

**RÉPUBLIQUE DE TURQUIE
UNIVERSITÉ D'ANKARA
INSTITUT DES SCIENCES SOCIALES
DÉPARTEMENT DE LANGUES ET LITTÉRATURES OCCIDENTALES
(LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES)**

**LA DIMENSION ÉPIQUE DU MAL DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE DE
SYLVIE GERMAIN**

Thèse de Doctorat

Emine GÜZEL

Ankara-2015

**RÉPUBLIQUE DE TURQUIE
UNIVERSITÉ D'ANKARA
INSTITUT DES SCIENCES SOCIALES
DÉPARTEMENT DE LANGUES ET LITTÉRATURES OCCIDENTALES
(LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES)**

**LA DIMENSION ÉPIQUE DU MAL DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE DE
SYLVIE GERMAIN**

Thèse de Doctorat

Emine GÜZEL

Sous la direction de:

Prof. Dr. Nurmelek DEMİR

Ankara-2015

TEZ ONAY SAYFASI

**T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI ANABİLİM DALI
FRANSIZ DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI**

**LA DIMENSION ÉPIQUE DU MAL DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE DE
SYLVIE GERMAIN**

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Nurmelek DEMİR

Tez Jürisi Üyeleri:

Adı ve Soyadı

Prof. Dr. Nurmelek DEMİR

Prof. Dr. Arzu ETENSEL İLDEM

Prof. Dr. Nedim KULA

Prof. Dr. M. Emin ÖZCAN

Prof. Dr. Tuna ERTEM

İmza



Tez Sınavı Tarihi : 27/01/2015

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile, tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (27.01.2015)


Emine Güzel

REMERCIEMENTS

Soyons reconnaissants aux personnes qui nous donnent du bonheur; elles sont les charmants jardiniers par qui nos âmes sont fleuries.

Marcel Proust

Ephémère efficacité du chagrin

Merci aux personnes qui ont cru en moi et qui m'ont permis d'arriver au bout de cette thèse.

Je suis reconnaissante à Tuna Ertem qui m'a aimablement dirigée au début de cette thèse.

Je tiens à exprimer mes plus vifs remerciements à Nurmelek Demir qui fut pour moi une directrice de thèse attentive et disponible malgré ses nombreuses charges. Sa compétence, sa rigueur scientifique et sa clairvoyance m'ont beaucoup appris.

J'exprime tous mes remerciements à l'ensemble des membres de mon jury pour m'avoir fait l'honneur et la gentillesse d'accepter de participer à la soutenance.

Je tiens également à adresser mes sincères remerciements à Emin Özcan et Ali Tilbe, membres du comité de thèse, pour avoir partagé leurs expériences scientifiques et personnelles.

J'adresse toute ma gratitude à tous mes professeurs et à tous mes ami(e)s de l'Université d'Ankara et de Namık Kemal qui m'ont soutenue durant ce travail.

Un grand merci à Jean-Claude Pomade pour avoir favorisé mon accès aux livres et pour son soutien.

Enfin, j'adresse toute mon affection à ma famille et en particulier à ma maman toujours présente. Leur confiance, leur tendresse et leur amour me guident tous les jours.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

PREMIÈRE PARTIE: APPROCHE MÉTHODOLOGIQUE AU GENRE ÉPIQUE

1.1 Approches théoriques.....	1
1.2 Définition de l'épopée et ses caractéristiques.....	17
1.2.1 Les critères du contenu.....	21
1.2.2 Les critères formels.....	25
1.2.3 Les critères stylistiques et thématiques.....	27
1.2.4 Les styles d'expression.....	30
1.3 Les particularités du registre épique.....	32
1.4 La relation entre l'épopée traditionnelle (orale) et l'épopée littéraire (écrite).....	35
1.5 La corrélation entre épopée et Histoire.....	44
1.6 La transition de l'épopée au roman.....	49

DEUXIÈME PARTIE: LE CONTENU DU MAL

2.1 La Problématique du mal.....	59
2.1.1 Le mal vu par les théologiens.....	61
2.1.2 Le mal selon la philosophie.....	65
2.1.3 Le mal d'après la psychanalyse.....	75
2.1.4 Le mal dans la littérature.....	85

2.2 L'Intertextualité: Les références religieuses et mythiques.....	98
2.2.1 Les références religieuses.....	108
2.2.2 Les références mythiques.....	112
2.3 Le Merveilleux: Les rêves, les prophéties et les symboles.....	124
2.3.1 Les rêves et les prophéties.....	129
2.3.2 Les symboles.....	137
2.4. Le Salut et la catharsis.....	144
2.4.1 Le Salut: La réconciliation de l'homme et de Dieu.....	147
2.4.2 La catharsis à travers la psychanalyse.....	152

TROISIÈME PARTIE: LES ASPECTS ÉPIQUES DU MAL DANS L'UNIVERS ROMANESQUE DE SYLVIE GERMAIN

3.1 Personnages épiques.....	164
3.1.1 Le héros épique dans le roman.....	180
3.2 Espace et temps épiques.....	189
3.2.1 L'espace épique.....	191
3.2.2 Le temps épique.....	214
3.3 Situations épiques.....	229
3.3.1 La guerre: Le thème privilégié du registre épique.....	231
3.3.2 La présence et le silence de Dieu.....	240
3.3.3 La folie et le meurtre volontaire.....	250
3.4 Narration épique.....	260

CONCLUSION

BIBLIOGRAPHIE

RÉSUMÉ

ÖZET

ABSTRACT

INTRODUCTION

Sylvie Germain est considérée comme l'une des voix les plus affectives de la littérature française contemporaine. Elle écrit depuis une trentaine d'années des romans et des essais dans une impressionnante cohérence, couronnés de nombreux prix qui débordent largement les frontières de la France. Sylvie Germain doit sa réputation à la mise au point des problèmes qui touchent toute l'humanité. L'œuvre romanesque de Germain "est hantée par la grande question du mal qu'elle explore dans ses aspects les plus violents, guerres, meurtres, incestes, souffrances et douleurs les plus variées"¹.

Les auteurs de l'après-guerre, y compris Sylvie Germain, ne peuvent pas rester indifférents à la souffrance de l'homme ni à la destruction et au carnage de la guerre. L'horreur des guerres et les champs de bataille ou toute autre forme de violence et de brutalité qui déchirent les hommes, constituent le fondement historique de l'œuvre de Germain. Le talent de l'écrivaine réside dans la manière de faire entendre dans une langue de douleur très sincère la souffrance, le chagrin et les larmes des hommes qui ne cessent depuis des siècles. Elle chante et exalte douloureusement les traces et les blessures du mal qui sont inscrites dans la mémoire universelle de l'humanité et qui sont imprimées non seulement dans les écrits mais aussi dans les cœurs et les consciences. Elle s'avère donc être une chantré moderne

¹ Alain Goulet, "L'œuvre de Sylvie Germain", *Littera*, vol. 24, Ürün Yayınları, Ankara, 2009, p.31.

qui veut réveiller l'homme de son sommeil profond et le sortir de sa torpeur. Elle traite dans ses romans la problématique du mal à travers le registre épique et un cri sans parole qui se dit en acte d'écriture.

