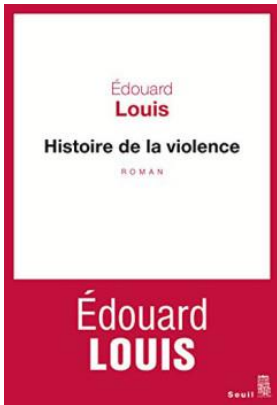


Noël de tristesse

Esquisse d'une lecture théologique d'*Histoire de la violence*, d'Édouard LOUIS.

Cet article ne ressort pas de la critique littéraire. Il s'agit seulement d'une lecture, de la réception d'un texte littéraire par un lecteur, dans son monde, à un moment donné.



Une fois passée la première phrase incompréhensible, le roman d'Édouard LOUIS, *Histoire de la violence*¹, expose avec talent la lente et minutieuse autopsie de la rencontre dramatique d'Édouard, le héros narrateur, d'avec Réda, jeune homme kabyle, à PARIS, un soir de Noël. L'événement violent (vol, tentative de meurtre et viol) n'est pas seulement décrit selon les faits ou selon les états de conscience. Il est aussi ressaisi par sa victime comme énigme de la colère, problématique de l'origine du mal et ainsi motif à l'esquisse d'une histoire de la violence².

L'ampleur de ce projet laisse perplexe. S'agit-il ici d'ouvrir le roman à la profondeur des analyse des sciences humaines (en particulier la sociologie), afin de comprendre à un second niveau ce qui est dit et décrit ? Est-ce la fonction du roman que de donner à comprendre sous cette forme ? S'agit-il au contraire d'évoquer le possible caractère romanesque et subjectif des régimes de rationalité issus des sciences sociales ? Quoi qu'il en soit de ce sujet passionnant et difficile, que nous pourrions rapprocher, *mutatis mutandis*, du vieux débat philosophique étudiant le rapport entre la métaphore et le concept, je lirai ce texte selon une autre perspective, *i.e.* dans le cadre d'une triple ambition narrative : exposer, expliquer, guérir. Ainsi considéré, ce roman peut être saisi comme le déploiement d'une tentative thérapeutique³ de théodicée par la narration⁴, qui cache et fuit sa forme concrète, des confessions.

1. Noël, solennité de la morbidité du verbe

La matière du propos est développé selon un dispositif romanesque habile et complexe : autofiction⁵ ; style indirect libre ; entrecroisement des niveaux de langue ; non-linéarité et fragmentation polyphonique (en apparence) par mise en scène d'une multiplicité des points de vue ; chute abrupte. Ajoutez les jugements du héros conformes à la moralité du temps⁶, et il appert immédiatement combien ce livre est parfaitement calibré pour les matinales de *France Inter* ou pour enchanter les critiques féminines du *Masque et la Plume*. Ce roman demeure ainsi, tout le long, un bel objet académique.

Mais à moi, pauvre lecteur de province, le récit m'est seulement apparu *désagréable*, non pas au sens moral (dégoûtant) ou esthétique (laid) - tout est très maîtrisé, trop peut-être. *Désagréable* en un sens plus simple, plus « réaliste », plus descriptif, tant l'acte de lecture nous

¹ Édouard LOUIS, *Histoire de la violence*, PARIS, Éditions du Seuil, 2016, 229 p.

² Le texte du quatrième de couverture, signé de l'auteur, parle plus sobrement d'« *esquisser une histoire de la violence.* »

³ Explicite en **185**, comme décentrement.

⁴ Cf. « [...] aujourd'hui [...] il ne me reste plus que le langage... » (**130**).

⁵ Cf. **103**, non sans affectation.

