troublé. (*MD*, 24)

La description de Philippe instaure ce que Rancière nomme le « partage du sensible », cette sorte de communisme (ou si l'on préfère : d'indivision) de la sensibilité. Ce que le narrateur voit, le personnage le ressent aussi ; la fantaisie surnaturaliste, ce matérialisme enchanté sans autre prétention que celle du plaisir à vivre l'instant, appartient aussi bien à Philippe qu'à ses créatures : l'égalité règne. Muni de ressources intérieures, capable de les transposer sur son espace environnant pour le reconfigurer, le héros participe à cette réalité dont il n'est pas la marionnette passive. Le dogme du déterminisme du milieu est ainsi sinon congédié, du moins assoupli ; le romancier ne donne jamais l'impression d'exploiter des fiches. Le savoir et l'illusion d'extraterritorialité qu'il procure ne sont plus l'alpha et l'oméga du roman. Le romancier n'explique pas, ne juge pas : quand il crée, il semble accompagner, en complice, la révélation de la vie qui s'offre.

Marie mène une vie irrégulière. Philippe est un des rares romanciers qui ne fassent pas payer à son héroïne les libertés que lui autorise la fiction et non la société ; au contraire : il montre combien la vie intérieure constitue, pour la femme qui veut échapper à l'injustice et à l'ordre moral, un véritable site d'expérimentation, une puissance d'émancipation, et renforce les conditions de son autonomie. En cela, Philippe est aux antipodes de Flaubert pour qui la vie intérieure de l'héroïne est investie par la *doxa*, minée par la force aliénante des clichés ou des illusions :

Sa virginité s'était rompue comme une digue qui barrait les eaux du bonheur. [...] Elle découvrit aux choses un sens intime et un langage. Il y avait des pigeons dans la maison. Lorsqu'elle était enfant, elle se plaisait à les effaroucher et ne remarquait dans leur vie que les chiures dont ils salissaient tous leurs perchoirs. Elle les vit un jour, dans leur cendre et leur plume, les comprit d'un seul coup, s'éclaira de leur passage et les nomma. Jamais elle ne s'était imaginée que les pigeons étaient des colombes. Un coin du monde

en fut changé, la poésie s'accrut d'un oiseau. Elle pensa aux colombes en haut des toits, écouta leur plainte et s'en répéta le nom : *roucoulement*, dans un murmure qui lui gonflait la gorge aussi et la faisait participer aux grands roucoulements de l'amour. Elle s'augmentait et se troublait dans la qualité même de son sang, comme si quelque lourd poison eût pénétré dans son cœur pour en épaissir les battements. (*MD*, 40)

Philippe contre Flaubert ; jamais l'auteur de *Madame Bovary* ne pourrait se résoudre à faire de son héroïne une sorte d'Adam féminin, qui nomme les créatures et comprend leur beauté. Dans *Madame Bovary*, les mots précèdent l'amour et en corrompent l'expérience ; dans *Marie Donadieu*, c'est l'inverse : c'est l'amour qui donne accès au mot, à la poésie du monde. Le réalisme restreint – « les chiures des pigeons » et « la ferblanterie des sentiments » évoquée quelques lignes plus bas – n'étouffe pas la voix du grand réalisme, celui qui accompagne un être opprimé dans son parcours vers la création et l'accomplissement de soi. La création, comme Cérès, est une puissance d'amplification : la série des verbes instituant de fécondes ruptures – « découvrit », « vit », « comprit », « nomma », « pensa » – est relayée par les deux verbes qui marquent l'intensification des conquêtes : « s'accrut », « s'augmentait ». La sentimentalité, loin de faire obstacle à l'éveil de l'intelligence, la nourrit, la soutient, car « l'amour », estime Philippe, « est l'étendue et la multiplication » (*MD*, 69). Une conception du langage en découle : entés sur la vie intérieure, les mots sont une force ; contrairement à ce que dit et enseigne la sémiologie, pour qui le mot « chien » n'aboie pas, Marie éprouve dans sa chair, en roucoulant comme une colombe, que le mot est la chose même – qu'il a le pouvoir d'ouvrir un espace, un devenir imprévisible, où le locuteur se transforme, voit émerger de nouvelles possibilités d'être. Ce poison lourd qui pénètre le cœur de l'être sensible, homme ou femme, cette virulence qui atteint le tréfonds et donne à l'individu consistance et légèreté porte un nom limpide et simple dont manifestement Philippe, autant que Rimbaud, quoique différemment, avait compris la portée : la vie.

Conclusion

Exalter la vie dans un roman, montrer comment elle infuse l'art et lui offre la seule justification qui vaille, ce n'est nullement idéaliser la société ; c'est au contraire accuser le contraste entre la puissance vive qui porte les individus libres et les mutilations qui leur sont inutilement imposées. *Marie Donadieu* est à ce titre exemplaire : alors que tout le roman est exemplairement porté par une approche ontologique de la vie – définie comme cette passivité originelle qui libère en l'homme des possibilités infinies d'action et de joie –, il n'empêche que le jeu des circonstances ne cesse de travailler contre l'idéal cohésif de vie et d'amour que le partagent narrateur et les héros. Marie se trompe sur l'homme qu'elle aime – Jean – et se laisse piéger par l'habitude qu'elle a de Raphaël (*MD*, 147) ; de même, la lettre de Jean à son ami Raphaël produit le résultat inverse de celui qu'il avait escompté. Marie ne parvient pas à reconquérir Jean, pour qui le temps de l'amour conjugal semble être passé. Si l'héroïne retrouve sa mère, elle perd son grand-père. « Le bon matelot est celui qui a déjà fait naufrage » (*MD*, 204) conclut-elle, avec une remarquable lucidité. Les accidents sublunaires ne découragent jamais celui ou celle qui a foi dans la vie ; et c'est cette confiance – non aveugle mais éclairée, éprouvée et justifiée par les bienfaits qu'on en retire – que Philippe contribue à renforcer en ses lecteurs. En cela, il me semble mériter aujourd'hui, le beau titre de « contemporain capital », capital quoique méconnu.