Sylvie Germain est parmi les plus grands écrivains de notre époque. Née en 1954 à Châteauroux, elle doit se déplacer avec sa famille dans de différents lieux au gré de son père. Au cours des années 70, elle suit des études de philosophie et inspirée de la pensée d'Emmanuel Levinas et de Simone Weil, elle écrit une thèse intitulée *Perspectives sur le visage: Trans-gression, Dé-création, Trans-figuration* dans laquelle le thème de la nuit figure ensemble avec la notion du visage qui fait allusion à la rencontre avec autrui et où elle poursuit sa réflexion sur la pensée mystique². Il est remarquable qu'après la soutenance de sa thèse elle se soit lancée dans le monde littéraire dans un désir irrésistible d'écrire comme elle l'annonce: "Si je n'écris pas, je suffoque"³.

Les réalités contemporaines, loin de procurer un bonheur assuré à l'homme, lui causent des souffrances intolérables. Sylvie Germain ne cesse de poser le problème de l'homme qui, égaré de la religion, souffre dans sa solitude à cause du mal. Assumant le rôle d'un révélateur qui se penche sur les différentes sources du mal, Germain apparaît comme un aède contemporain, une chanteresse humaniste qui

² Mariska Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain la hantise du mal*, L'Harmattan, Paris, 2007, p.11.

³ Alain Goulet, "L'œuvre de Sylvie Germain", *Littera*, p.19.

chante le destin épouvantable de l'homme. "La problématique qui semble déclencher chez Sylvie Germain non seulement les réflexions philosophiques et religieuses, mais aussi la création romanesque, est d'abord la question du mal dans le monde, un mal fondamental symbolisé par le cri avec lequel l'enfant annonce son entrée dans la vie"⁴.

Sylvie Germain, hantée par le mal, s'interroge aussi sur le mystère du silence de Dieu devant tant de malheurs. Pourtant, elle se méfie de répondre à cette question et déclare sa vocation ainsi: "Le romancier n'a pas à répondre à de telles questions théologiques; il peut éventuellement être conduit à les frôler, et même à s'empoigner avec elles au cours de ses déambulations d'écriture, mais il n'a pas pour vocation de les résoudre"⁵. La quête spirituelle de Germain est formée du mysticisme et elle affirme qu'elle s'intéresse "surtout aux textes de la mystique rhénane, espagnole (Thérèse d'Avila, Jean de la Croix), et si l'on va voir du côté de l'Islam, au soufisme"⁶. Donc pour elle, l'illumination, c'est le pardon qui déséquilibre l'agent du mal et par conséquent renoue l'alliance entre l'homme et le Créateur. Sa formation philosophique et théologique la rendent sensible au fait de la souffrance de l'homme dans l'univers entier. Elle assume le rôle inverse d'une berceuse, celui d'éveiller l'homme de son sommeil profond. Elle puise sa source de son propre inconscient, de tout ce que sa mémoire a pu enregistrer de ses expériences individuelles et culturelles. Elle éprouve un désir irrésistible d'écrire et ce n'est pas par hasard qu'elle

⁴ Mariska Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain la hantise du mal*, pp.12-13.

⁵ Sylvie Germain, *Les personnages*, Gallimard, Paris, 2004, p.79.

⁶ Entretien entre Sylvie Germain et Alain Goulet, tenu le 3 mars 2006, dans la Maison de la Recherche en Sciences Humaines à l'université de Caen, vol. 24, *Littera*, Ürün Yayınları, Ankara, 2009, p.139.

est devenue écrivaine ayant reçu un diplôme de philosophie. La littérature devient son champ de bataille où elle peut exposer toutes ses armes afin de changer l'avenir d'une conduite qui tend vers le mal. Elle s'interroge sans cesse sur le comportement destructif de l'homme à l'égard de ses semblables et de l'univers.

De ce fait, la production littéraire, loin d'être un domaine fantaisiste sans but, porte une valeur multifonctionnelle. Umberto Eco accentue cette valeur de l'œuvre littéraire qui "peut être prise comme champ d'enquête sociologique, document pour une histoire des idées, rapport psychologique ou psychiatrique, prétexte à considérations morales"⁷. Aristote prévoyait dans la poésie une portée "philosophique" qui raconte le général pour instruire l'homme à la différence de l'Histoire en pleine réalité⁸. Il est possible de voir une approche aristotélicienne chez Germain qui représente le général sous la verve de la fiction. Elle fusionne la philosophie et la poétique dans le champ de la littérature qui devient comme le dit Novalis "une expression pour l'expression"⁹. Cette visée porte sur la fonction poétique de l'œuvre qui met l'accent sur le message à transmettre.

Lorsque l'on arrive à la forme, c'est-à-dire au mode de discours, il est apparent que les traités poétiques ont précisé certaines règles pour différencier les types de discours qui déterminent un genre bien identifiable. Pourtant, avec le temps, la littérature brise les limites distinctives des formes pour parvenir à une hybridation.

⁷ Umberto Eco, *De la littérature*, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris, 2003, p.219.

⁸ Aristote, *Poétique*, traduction de J. Hardy, Les Belles Lettres, Paris, 2008, p.42.

⁹ Tzvetan Todorov, *La notion de Littérature*, Seuil, Paris, 1987, p.15.

La poésie en vers se transforme en prose et va jusqu'à devenir calligraphique. Le genre de l'épopée ne peut s'échapper au sort de la transformation suivant les goûts changeants, et se noue au genre du roman qui ne peut se limiter à des lois précises. A propos de la disparition des genres, Todorov cite dans *La notion littéraire* Maurice Blanchot qui affirme que "seul importe le livre, tel qu'il est, prose, poésie, roman, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme"¹⁰. Cette constatation met au point la destruction des frontières formelles qui permettent un entrelacement des genres. C'est ainsi qu'on parle d'une tonalité ou d'un registre qui représente les caractéristiques d'un genre particulier mêlées à un autre genre. La structure hybride de l'univers romanesque de Sylvie Germain qui est un mélange d'épique, de mythique, de fantastique, de merveilleux et de réalisme, crée une harmonie polysémique à travers le langage de l'écrivaine.

Les genres, selon Todorov, "existent comme une institution [et ils] fonctionnent comme des "horizons d'attente" pour les lecteurs, des "modèles d'écriture" pour les auteurs"¹¹. Cette approche illustre que les genres portent "les traits constitutifs de la société à laquelle ils appartiennent"¹². De ce point de vue, Sylvie Germain est consciente qu'écrire exige non seulement une compétence mais aussi "une certaine discipline"¹³. Donc, l'univers contemporain dont Sylvie Germain est témoin, représente un monde où les hommes souffrent des maux qui règnent

¹⁰ Tzvetan Todorov, *ibid*, p.28.