⁶ Les campagnes « *répugnantes* » sont FN, les églises « *sinistres* » (**16-17**), les flics racistes (**23-24** ; Cf. **70** ; **80** ; **93** ; **106**), etc.

transpose dans un univers étrange, giratoire, comme en roulis. Au fil des pages, je fus victime d'une sorte de mal de lire, semblable au mal des transports⁷. En y regardant de plus près, et essayant de comprendre les causes de cet étrange état, je dirais qu'il fut provoqué par l'immersion dans un univers où la relation et la parole sont presque partout⁸ dévoyées, défigurées ou malades. Dans ce livre, on écoute sans voir (9 ; 18 ; 25 ; 48 ; 57) ; on se voit sans s'entendre (32) ; on se regarde parler (55 ; 195) ; on parle sans s'écouter (25 ; 34 ; 129) ; on répète sans être entendu (128-129 ; 138) ; on hurle en bavant (126-127). Finalement on se tait, par épuisement (162-163 ; 229). La parole reste toujours menacer de se métamorphoser en une logorrhée autoréférentielle, sans souci (incurie) de l'autre et de sa réponse (32 ; 34-35 ; 60 ; 78 ; 156). Parfois, la parole est même soumise à l'ordre de se taire (84 ; 190), ou encore annulée par une excessive mise à distance⁹, dégradée par l'absence de silence créateur¹⁰ et son engloutissement sous un bruit permanent (79¹¹). Elle devient bègue (192), se réduit à un flux itératif de questions sans réponse (82¹²). Alors, elle révèle son mal, apparaît dans sa nudité, *i.e.* sa réalité fantasmagorique (32), mensongère (61-63 ; 72-75 ; 77¹³ ; 87 ; 183 ; 188-189 ; 208), fatigante (192) et/ou insignifiante (57 ; 61 ; 64 ; 154).

Ce monde au verbe lépreux s'organise donc sans aucune Vérité singulière, si la Vérité est toujours inter/dite¹⁴. Et ainsi, mais sans en analyser la logique, le récit prend acte de cette diffraction diabolique (« *Nous sommes légion* »), vaguement rationalisée, *i.e.* fantasmée, comme nécessaire pluralité des régimes de vérité. Ce préjugé s'exprime d'abord selon une distinction entre « *vérité de la forme* » et « *vérité du contenu* », afin d'en appeler à une problématique de « *l'enjeu* » (63-64). Il revient ensuite comme dialectique du corps (sexualité destructrice de l'amant) et de l'esprit (lecture = cadeau des amis), *i.e.* dans une sorte de paulinisme païen qui rate le principe de médiatisation (le cœur ; 86). Elle trouve enfin sa jouissance avec l'analyse du mensonge à soi-même (107) comme liberté et résistance (208-209¹⁵). Cette déroute du verbe, du corps et de la vérité permet la toute-puissance d'un *Je* souverain, maître du verbe, des corps et de la vérité, bien que cette domination soit dissimulée (honte ?) par un dispositif narratif (faire parler la sœur) qui s'épuise assez vite. En fond de tâche, le roman donne donc à voir ce qu'il sert malgré lui, c'est-à-dire une existence moderne, hypermoderne même, bourgeoise, hyper-bourgeoise, à la fois souveraine et incertaine, exubérante et triste, libertaire et mimétique. Il fait écho à un monde malade, cassé, disloqué,

⁷ Rappelons, en passant, que « métaphore » signifie « transport » en grec moderne....

⁸ Peu d'exceptions : les amis, et, paradoxalement, le commissariat de police (93, modulé en 99-100).

⁹ Facebook en 33 ; le « *médecin derrière ses lunettes* » en 38. Le vol d'un téléphone portable puis d'un iPad (107) est l'élément déclencheur du drame (105).

¹⁰ Le silence est associé à l'étonnement en 97. Il revient comme salut à un « *cri* » pré-humain en 135, puis comme chemin de salut (136 ; 213).

¹¹ Le foyer du père de Reda, semblable à une prison.

¹² Dans une formulation vaguement heideggerienne : « [...] *des questions qui ne mènent nulle part...* » (82).

¹³ Le thème majeur du mensonge semble surdéterminé par une approche politico-sociologique : « *Son père avait dû découvrir que le pouvoir le contraindrait aux mensonges.* » Puis : « [...] *et qu'est-ce que le pouvoir si ce n'est cette machine à engendrer du mensonge, à forcer au mensonge ?* » Cela fut déjà exposé de manière systématique et non binaire par Blaise PASCAL. Il faudrait aussi relire les analyses de saint AUGUSTIN (et RICŒUR), pour distinguer plus avant inexactitude, fausseté et mensonge.

¹⁴ Cf. Stanislas BRETON sur l'interdiction conséquente (personne ne possède la vérité) de l'inter/diction de la vérité dans le champ de la mondanité. Le narrateur affleure cette dynamique « [...] *la vérité était dans cette rencontre* » (39), mais la structure du roman, enfermée dans son bain, oblige à la penser, d'une manière assez contradictoire, d'une part comme rétablissement (« *rétablir la vérité* »), *i.e.* comme retour (d'où ?) à un donné extérieur indépendant (non pas comme une épiphanie et un événement partagés), et d'autre part comme jeu de tension entre des points de vue opposés (« [...] *elle naîtrait de la tension...* »). Le narrateur croise à nouveau cette dynamique, interne cette fois, en 55 : « [...] *je redisais avec d'autres mots, d'autres intonations, comme pour essayer d'en atteindre la vérité* ».

¹⁵ Avec un appel à l'autorité philosophique d'Hannah ARENDT (« *Du mensonge en politique - Réflexions sur les documents du Pentagone* ») et une définition « existentialiste » du mensonge comme négation de la réalité (du réel ?).

soliloque, parcouru d'hypothèses indémontrables, profondément instable, qui fuit sa maladie. À Noël, le verbe ne peut plus naître. Au contraire, son spectre se révèle à ses anges comme celui qui est mort, anéantissant la possibilité même de toute Nativité. En ce sens, le monde du livre semble hanté par la religiosité nietzschéenne, dont l'« égotisation » radicale conduit très naturellement à la dissolution blafarde des pôles sémiotiques (espace ; temps ; personnages).

2. Une triade sémiotique étique

L'*espace* n'est plus un lieu. Le plus souvent, il n'est qu'une simple étendue, rendue incapable de conformer l'action, la vie ou les personnages. Il est devenu une suite de simples *décors*, un théâtre de formes vagues, hormis peut-être la Place de la République, lieu pivot de la rencontre tragique, et le studio d'Edouard, scène du drame. Le récit traverse ainsi le plus souvent des lieux typiques et utilitaires¹⁶, créant une géographie subjective, hors-sol et hors-paysage (le narrateur confesse en **34** ne pas s'intéresser au ciel), parfois méprisée (**16-17**). De fait, l'espace est comme transféré dans le langage, et le langage perd sa chair, fuit de toute part. Il ne peut rien retenir.

Le *temps* du récit n'est pas celui de l'histoire, portant la reconnaissance et la trace d'une dette. Il refuse toute séquence chronologique, appui d'une *Vita*. Il n'y a là rien de nouveau au niveau fictionnel. Ce qui frappe, c'est surtout l'intensité volontaire du principe. Le temps éclate, se disperse et se renverse à volonté, au risque de se répéter, de se replier sur soi (l'enfer ?). Il se spatialise (principe de réversibilité), virevolte, se numérise¹⁷ et se désacralise. Longtemps le jour crucial, ce 25 décembre¹⁸ n'est pas Noël (**12** ; **21** ; **23** ; **35** ; **37**), à la rigueur « *un jour inattendu* » (**22**). Certes, le narrateur assume ensuite le terme¹⁹. Mais seul le *SDF* de l'hôpital en défendra la portée religieuse²⁰, avec une expression doublement créatrice : « *Joyeux Noël monsieur* ». En énonçant ainsi la notion de joie et le terme « *Monsieur* », marqueur de reconnaissance, cette prise de parole décalée²¹ provoque d'ailleurs le rire vulgaire²² du narrateur, signe de sa déchéance (il est bien un anonyme défini comme sans lieu, une pure utopie) dans la perspective sédentaire du héros, habitant domicilié dans la modernité. Ce *SDF* se présente donc comme la seule antithèse crédible de REDA au début du chapitre « *Quatre* », qui, comme Judas, est déjà « *absorbé dans la nuit* » (**52**), car cet être utopique et inaudible reste porteur d'un imaginaire classique (**90** = Noël en famille) et enfantin (**167**).