¹¹ Tzvetan Todorov, *ibid*, p.34.

¹² Tzvetan Todorov, *ibid*, p.35.

¹³ Sylvie Germain, *Les personnages*, p.21.

partout sous différents aspects. Germain en assumant le rôle d'écrivain, tente de faire entendre sa voix et de passer son message par l'écriture. Elle s'adresse à toute l'humanité à travers les noms apocryphes qui portent aussi en eux un message sous-jacent. Ses romans qui s'adressent à une collectivité peuvent être qualifiés d'épopées modernes qui se sont transformées suivant les conditions et les idéologies. Les romans cités en dessous représentent l'ensemble du corpus qu'on a pris en considération dans ce travail.

Le grand cycle romanesque de Sylvie Germain s'ouvre avec la parution de son premier roman en 1985, *Le Livre des Nuits* qui devient le préambule de *Nuit-d'Ambre*. Aussitôt couronné par six prix littéraires, il donne la généalogie d'une famille, comme le répertoire d'une mémoire commune, mettant en scène un enchaînement d'événements due à la guerre et met devant les yeux le malheur transposé de génération en génération à travers la vie de Charles-Victor. Celui-ci, surnommé Nuit-d'Ambre, est un enfant de l'après-guerre qui, hérité du poids de toutes les guerres, s'épuise dans la souffrance.

Nuit-d'Ambre, roman éponyme, publié en 1987, a comme sujet la souffrance d'un petit enfant retiré dans la solitude, abandonné par ses parents après la mort de son frère aîné, et qui est à la fois source et victime du mal. Nuit-d'Ambre se voue au mal pour se venger d'une souffrance transgénérationnelle. Il retrace l'exemple d'un héros qui veut se réaliser après avoir passé plusieurs épreuves.

Dans *Jours de Colère*, publié en 1989 et qui reçoit le prix Femina, Sylvie Germain, traite le malheur provoqué par la colère et l'envie d'Ambroise Maupertuis. L'auteur y chante le résultat néfaste de la désobéissance aux deux grands péchés interdits par la religion: la colère et l'envie. La colère et la passion démesurées apparaissent comme des notions destructives causées par l'homme au détriment de l'autre. Dans ce roman l'action se déroule autour d'un meurtre et ses conséquences. Bien que l'histoire semble se dérouler dans un monde archaïque loin de la civilisation, Sylvie Germain montre qu'à l'inverse des changements sociaux et culturels, les comportements de l'homme restent inchangés. Le roman de Germain est un apologue qui porte un message pour le lecteur: La possession démesurée d'un sentiment apporte toujours du malheur et de la souffrance à l'être humain.

L'Enfant Méduse, publié en 1991, traite comme l'annonce son titre, une figure mythologique, un peu détournée de son origine, et expose la punition d'un frère par sa petite sœur à la suite d'une violence incestueuse. Sylvie Germain semble très sensible au sujet de l'inceste et "montre comment les rôles peuvent se renverser lorsque l'enfant, mue par la colère, devient à son tour l'agent du mal"¹⁴. Agissant par la colère et la vengeance, elle fait du mal pour le mal. Ce double jeu du mal devient deux fois plus tragique et montre les effets destructifs du traumatisme sur les enfants. C'est un roman qui met à jour les conséquences douloureuses d'un viol qui arrachent les enfants de leur enfance.

¹⁴ Mariska Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain la hantise du mal*, p.13.

Immensité (1993) et *Éclats de sel* (1996) représentent des romans suivant lesquels la quête spirituelle de l'écrivaine et le passage du sombre à la lumière se font sentir. Ces deux romans traitent des moments de conversion intime des hommes qui veulent obtenir le pardon après une période de dérive. Sylvie Germain, dans *Immensités*, traite de la destruction de la vie de Prokop Poupa à cause du régime communiste et d'un drame personnel de séparation. Plongé dans sa solitude et méditant dans les toilettes, Prokop se rend compte que quelque chose commence à le sensibiliser. Il sort de sa torpeur et se lance dans une aventure onirique qui le confronte à une faute commise autrefois. Dans ce roman, le mal ne se présente pas avec une brutalité apparente, il se dévoile à travers un mal moral engendré par l'indifférence de Prokop Poupa qui ne pense qu'à son bonheur sans se soucier de ceux qu'il a abandonnés.

Éclats de sel met en évidence la problématique du mal à travers la Shoah et l'antisémitisme. Ce roman décèle des conversations intimes à travers des rencontres fortuites qui réveillent la mémoire de Ludvick. L'indifférence et la trahison de celui-ci font sombrer les personnages chers d'autrefois. A la suite d'une déception amoureuse, Ludvick choisit de s'éloigner de son entourage sans regarder en arrière. C'est grâce à une série de rencontres étranges que le héros se confronte à son passé et atteint une autre réalité derrière les apparences. La domination de la référence biblique au sel représente "un symbole de l'Alliance avec Dieu"¹⁵ qui s'établit à la fin du roman.

¹⁵ Alain Goulet, "L'œuvre de Sylvie Germain", *Littera*, p.26.

Tobie des marais (1998) se présente comme "une réécriture du *Livre de Tobie* biblique, où le héros est amené à découvrir la présence de l'invisible dans le visible"¹⁶. Bien que ce roman emprunte beaucoup d'éléments à son hypotexte, il est remanié d'une façon apparente selon l'horizon d'attente du lecteur moderne. L'action est construite sur un accident horrible qui déclenche le mal de l'abandon. La mère de Tobie meurt à la suite d'un accident. La douleur de la mort de sa femme rend inerte et incapable le père de s'occuper de son fils. De ce fait, *Tobie des marais* est le roman d'apprentissage de Tobie qui construit sa vie à l'aide d'un guide, l'ange Raphaël.

Le thème de l'enfant abandonné est celui de la *Chanson des mal-aimants* (publié en 2002 et qui a reçu deux prix littéraires), et de *Magnus* (publié en 2005 et qui a reçu également deux prix littéraires). *Chanson des mal-aimants* est le roman d'apprentissage d'une petite fille, Laudes-Marie qui, abandonnée par sa mère dès sa naissance, s'adonne à un voyage initiatique pour survivre dans un monde inconnu et ouvert à tout danger. "A la fois actrice et spectatrice, l'héroïne, narratrice témoin, nous promène de scène en scène dans le théâtre du monde pour nous montrer l'omniprésence du mal"¹⁷. Elle trouve le repos à la suite d'une transformation psychologique. L'errance de cette fille de lieu en lieu nous rappelle le voyage initiatique d'Ulysse.

¹⁶ Mariska Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain la hantise du mal*, p.14.

¹⁷ Mariska Koopman-Thurlings, *ibid*, p.224.