Les *personnages* ne sont plus de chair. Ils semblent seuls, erratiques, sans corps²³, égotiques²⁴, parfois complaisamment présentés comme méchants (les vieux en **30-31**), parfois mal identifiés²⁵, parfois moqués²⁶. Ainsi les personnages populaires d'un village ouvrier de Picardie (**132**),

¹⁶ La laverie en **9-10** ; un restaurant en **34** ; une salle d'attente des urgences de l'hôpital en **35-37** (« *hôpital fantôme* » en **168**, en fait hôpital Saint-Louis semble-t-il) puis un « *autre hôpital* » anonyme en **38** (l'UMJ de l'Hôtel-Dieu, en **199**) ; un supermarché réduit à des passants et des caddies en **36** ; une forêt (**40**), etc. Nous esquissons un voyage à ISTANBUL (**217 sq.**).

¹⁷ Ainsi le nom-nombre des chapitres, écrit en lettre.

¹⁸ Jusqu'à la page **31** (par la sœur).

¹⁹ **32** ; **33** ; **34** ; **35** ; **36** (au style direct, avec ironie) ; **40** ; **43** ; **49** ; **52**, etc.

²⁰ **35** (puis en **167**).

²¹ Reprise en **37** et requalifiée négativement, à la fois à partir de l'ivresse de son locuteur et une surinterprétation « *ironique* ».

²² « [...] *rire bruyant et gras* » (**36**).

²³ Cf. **138** qui porte la question angoissante : « [...] *vous n'avez pas fait l'amour...* ».

²⁴ Cf. le « *grand portrait de lui, sous verre* », en **23**.

²⁵ L'« *infirmier* » (**37**, puis **39**) aux urgences devient possiblement « *gardien* », « *hôte d'accueil* », et « *standardiste* » (**37**) ; Cf. aussi la foule désincarnée en **49**.

²⁶ Cf. les « *pis* » et les « *quart de siècles* » des monologues de la sœur (**13** ; **14** ; **15** ; **28** ; etc.) et son bestiaire d'idées reçues ou d'expressions-clichés.

près d'Abbeville (172), mis en scène²⁷ et corrigés (27) au nom de la comparaison d'avec un autre monde qui lui semble hostile²⁸, et dont le narrateur, homme frontière, exilé embarrassé, est l'interprète ambigu²⁹. Par-delà cette limite de langue, indice d'autres frontières et de barrières infranchissables, il y a donc l'autre milieu, éduqué, littéraire (33), composé d'intellectuels parisiens « homosexués »³⁰, riches, végétariens (132), hygiénistes (132), athées (141), hyper-connectés (172), où on lit Claude SIMON, FAULKNER et, évidemment, NIETZSCHE (43 ; 50 ; 52-53 ; 57³¹), où l'on circule à vélo (84 ; 182), chante des airs d'opéras en mangeant des tarte aux légumes (50), soit un petit salon, fluide et fantomatique d'« amis » réduits pour le lecteur à des pantins-prénoms : Henri (21 ; 181), Didier (38-39 ; 49 ; 68 ; 74 ; 92-93 ; etc.) et Geoffroy (39 ; 49 ; 82 ; 92-93 ; etc.), les « deux meilleurs amis » (125), nouvelle famille (169), Dimitri (38-39 ; 205), Cyril (40 ; 201 ; etc.), Emmanuel (187), Frédéric (196). Dans cette galerie fragmentée de communautés juxtaposées, seul Réda, l'agresseur, autre passeur de frontière³², est décrit physiquement (23), et devient ainsi porteur d'image (38) et de généalogie (65³³), mais non sans certaine équivocité, *i.e.* sur un arrière-fond paradoxal, puisque certainement pseudonymique. De plus, ces courtes éclaircies descriptives restent situées dans un cadre suspect, que ce soit un interrogatoire policier (23-24), des convocations mémorielles à des fins manipulatoires (38), possiblement manipulées (65-68), ou une enquête généalogique douteuse.

Au total, devant une telle désincarnation des piliers constitutifs du corps du texte, que reste-t-il, dans ce récit, de crédible disponible pour le lecteur ? Que faut-il retenir du récit soi-disant indirect de la sœur mis en scène et rectifié par le narrateur ? Que faut-il croire du récit *post coïtum* de Réda, évoquant son père (Cf. l'itération de formule du type « il m'a dit que ») ? Pourquoi le narrateur semble croire ce récit d'origine, le complétant même et le transposant (Cf. 97) grâce à des recherches personnelles (69) ? Mieux, il y introduit alors un lourd pathos autobiographique³⁴, se cristallisant sur le thème convenu de la fuite (voir aussi 90), de la réinvention de soi et du rapport paradoxal entre passé et avenir. Autant d'indices et d'écarts qui instillent le doute³⁵. L'explication atavique est-elle satisfaisante ? Comment prendre au sérieux la litanie des observations attendues : la misère, la domination, la frustration sexuelle, l'humiliation, l'exploitation sociale, l'exil ? Comment croire un récit dont le héros narrateur dit, avec candeur : « [...] *je sais aujourd'hui que le langage ment* » (188) ?

Reste au lecteur une seule chose : s'accrocher à la force irréductible, irréfutable, de l'action, *i.e.* au fait brut et sans mensonge de l'agression, telle qu'elle explose dans le corps de sa victime. Le viol à ce titre est un événement pur qui provoque à une épreuve de langage, un combat de langage, un fait monstrueux qui cherche les mots pour se dire, et ne les trouve qu'indirectement, en rendant

²⁷ L'artifice d'auto-déculpabilisation (43-44 et *sq.*), et d'une manière générale les chapitres « trois » et « huit » (interminable) intriguent, amusent, satisfont ou achèvent de déguster. Au choix.

²⁸ La sœur accorde une grande place à la parole subtile dans le déclenchement de la colère de l'agresseur (125-126 et l'expression « *son vocabulaire de ministre* »). Voir aussi 175.

²⁹ Par exemple 131-135.

³⁰ Cf. 86-89 : mise en scène appuyée d'un *coming-out* campagnard.

³¹ NIETZSCHE et SIMON ne réussissent pas à sauver le narrateur de son désir (57 *sq.* ; 86 ; 95). Le corps l'emporte sur la tête. Fatalité d'une anthropologie sans cœur.

³² Rencontré place de la République. Une relecture symbolico-politique est tentante.

³³ La suite révélera le récit par le fils d'un père sans nom et longtemps sans femme autre que le « foyer » d'accueil (« *sortant du ventre d'une même femme* ») et comme réduit à son origine kabyle, culture que le narrateur croit connaître. La mère apparaîtra en 128-129, mais comme prétexte discursif à la violence.

³⁴ Cf. « *mes spéculations* » en 66 ; le « *flux des souvenirs* » concernant Ordiva en 71.

³⁵ « [...] *ce n'est qu'aujourd'hui [temps de la rédaction ?] que je comprends jusqu'à quel degré je sectionnais la réalité [le réel au sens lacanien] pour ne garder de lui que ce que j'aimais.* » (71) ; « *J'imagine* » (76 ; 96-97 = Réda comme le cousin Sylvain) ; « *C'est une des phrase autour desquelles j'ai tenté ensuite d'imaginer la vie de Reda, de construire du sens et des explications dans les zones de silence.* » (95-96)

compte de la transfiguration noire du quotidien qu'elle induit. Car la violence, inattendue et sauvage, inatteignable, se donne comme un bouleversement focal (34) sans logique préexistante (d'où la banalité de tous les discours de compassion, qui sont toujours des discours de l'autre monde), un changement de niveau existentiel, un exil. En ce sens, elle est une sorte de « conversion » (*metanoia*). En conséquence, elle porte une forte *pars destruens*. Elle accuse et dénonce un bonheur illusoire (26). Elle démontre la misère du jeu de rôle (37 ; 41) et la permanence de masques à démasquer (26-28 ; 36 ; 66). Elle révèle surtout la vérité crue d'une vie faible, poussive, essoufflée, une vie apostée à la porte de la vie, étouffée (129 ; 165), parfois sans dehors (149), une vie subie, hésitante (85, 210 ; etc.) ou bêtement itérative. La figure de la porte fermée ou juste entrouverte, où l'on écoute et que l'on ne peut pas franchir m'apparaît d'ailleurs comme l'image centrale du livre (Cf. 68-69, 82, 128-129, 160 ; etc.). Elle assume la dimension sociale, biographique, mais plus profondément, elle croise la thématique bien connue de la parabole « *Devant la loi* » de Franz KAFKA³⁶. En effet, la sentinelle (ici le travail romanesque) désigne au campagnard la porte et l'obstrue dans un même mouvement, jusqu'à la mort. Dans cette ligne, il n'est pas sûr que l'acte d'écriture qui semble tant impressionner l'auteur, qui semble aussi vouloir impressionner un public, ou s'en faire accepter comme « écrivain », n'empoisonne pas plus qu'il ne guérisse. Du moins, il semble que l'acte d'écriture ne puisse pas apparaître autrement que comme le caractère incurable de la vie ainsi empoisonnée, *i.e.* comme l'incapacité ontologique à pénétrer dans l'espace du désir³⁷. La porte s'ouvrira (enfin !) dans le dernier chapitre, avec l'entrée salvatrice de l'ami, Geoffroy (223-224), mais cela ne durera pas. L'ami (la *philia*, l'*agapê*) devra sortir, devant la double injonction de la police et de la science.