Magnus est l'histoire d'un petit garçon qui a perdu sa mémoire et sa mère lors du bombardement d'Hambourg en 1943. Adopté par une famille nazie, il retrouve son passé reconstruit sur un mensonge grâce à son nounours, le seul témoin de ce passé sombre dans le mutisme. Donc, ce roman représente un héros qui est à la quête d'une filiation à travers une mémoire anéantie. Le mal se fait entendre par le génocide, la guerre, l'abandon et le vol de l'enfance.

Sylvie Germain dans *L'Inaperçu*, publié en 2008, déchiffre les éléments de la vie intérieure guidée de pulsions et de l'inconscient. L'influence de la psychanalyse de Freud qui ouvre une voie nouvelle pour le dévoilement de la vie intérieure y est décelable. Ce roman dévoile les mystères de chaque personnage à travers les histoires entrelacées d'un homme et d'une famille ordinaire. Les efforts de reconstruction des personnages évoqueraient les cures thérapeutiques des malades pour atteindre à la catharsis. Dans ce roman, la souffrance des personnages est due à la guerre, à l'abandon, à la colère, aux préjugés de la société et à la jalousie.

Hors champ (2009) montre la solitude des personnages dans la société. Sylvie Germain jouant avec la lumière, centre son histoire sur le visible et l'invisible. Son héros, Aurélien, après avoir essayé plusieurs métiers, finit par exercer un métier d'éclairage dans un théâtre. Obsédé par la magie de "cet étrange matériau immatériel" et par la "fluidité, souplesse et vélocité" de cette matière, il s'aperçoit un jour qu'il devient invisible aussi bien dans son entourage que dans les images. *Hors champ*, comme le précise son auteur, est un roman à rebours de la Genèse. Au bout d'une

semaine Aurélien disparaît de son entourage familial et social, et tombe complètement dans l'oubli en s'effaçant de leur mémoire.

Notre thèse qui s'assigne le but d'analyser "La dimension épique du mal dans l'œuvre romanesque de Sylvie Germain" sera construite sur trois parties qui englobent la problématique des genres et du mal dans les romans de Germain. La première partie, qui comprend une approche méthodologique au genre épique, mettra en évidence le genre de l'épopée avec ses caractéristiques et son évolution historique. Dans cette partie sera mise au point la relation entre l'épopée et l'Histoire et il sera question de la transition de l'épopée au roman.

La deuxième partie sera consacrée au contenu du mal qui est au centre de la problématique de Sylvie Germain. Dans cette partie, on y sera à la quête de la source du mal et des reflets de sa perception dans le domaine de la théologie, de la philosophie, de la psychanalyse et de la littérature. On étudiera aussi dans cette partie les moyens dont l'auteur profite pour construire son univers romanesque et pour passer son message implicite. De ce point de vue, les références religieuses et mythiques, les rêves, les prophéties et les symboles à travers le procédé intertextuel contribuent à l'écriture germanienne. La souffrance de l'être humain due au mal sera soulagée à travers des voix disparates: le salut de Dieu et la catharsis.

La troisième partie sera une analyse des aspects épiques du mal qui se reflètent sur les personnages, l'espace et le temps, la situation et la narration. La problématique d'être un héros dans le roman contemporain, la guerre et ses séquelles qui détruisent la vie des hommes, le silence de Dieu devant tant de désastres et la folie qui va jusqu'au meurtre volontaire sont les sujets majeurs qui seront traités dans cette partie. Le registre épique se manifestera dans des conditions pénibles dont l'individu doit affronter pour atteindre la maturité.

**PREMIÈRE PARTIE: APPROCHE MÉTHODOLOGIQUE AU GENRE
ÉPIQUE**

1.1 Approches théoriques

Le but primaire d'un texte littéraire est de produire un effet émotionnel sur le lecteur. C'est ainsi que l'auteur d'une œuvre littéraire a recours aux différents genres pour provoquer la sensibilité de son lecteur. Les genres procurent un cadre d'identification et de classement des textes et des œuvres selon les principaux critères qui les caractérisent. On connaît trois grands genres littéraires: la poésie, le roman et le théâtre qui ont subi beaucoup de changements dans leurs définitions et dans leurs classifications jusqu'à nos jours. Surpris de tel changement, Voltaire affirme que "dans les arts, qui dépendent purement de l'imagination, il y a autant de révolutions que dans les États: ils changent en mille manières dans le temps même qu'on cherche à les fixer"¹⁸.

La relation entre l'homme et la littérature consiste dans l'appréciation et la réception des pratiques culturelles. "Ce n'est que peu à peu que la littérature, au sens moderne du mot, émerge du bloc culturel que constitue le chant, la danse et le rituel religieux, et où elle paraît avoir pris naissance"¹⁹. Donc, la littérature émerge suite à la transmission des valeurs culturelles humaines durant des siècles. Avant d'être littéraires, les genres ont été des pratiques naturelles et primitives d'une civilisation naïve basée sur l'oralité. Ces pratiques orales rassemblaient la communauté pour célébrer les dieux et les exploits guerriers ou pour lamenter les morts, et jouaient un

¹⁸ Voltaire, *La Henriade*, poème avec les notes et variantes, suivi de *l'Essai sur la poésie épique*, p.261.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6103152f>, consulté le 25 juin 2014.

¹⁹ René Wellek et Austin Warren, *La théorie littéraire*, Éditions du Seuil, Paris, 1971, p.336.

rôle important dans les cérémonies commémoratives des peuples. L'épopée, selon cette acception, est un genre qui abrite l'oralité et qui représente un assemblage commémoratif.

Les premières épopées des Bardes étaient donc des récits pathétiques d'exploits nationaux, qu'ils chantaient dans des assemblées publiques. Le sujet roulait sur des faits déjà connus, qu'il n'était pas tant question de rapporter historiquement, que d'orner tous les traits propres à réveiller le sentiment et à enflammer les esprits d'un zèle patriotique.²⁰

Durant des siècles, l'intérêt accru des hommes à l'égard de la littérature a fait évoluer les formes primitives. L'apparition de nouvelles formes a rendu évidente la répartition des œuvres selon des règles restreintes et a fait ainsi naître la notion de genre. Selon Karl Viëtor, "le contenu spécifique, la forme interne et la forme externe, toutes deux spécifiques, qui, seulement quand on les prend ensemble, dans leur unité spécifique, font le genre"²¹ alors que pour Wolf Dieter Stempel le genre est "une instance qui assure la compréhensibilité du texte du point de vue de sa composition et de son contenu"²². Un genre littéraire est donc un ensemble constitué de caractéristiques de contenu et de forme qui attribuent à la production textuelle un certain type de décodage et de lecture. "C'est à partir du genre et de ses règles que

²⁰ Denis Diderot, *Supplément à l'Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, Vol. 2, chez M. M. Rey, Amsterdam, 1776, p.827.
<http://books.google.com.tr>, consulté le 21 avril 2014.

²¹ Karl Viëtor, "L'histoire des genres littéraires", *Théorie des genres*, sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Éditions du Seuil, Paris, 1986, p. 22.