Au total, la lecture du roman travaille à produire la vision d'une vie malheureuse. Elle est « *Ma vie sans moi* » d'Armand ROBIN³⁸, hantée par l'inquiétude, la souffrance et la mort (29-30). Cette agression, on oserait presque dire cette « conversion », travaille comme une déflagration de honte et de haine, haine de soi et des autres. Elle suscite chez sa victime un processus de déshumanisation qui se traduit comme folie, ou comme bestialité (Cf. 11 ; l'allusion à KAFKA en 25 et 27 ; 55 ; 159). Elle se déchaine comme un cri difficile à étouffer (34 ; 39 ; 198), puis une forme dépressive plus ou moins résiliente, marquée par la fatigue et l'acédie (Cf. le désœuvrement typique, décrit en 211-216³⁹), et/ou la *libido sciendi* (un délire illusoire de connaissances rassurantes). Le tout sous un mode parfois régressif, à dominante infantile, magique⁴⁰, contradictoire, où l'imaginaire se confond avec l'action⁴¹. Ici, « *La vraie vie est absente.* »⁴²

3. Le « théâtre de la cruauté »⁴³ ou les souffrances d'une Nativité paradoxale

³⁶ Texte [ici](#). Pistes intéressantes [ici](#).

³⁷ À l'inverse, chez CLAUDEL, l'image obsessionnelle de la porte trouvera une issue salvatrice avec la métaphore néotestamentaire du Christ-Verbe comme porte qui libère du baigne infernal. Voir François VARILLON, « Repères pour l'étude du symbolisme de la porte dans l'œuvre de Paul Claudel », dans COLLECTIF, *Cahiers Paul Claudel 1. Tête d'Or et les débuts littéraires*, PARIS, Gallimard, 1959, p. 185-220.

³⁸ Le narrateur affleure ce thème : « [...] comme si la géographie était une histoire qui se déroulait sans nous, hors de nous. » (149) Sur Armand ROBIN, voir [ici](#) ou [ici](#).

³⁹ Jusqu'au mot « dégoût » (« *qui me dégoûtait* », 213), qui caractérise l'acédie (*akêdia*) chez les auteurs spirituels, comme EVAGRE le Pontique. Cf. Jean-Charles NAULT, *La saveur de Dieu. L'acédie dans le dynamisme de l'agir*, (coll. « *Cogitatio fidei* » ; 248), PARIS, Éd. du Cerf, 2006 [or. (coll. « Studi e ricerche (Pontificio istituto Giovanni Paolo II per studi su matrimonio e famiglia) » ; 5), ROME, Lateran university Press, 2002], 558 p.

⁴⁰ Cf. les multiples procédures de compte (par exemple 183 ; 209-210 ; 212 ; 226, etc.).

⁴¹ Cf. l'exemple de concentration narcissique, pseudo-libertaire, asociale et instinctuelle des malades du SIDA se croyant condamnés (une foi donc) en 40-42. La tentation de l'auteur pour cette attitude traduit-elle le sentiment de vivre dans un monde condamné ? Voir aussi 189.

⁴² Arthur RIMBAUD, *Une Saison en Enfer, Délires I* ([ici](#)).

⁴³ Sur le sens de cette expression pour Antonin ARTAUD, voir [ici](#).

Dans une ligne athée, le récit prend en charge cette brèche existentielle et devra donc se lire comme une parole fictionnelle qui canalise « *la folie de la parole* » (35 ; 37 ; 40⁴⁴ ; 188), *i.e.* comme une narration post-traumatique qui guérit du poison obsédant de la honte (142)⁴⁵, opération à la fois précieuse et insatisfaisante, douce et désagréable. Le problème est que ce travail cathartique cherche à déplacer le débat, à esquiver la critique du baigne matérialiste, sans vouloir ce que l'on sait pourtant⁴⁶, à savoir la déchéance tragique et sans joie d'un monde désespéré, se vouant délibérément au destin⁴⁷ sous l'alibi grandiloquent d'un *amor fati* et d'une poétique néo-libérale. La narration ressort alors plus de l'obéissance réflexe dans une dynamique portant déjà épuisée, essai provisoire, certes, mais suffisant, croit-on, pour tenir jusqu'à la prochaine agression, le prochain viol, le prochain attentat. Tout en fait, plutôt que de remettre en cause les formes du baigne. Car dans cette perspective autonome et aplatie, qui subit et décrit la violence sans en comprendre les mécanismes, *i.e.* dans cette religiosité égotique, sociologique (la surdétermination par l'étude du groupe et de l'héritage) et obsédée par la politique, indûment transposée dans l'ordre de la vérité, la question reste désespérément la même : les romanciers doivent-ils encore sauver quelque chose de ce monde de laideur en symbolisant sa violence ?

Dans cette hypothèse de lecture, le drame de ce livre serait donc de chercher la trace de sa source maléfique, sans comprendre qu'elle se cache peut-être aussi, ou d'abord, dans son style, c'est-à-dire dans sa possibilité même, ou, si l'on veut, dans sa condition d'apparition et son projet. Mais ce drame s'avère être aussi sa force, en particulier sa puissance prophétique, au sens de la prophétie involontaire. En effet, le récit devient passionnant à mesure où il ne fait que fuir l'objet même de sa quête et, ce faisant, l'efface quand il voudrait le dévoiler, le recouvrant d'un fatras inadapté (les sciences sociales, le dispositif narratif). C'est bien « au-delà » qu'il faudrait donc pouvoir chercher, au sens de plus profondément, plus radicalement. Dans cette nouvelle dimension, la folie et la cruauté décrites ne sont plus soit un pur désordre, une barbarie inhumaine et incompréhensible, le jeu inéluctable de forces socio-psychologiques, la nécessité d'une autofiction masochiste, l'indice d'un dérèglement du désir mimétique (Cf. 137 où une relecture girardienne serait intéressante). Elles sont d'abord le signe du travail d'une négativité de la négativité⁴⁸, *i.e.* la résultante miraculeuse (un don, une grâce) de la nostalgie inattendue de relations devenues impossibles, et le constat critique d'un échec : un monde libertaire et sans liberté, une jouissance fluide et sans plaisir, une suractivité sans capacité d'attention, une dilatation exponentielle et sans ouverture, une frénésie sans espérance, des rencontres sans altérité, un individualisme sans singularité, bientôt, des romans sans langage et une vie sans amour (l'enfer rimbaldien). Aussi, la question restera ouverte. Cet univers sémiotique particulier n'était-il qu'un outil romanesque, ou bien participe-t-il plus profondément de l'empoisonnement décrit comme « *folie meurtrière* » (aussi 165) et « [...] *l'envie de la destruction et du sang* » (22). La décision romanesque sous cette forme est-

⁴⁴ En 40 (puis 164-165), la médiation féminine de l'infirmière rend possible ce que l'infirmier avait empêché. Cette médiation consiste en une question : elle « *m'a demandé ce qui m'amenait ici...* ». On y retrouve la fameuse interrogation salvatrice du Graal : « *Quel est ton tourment ?* » et la spiritualité de l'attention qu'y reconnaît Simone WEIL.

⁴⁵ Belle présentation de la honte comme hyper-mémoire incarnée.

⁴⁶ 107 (thème repris à la philosophie bergsonienne).