²² Wolf Dieter Stempel, "Aspects génériques de la réception", *Théorie des genres*, p.170.

le texte se constitue en unité conventionnelle de la pratique sociale"²³. De ce fait, les genres qui unissent "un type de relation entre les hommes et le temps historique qu'ils vivent et mémorisent"²⁴, ont une importance primordiale pour l'interprétation et la compréhension des faits historiques.

Il est clair que chaque époque arrange ses formes et ses styles qui se transforment, évoluent ou disparaissent selon les techniques matérielles, les besoins du public et les tendances de l'auteur. De ce fait, Hans Robert Jauss précise que "toute œuvre suppose l'horizon d'une attente, c'est-à-dire d'un ensemble de règles préexistant pour orienter la compréhension du lecteur (du public) et lui permettre une réception appréciative"²⁵. Ainsi, dès qu'il est question d'une nouveauté littéraire, chaque théoricien apporte une innovation à la lecture de l'œuvre en créant sa *Poétique* dans lequel il codifie un ensemble de règles dont le but saurait de produire la "beauté qui touche, persuade, attire"²⁶. Aristote, dès le début de sa *Poétique*, déclare son intention:

Nous allons traiter de l'art poétique lui-même et de ses espèces, de l'effet propre à chacune d'entre elles, de la manière dont il faut agencer les histoires si l'on souhaite que la composition soit réussie, nous traiterons en outre du nombre et de la nature des parties qui la constituent et pareillement de toutes les questions qui appartiennent au

²³ Wolf Dieter Stempel, *ibid*, p.162.

²⁴ Daniel Madelénat, *L'épopée*, Presses Universitaires de France, Paris, 1986, p.81.

²⁵ Hans Robert Jauss, "Littérature médiévale et théorie des genres", *Théorie des genres*, p.42.

²⁶ Marmontel, *Éléments de littérature*, Librairie de Firmin-Didot et Ci, t. III, Paris, 1892, p.210.

même domaine de recherche, en commençant d'abord par ce qui vient d'abord, suivant l'ordre naturel.²⁷

La révélation d'Aristote est d'une manière "la définition de l'art poétique qui trouve son prolongement naturel dans l'analyse de sa constitution générique"²⁸. Bien que le but des règles composées dans les arts poétiques soit la création des œuvres parfaites, elles ne peuvent s'échapper à la critique sévère de Voltaire. Selon Voltaire, ce ne sont pas les règles qui créent l'œuvre, mais le génie libre de l'auteur: "Nous trouvons partout des leçons, mais bien peu d'exemples. Rien n'est plus aisé que de parler d'un ton de maître des choses qu'on ne peut exécuter; il y a cent poétiques contre un poème"²⁹.

Au fil des siècles, depuis Platon, il y a une succession de classification des genres en mettant l'accent soit sur le contenu soit sur la forme. Platon, dans le Livre III de la *République*³⁰, donne la parole à Socrate qui, pour justifier les raisons de l'expulsion des poètes de la cité, se base sur le contenu des œuvres qui "doit être (et trop souvent n'est pas) essentiellement moralisant: le poète ne doit pas représenter des défauts, surtout chez les dieux et les héros, et encore moins les encourager en

²⁷ Aristote, *Poétique*, introduction, traduction nouvelle et annotation de Michel Magnien, Classique de poche, Paris, 1990, p.85.

²⁸ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Éditions du Seuil, Paris, 1989, p.11.

²⁹ Voltaire, *Essai sur la poésie épique*, p.259.

³⁰ Platon, *Œuvres Complètes*, Tome VI, *La République*, Livres I-III, texte établi et traduit par Emile Chambry avec introduction d'Auguste Diès, Société d'Édition "Les Belles Lettres", Paris, 1932.

représentant la vertu malheureuse ou le vice triomphant"³¹. Platon met surtout l'accent sur le contenu y compris la thématique de l'œuvre en y incluant la morale et la vertu. Mikhaïl Bakhtine, lui aussi, implique l'éthique dans le contenu et le désigne comme l'élément indispensable constitutif de l'objet d'art:

La réalité de la connaissance et de l'acte éthique qui entre, déjà connue et évaluée, dans l'objet esthétique et y subit une unification concrète, intuitive, une individualisation, une concrétisation, une isolation et un achèvement, c'est-à-dire une élaboration artistique multiforme à l'aide d'un matériau déterminé, nous la nommons, en plein accord avec l'usage traditionnel, "contenu de l'œuvre d'art" (plus précisément: de "l'objet esthétique"). Le contenu représente ici l'indispensable élément constitutif de l'objet esthétique, auquel est corrélative la forme artistique qui, hors de cette corrélation, n'a aucun sens.³²

En ce qui concerne la forme chez Platon, Gérard Genette la résume ainsi: "Tout poème est récit (diègèsis) d'événements passés, présent ou à venir; ce récit au sens large peut prendre trois formes: soit purement narratif (haplè diègèsis), soit mimétique (dia mimèsèôs), c'est-à-dire, comme au théâtre, par voie de dialogues

³¹ Gérard Genette, *Fiction et diction* précédé de *Introduction à l'architexte*, Éditions du Seuil, Paris, 2004, pp.15-16.

³² Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Gallimard, 1978, p.46.

entre les personnages, soit « mixte », c'est-à-dire en fait alterné, tantôt récit tantôt dialogue, comme chez Homère"³³.

La triade platonicienne peut être résumée comme dans le tableau ci-dessous :

Narratif pur le dithyrambe	Mixte l'épopée	Dramatique (mimétique) la tragédie
poème (récit) sans dialogue, le discours du poète	récit alterné où il y a la parole du poète et les dialogues des personnages	récit en dialogues des personnages

Cette tripartition ne coïncide pas avec une classification de genres, au sens moderne; il ne s'agit pas traditionnellement de l'opposition entre le vers et la prose, mais ce qui importe c'est la situation d'énonciation qu'Aristote appelle *façon d'imiter* qui est équivalent strictement à ce que Platon nommait *lexis*³⁴.

Aristote s'appuie sur des règles formelles, thématiques et énonciatives pour faire la distinction des genres. Il définit dans sa *Poétique* la poésie comme l'art de l'imitation en vers (par le rythme, le langage et la mélodie) excluant l'imitation en prose (mimes de Sophron, dialogues socratiques) et le vers non imitatif (l'œuvre de l'Empédocle)³⁵. Ce qui compte pour Aristote dans la classification des genres, ce n'est ni le vers ni le mètre employés, mais surtout l'imitation d'une action. Cependant,

³³ Gérard Genette, *Fiction et diction* précédé de *Introduction à l'architexte*, p.16.

³⁴ Gérard Genette, *ibid*, pp.18-19.

³⁵ Aristote, *Poétique*, (trad. par M. Magnien), p.86.

Aristote accentue que si on distinguait les poésies (qui, autrefois, désignaient toute forme de production littéraire) selon le mètre employé ou le sujet traité, on aurait de grandes difficultés dans leur classification et dans la dénomination du nom de poète:

D'ailleurs, il n'y a pas de rapport, pour Aristote, entre Homère et Empédocle, à part le mètre (tous les deux ont employé le mètre héroïque), donc le premier doit être appelé poète mais le second naturaliste, car son œuvre est didactique, non imitative et la nature de son objet est la physique³⁶. De la même façon, Chérémon qui combine tous les mètres dans sa rhapsodie intitulée *Centaure*, doit-il aussi être nommé poète puisqu'il représente un *homme en action* à la forme d'un centaure³⁷?³⁸

Aristote pour éviter toute la complexité de dénomination prend comme base l'imitation "des gens en action"³⁹. Donc, les poèmes lyriques (qualifiés de poèmes non imitatifs) à l'exemple de ceux de Pindare ou de Sapho ne sont mentionnés ni par Aristote ni par Platon, ils sont hors de leurs champs⁴⁰.

³⁶ Ici naturaliste doit être pris dans le sens scientifique. Empédocle est connu pour sa théorie des quatre éléments: l'air, le feu, l'eau et la terre. Il compose des œuvres dans lesquels il traite ses pensées. Ses œuvres sont écrites en vers au mètre héroïque. De ce fait, il ne doit pas être appelé poète, mais scientifique.

³⁷ Dans cet exemple le problème de confusion advient de la devise d'Aristote qui se base pour la définition de la poésie sur "l'imitation d'une action". C'est pour trouver une solution à ces confusions qu'il divise les œuvres selon trois moyens qui seront traités largement par la suite.

³⁸ Aristote, *Poétique*, (trad. par M. Magnien), p.86.

³⁹ Aristote, *ibid*, p.86.

⁴⁰ Gérard Genette, *Fiction et diction* précédé de *Introduction à l'architexte*, p.17.

Dans sa *Poétique*, Aristote montre que la création d'une œuvre d'art n'est possible que s'il y a l'imitation, car il prétend qu'imiter est "en effet une tendance naturelle aux hommes (...) et qu'ils commencent à apprendre à travers l'imitation, comme la tendance commune à tous, à prendre plaisir aux représentations"⁴¹. Le Père Bossu, dans son *Traité* fait allusion à Aristote sur le principe de l'imitation qui considère que "toutes sortes de Poème en général est une imitation. Or l'imitation est extrêmement naturelle et agréable aux hommes"⁴². De toute évidence, non seulement toute la poésie, mais aussi tout art soit entièrement soit partiellement est une imitation dans l'art poétique d'Aristote. D'ailleurs, le principe de l'imitation dans la poésie et dans l'art est admis en Grèce bien avant Platon qui approfondit l'idée de l'imitation⁴³ et esquisse une classification selon la modalité d'énonciation (la forme). "La modalité d'énonciation ne définit pas l'essence d'une œuvre mais le rôle énonciatif du poète: soit il raconte, soit il imite, soit il mélange les deux"⁴⁴. Néanmoins, à elle seule l'imitation n'est pas un critère suffisant pour la distinction des genres.

Quant à Hegel, dans son *Esthétique*, il renforce les principes d'Aristote sur l'imitation et montre que tout art est une reproduction:

L'opinion la plus courante qu'on se fait de la fin que se propose l'art, c'est qu'elle consiste à *imiter la nature*... Dans

⁴¹ Aristote, *Poétique*, (trad. par M. Magnien), pp.88-89.

⁴² René le Bossu, *Traité du poème épique*, Nyon, 1708, p.19.
<http://books.google.com.tr>, consulté le 3 février 2013.

⁴³ Platon, *Œuvres Complètes*, p.101.

⁴⁴ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, p.12.

cette perspective, l'imitation, c'est-à-dire l'habileté à reproduire avec une parfaite fidélité les objets naturels, tels qu'ils s'offrent à nous, constituerait le but essentiel de l'art, et quand cette reproduction fidèle aurait bien réussi, elle nous donnerait une complète satisfaction.⁴⁵

Chez Aristote, la mimèsis (imitation) n'est pas comme chez Platon la caractéristique énonciative d'un genre particulier, elle est le principe général des arts: "L'épopée et la poésie tragique comme aussi la comédie, l'art du poète du dithyrambe et, pour la plus grande partie, celui du joueur de flûte et de cithare, se trouvent tous être, d'une manière générale, des imitations"⁴⁶. Tous les arts imitent ou représentent, non seulement des paroles, des émotions et des caractères (la musique et la danse), mais aussi des objets (la peinture). Aristote distingue les œuvres selon les moyens utilisés, les objets représentés et le mode employé. En ce qui concerne les *moyens*, ce sont les couleurs et les traits pour la peinture, le rythme et le mouvement pour la danse, le *rythme*, le *langage* et la *mélodie*- que ces derniers soient utilisés séparément ou ensemble pour le dithyrambe, la tragédie et la comédie. L'épopée se différencie des genres cités par l'absence de mélodie. La mélodie et le rythme se combinent pour le joueur de flûte ou de cithare, le rythme seul caractérise la danse⁴⁷.

⁴⁵ Hegel, *Esthétique*, Textes choisis par Claude Khodoss, Presses Universitaires de France, 1953, p.13

⁴⁶ Aristote, *Poétique*, (trad. par M. Magnien), p.85.

⁴⁷ Aristote, *ibid*, pp.85-86.

Le poète prend comme objets des personnages en action⁴⁸; ceux-ci peuvent être, selon l'objet de l'imitation, *nobles* ou *bas*, ou encore *meilleurs* (Homère et les poètes tragiques), *pires* (Hégémon de Thasos, auteur de parodie dramatique; Nicocharès, auteur de *Deiliade* étant une parodie burlesque de l'*Illiade*, et les poètes comiques) ou *pareils* (Cléophon, un créateur de drame proche de la comédie) que nous⁴⁹, méthode qu'utilisent d'ailleurs les peintres- "Polygnote représente ses modèles en mieux, Pauson en pire et Dionysios à l'identique"⁵⁰. En outre, "ces dissemblances peuvent aussi apparaître chez le danseur, chez le joueur de flûte et de cithare, ainsi que dans les dialogues et la poésie sans accompagnement musical"⁵¹. Il est évident que cette tripartition ne sera pas maintenue par Aristote et la catégorie de *pareil* aura disparu.

Enfin, le mode d'imitation concerne le dramatique et le narratif, le premier étant illustré par la tragédie et la comédie, et le second par l'épopée. Pourtant, en imitant les mêmes objets avec les mêmes moyens, le poète imite tantôt simplement en racontant et tantôt en s'investissant de quelque personnage, à l'exemple d'Homère ou de manière à ce que tous les personnages soient agissants et représentent l'action de ceux qu'ils imitent⁵².

⁴⁸ Aristote, *ibid*, p.93

⁴⁹ Aristote, *ibid*, p.87.

⁵⁰ Aristote, *ibid*, p.87

⁵¹ Aristote, *ibid*, p.87.

⁵² Aristote, *ibid*, pp.87-88.