⁴⁷ Le développement de la page 54 voit juste, mais s'interdit d'aller plus loin puisqu'il traite le problème sous le mode d'une dialectique horizontale (inclusion/exclusion). La fatalité du mensonge et de la haine est évoquée en 75, via l'histoire, analysée d'une manière assez banale, d'Ordive. La géographie elle-même est empoisonnée : « [...] *c'était une fatalité géographique.* » (83). Le thème revient en 85 et en 101-102, brisant l'intentionnalité du crime (préméditation), contre l'opinion argumentée de la sœur, qui croit à la « volonté », *i.e.* à liberté (103), au nom de la théorie déjà citée de l'adaptation humaine : « [...] *une sorte d'enchaînement des présents qu'il ne maîtrisait pas.* » (102)

⁴⁸ Concept repris à SCHILLEBEECK, dans sa relecture du concept tillichien de corrélation. Cf. Marc DUMAS, « Corrélation – Tillich et Schillebeeckx », dans Gilles ROUTHIER et Marcel VIAU, (dir.), *Précis de Théologie pratique*, (coll. *Théologies pratiques*), MONTREAL-BRUXELLES, Novalis – *Lumen Vitæ*, 2004, p. 71-83.

elle un signe qui sauve, un chemin de véridiction, un moyen de guérison, un artefact parrésiasique, ou bien n'est-elle que cette fatalité de violence et la reconduction d'une mécanique destructrice ? Ce dispositif désagréable est-il un témoignage ou bien la percée d'une ligne de fuite perverse, et le troisième temps (la catastrophe) de la tragédie classique ?

Ce texte serait donc très « classique ». Il ne guérit pas, ne comprend rien, mais expose. C'est un roman réaliste, à la **FLAUBERT**. Il prend place dans cette chaîne des témoignages sur la lente désincarnation du monde occidental, conséquence du projet moderne d'exculturation du Verbe et de son régime poético-sacramentel d'altérité. L'auteur ne ferait que reprendre et réactualiser le schéma d'*Une Saison en Enfer*. Il est la Vierge folle. Il a rencontré son démon, l'époux infernal. Il a traversé sa *Nuit d'enfer*. Difficile antécédent, évidemment. Surtout, qu'il ne semble pas avoir compris ce que **RIMBAUD**, qui est logique, a saisi, lui qui a soldé dans *Mauvais Sang* les verbiages sociologiques, et a déjà traversé les délires du monde à venir, ou plutôt la dégradation générale du monde en « *délires* ».

Ce livre rend triste, il ne peut faire que cela, mais il mérite l'admiration (au sens étymologique), car il maintient, malgré tout et contre tout, une brèche, une toute petite brèche, quand il expose avec courage et honnêteté la vérité crue d'une violence atroce, décrite comme destruction, honte, non-sens et torture. À cette seule mesure, *i.e.* au prix de la honte, le puits des douleurs encharnées pourra peut-être rejaillir en fontaine. À cette seule mesure, le prix à payer, le saut dans le gouffre pourra peut-être réanimer une relation⁴⁹ et un langage, *i.e.* un monde humain. Mais comment pourrait-il comprendre, l'Edouard Post-Moderne, notre cher Centaure, s'il pense encore si bien, là où justement il conviendrait de laisser venir l'Imprudence⁵⁰, de sortir, de cesser de fuir, pour engager le combat, spirituel, nocturne, non plus avec l'ange-Réda, l'ange de malédiction, mais avec son double lumineux, l'ange de bénédiction (Cf. **Gn 32**, 23-33), pour, enfin, sans mauvais jeu de mot, franchir le gué ? Comment pourrait-il comprendre le sens de sa propre citation en postface sans se perdre encore plus, *i.e.* sans quitter l'Égypte, s'enfoncer et se perdre au désert pour y rencontrer le pathos épiphanique de l'amour, feu dévorant qui consume sans détruire (*Ex 3*) ?

Thierry LECOMTE (janvier 2016).

⁴⁹ Cf. l'épisode fantasmé du collège, où le saut dans le gouffre libère de la prison éducative. Le thème est bien connu depuis **BAUDELAIRE**, **POE** (Cf. « *Le Puits et le pendule* »), etc. Evidemment le narrateur subit à plein le préjugé moderne, pensant comme hyper-autonomie (**98**), *i.e.* de l'intérieur du bagne, ce qui est en fait délivrance d'un pathos de l'autonomie, synonyme d'emprisonnement des consciences par une institution bourgeoise.

⁵⁰ Cf. **104**, et le rapport pathologique, rapporté par la sœur, du héros à l'horaire.