Gérard Genette montre le système aristotélicien des genres suivant le rapport mode/objet⁵³:

Mode Objet	Dramatique	Narratif
Supérieur	tragédie	épopée
Inférieur	comédie	parodie

On constate que "la suite de l'ouvrage opérera sur cette croisée une série d'abondants ou de dévalorisations meurtrières : du narratif inférieur, il ne sera plus question, de la comédie guère plus ; les deux genres nobles resteront seuls "⁵⁴ et de préférence la tragédie. Selon Aristote l'épopée relève du mode narratif impur, car il y a le poète et les personnages qui parlent et ainsi il sublime la triade platonicienne en couple⁵⁵ :

	Narratif (l'épopée)	Dramatique (la tragédie)

Ce couple aristotélicien nous montre que la distinction de Platon concernant le narratif pur (le dithyrambe) disparaît et le mixte se transforme en seul narratif

⁵³ Gérard Genette, *Fiction et diction* précédé de *Introduction à l'architexte*, p.20.

⁵⁴ Gérard Genette, *ibid*, p.20.

⁵⁵ Gérard Genette, *ibid*, p.28.

(l'épopée).⁵⁶ Aristote⁵⁷ et Boileau⁵⁸ précisent dans leur traité que la tragédie est issue du dithyrambe. A l'époque, le dithyrambe "était composé de strophes, [de refrains repris par le chœur] et prononcé par un soliste dit *coryphée*"⁵⁹. La transformation du dithyrambe en tragédie nous montre que les genres ont une nature interne qui peut s'adapter au changement imprévu:

Etant donc à l'origine née de l'improvisation (la tragédie elle-même, tout comme la comédie; la première remonte à ceux qui conduisaient le dithyrambe, la seconde à ceux qui conduisaient les chants phalliques aujourd'hui encore en honneur dans bien des cités), la tragédie fut peu à peu amplifiée parce qu'on développait tout ce qui apparaissait en elle; puis après de nombreux changements, elle se fixa, une fois entrée en possession de sa nature propre.⁶⁰

La typologie d'Aristote sert de fait à introduire une théorie de la tragédie et de la montrer supérieure aux autres genres. D'ailleurs, comme il connaît bien le caractère mixte de l'œuvre d'Homère, il le valorise dans l'épopée. Horace, qui est un poète lyrique (célèbre par ses odes) et satirique (par ses épîtres), définit des critères formels (épique, dramatique et lyrique) et des critères d'excellence pour créer une œuvre parfaite, dans son ouvrage intitulé *Epîtres aux Pisons* qui est admis comme un

⁵⁶ Gérard Genette, *ibid*, p.28.

⁵⁷ Aristote, *Poétique*, (trad. par M. Magnien), p.90.

⁵⁸ Boileau, *Le Lutrin et L'Art Poétique*, Classiques Larousse, Paris,1933, p.82.

⁵⁹ Aristote, *Poétique*, (trad. par M. Magnien), p.152.

⁶⁰ Aristote, *ibid*, p.90.

*Art poétique*⁶¹. Donc, on constate que dans la classification des genres, chaque genre dispose d'un type de discours, d'un mode de métrique, d'un style (bas, moyen, sublime) et d'une thématique spécifique (la convenance de la forme au sujet traité) dans sa définition.

Les systèmes de classification, dans l'antiquité post-aristotélicienne, prennent un schéma en arbre, selon une distinction en *genus* et *species*.⁶² L'auteur le plus connu est le grammairien Diomède (fin du IV^e siècle) qui opère un système de classification en arbre selon une distinction en trois *genus* et huit *species* (espèce), et qui renomme les trois modes platoniciens : le *genus imitativum* (dramatique) qui est divisé en trois espèces: tragique, comique et satirique; le *genus ennarativum* (narratif) qui est divisé en trois espèces aussi: narratif, sentencieux et didactique; et le *genus commun* (mixte), où parlent alternativement l'un et l'autre, et qui est divisé en deux espèces: héroïque et lyrique⁶³.

Le genre mixte est supprimé par Proclus au V^e siècle et à la façon d'Aristote, il place l'épopée dans le genre narratif. Jean de Garlande (fin XI^e - début XII^e) reprend le système de Diomède⁶⁴. Les démarches postérieures de systématisation, "à la fin de l'Antiquité et au Moyen Âge, s'efforcent d'intégrer la poésie lyrique aux

⁶¹ Horace, *Epîtres*, texte établi et produit par François Villeneuve, Société d'Édition "Les belles lettres", Paris, 1934.

⁶² Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, p.25.

⁶³ Gérard Genette, *Fiction et diction* précédé de *Introduction à l'architexte*, pp.29-30.

⁶⁴ Gérard Genette, *ibid*, p.30.

systèmes de Platon ou d'Aristote sans modifier leurs catégories"⁶⁵. Gérard Genette, dans son livre intitulé *Introduction à l'architexte*, expose l'effort de Batteux pour intégrer la poésie lyrique dans le système aristotélicien sans branler la règle de l'imitation, mais en l'élargissant par un subtil jeu de glissements: "dans la poésie épique et dramatique, on imite les actions et les mœurs; dans le lyrique, on chante les sentiments ou les passions imitées"⁶⁶.

Concernant l'époque de la Renaissance, les arts poétiques "renoncent généralement à tout système et se contentent de juxtaposer les espèces. Ainsi Peletier du Mans (1555): épigramme, sonnet, ode, épître, élégie, satire, comédie, tragédie, "œuvre héroïque"; ou Vauquelin de La Fresnay (1605): épopée, élégie, sonnet, iambe, chanson, ode, comédie, tragédie, satire idylle, pastoral; ou Philip Sydney (1580): héroïque, lyrique, tragique, comique, satirique, iambique, élégiaque, pastoral"⁶⁷.

Les grandes *Poétiques* du classicisme, de Vida à Rapin, sont comme des commentaires d'Aristote, où continue l'inlassable débat sur les mérites comparés de la tragédie et de l'épopée⁶⁸. "La reconnaissance *de facto* des diverses formes non représentatives et le maintien de l'orthodoxie aristotélicienne se concilieront tant bien

⁶⁵ Gérard Genette, *ibid*, p.29

⁶⁶ Gérard Genette, "Introduction à l'architexte", *Théorie des genres*, p.116.

⁶⁷ Gérard Genette, *Fiction et diction* précédé de *Introduction à l'architexte*, p.30.

⁶⁸ Gérard Genette, *ibid*, p.30.

que mal dans la vulgate classique en une distinction commode entre les "grands genres" et les autres"⁶⁹.

L'Art Poétique de Boileau publié en 1674, témoigne précisément de cette disposition. Le chant III est consacré aux règles de la tragédie, de la comédie et de l'épopée et le chant II traite sans aucune catégorisation à la manière de ses prédécesseurs de la Renaissance, idylle, élégie, ode, sonnet, épigramme, rondeau, madrigal, ballade, satire, vaudeville et chanson⁷⁰. Ces classifications empiriques se trouvaient déjà Chez Quintilien, le rhéteur antique, qui distingue six catégories: "a) les écrits en hexamètres (catégorie comprenant non seulement l'épopée mais tous les poèmes narratifs en hexamètres; par exemple les œuvres d'Hésiode); b) l'élégie, l'iambe et le vers lyrique; c) la comédie et la tragédie; d) l'histoire; e) l'art oratoire; f) la philosophie"⁷¹. Il est remarquable que cette classification des genres n'a pas d'ordre spécifique; certains sont déterminés formellement (type de vers utilisé; l'épopée, l'élégie, l'iambe), certains au niveau de la représentation et des objets (la comédie et la tragédie) et d'autres selon la modalité du discours (l'art oratoire)⁷². "Les noms de genres fonctionnent bien ici comme simples abréviations pour des énumérations des textes. Cependant, cette hétérologie conceptuelle des déterminations des différents genres, qu'on retrouve encore à l'âge classique, (...), ont chacune son histoire propre et son niveau de détermination propre"⁷³.

⁶⁹ Genette, Gérard, *ibid*, p.30

⁷⁰ Boileau, *Le Lutrin et L'Art Poétique*, Classiques Larousse, Paris, 1933.

⁷¹ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, pp.28-29.

⁷² Jean-Marie Schaeffer, *ibid*, p.29.

⁷³ Jean-Marie Schaeffer, *ibid*, p.29.

L'époque du romantisme allemand limite le concept de "genre" aux "espèces", à l'exemple des sciences naturelles qui distinguaient "entre le *genus* pris comme l'unité la plus large et la *species* prise comme un sous-groupe", depuis le XVIII^e siècle.⁷⁴ Goethe dans ses notes et dissertations nomme "la ballade, l'épigramme, le récit, l'ode, la satire, etc., des "espèces poétiques", et pour cette raison, l'épopée, la poésie lyrique et le drame sont nommés des "formes naturelles de la poésie": "Il n'y a que trois véritables formes naturelles de la poésie: l'une qui raconte clairement, une autre qui s'exalte et s'enthousiasme, une troisième qui agit personnellement. Ces trois modes poétiques peuvent agir ensemble ou séparément"⁷⁵. La dénomination faite ainsi est basée sur les attitudes fondamentales du poète et "selon les dispositions fondamentales de l'être humain et le cours qu'elles suivent dans le rapport vivant qui les lie à la réalité"⁷⁶.

En effet, la théorie des genres avancée par plusieurs théoriciens, se repose plus au moins sur les principes de Platon et d'Aristote. Chez eux les genres se répartissaient selon les modes d'énonciation. La narration pure était représentée par le dithyrambe (pourtant Aristote a supprimé cette notion en un seul narratif), la narration mixte par l'épopée et le dramatique par la comédie et la tragédie. Toutefois, chaque genre se définissait aussi par une spécification de contenu entouré de sa forme extérieure. Chaque espèce qui se moule selon sa nature interne rejoint sa forme fixe suivant la chronologie historique. De ce point de vue, la division romantique et postromantique envisage le lyrique, l'épique et le dramatique non plus comme de

⁷⁴ Karl Viëtor, "L'histoire des genres littéraires", *Théorie des genres*, p.10.

⁷⁵ Karl Viëtor, *ibid*, pp.10-11.

⁷⁶ Karl Viëtor, *ibid*, p.12.

simples modes d'énonciation, mais comme de véritables genres, dont la définition comporte inévitablement un élément thématique⁷⁷.

1.2 Définition de l'épopée et ses caractéristiques

Toutes les explications faites pour la classification des genres nous montrent que l'épopée est un genre très ancien qui a pu survivre jusqu'à nos jours avec seulement quelques changements dans sa forme et son contenu. L'épopée se trouve ainsi comme une "forme littéraire constituée selon les règles d'une poétique et d'une culture"⁷⁸. Sa résistance durant des siècles fait de l'épopée un médiateur entre le passé, le présent et l'avenir. Donc, "l'épopée contribue à la constitution d'une mémoire historique et à la réflexion sur l'Histoire, et touche à l'actualité contemporaine. (...). A travers le choix des sujets et les représentations des faits du passé le poème épique tient un discours sur le présent"⁷⁹. Suivant son évolution, on constate que l'épopée à l'origine est *la matrice*⁸⁰ de toute littérature presque chez tous les peuples. Les épopées de l'Antiquité l'*Iliade* et l'*Odyssée* d'Homère et l'*Enéide* de Virgile sont les prototypes de l'épopée occidentale.

⁷⁷ Gérard Genette, "Introduction à l'architexte", *Théorie des genres*, p.140.

⁷⁸ Judith Labarthe, *L'épopée*, Armand Colin, Paris, 2006, p.14.

⁷⁹ Jean-Marie Roulin, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand: poésie, histoire et politique*, SVEC 2005:3, Voltaire Foundation, University of Oxford, Oxford, 2009, p.xvii.

⁸⁰ Judith Labarthe, *L'épopée*, p.13.

Platon, dans sa *République*, représente l'épopée comme l'un des trois principaux types de fictions poétiques, dans laquelle se mêlent le discours du poète et ceux des personnages, et qui utilise l'hexamètre⁸¹. La *Poétique* d'Aristote définit l'épopée comme "l'art d'imiter à travers un récit mis en vers"⁸² et selon Le Père Bossu "l'épopée est une fable agréablement imitée sous une action importante, qui est racontée en vers d'une manière vraisemblable et merveilleuse"⁸³. Boileau décrit la poésie épique comme un "vaste récit d'une longue action", et il loue Homère par son style et son habileté à faire des vers⁸⁴.

L'emploi du mot épopée est "attesté au début du XVII^e siècle, employé par le Père Bossu en 1675, enregistré par Furetière en 1690, et dans le *Dictionnaire de l'Académie* en 1694 l'épopée est donnée comme "la poésie épique": ce sens générique se renforce encore dans la sixième édition (1835) avec le "caractère, genre du poème épique"; Furetière, au contraire, en restreint la signification en la désignant comme "l'histoire, la fable ou le sujet qu'on traite dans un poème épique"⁸⁵.

Le nom d'épopée vient du grec *épopoia*, qui désigne la composition, la création d'un récit en vers et met en forme une parole primordiale (l'épos), déclamée par les poètes primitifs⁸⁶. Au sens large, l'épopée est un long récit narratif, en style soutenu qui chante les hauts faits d'un héros hors du commun ou d'un peuple, qui

⁸¹ Platon, *Œuvres Complètes*, pp.104-115.

⁸² Aristote, *Poétique*, (trad. par M. Magnien), p.123.

⁸³ René le Bossu, *Traité du poème épique*, p.17, consulté le 3 janvier 2013.

⁸⁴ Boileau, *Le Lutrin et L'Art Poétique*, pp.90-91.

⁸⁵ Daniel Madelénat, *L'épopée*, p.17.

⁸⁶ Daniel Madelénat, *ibid*, p.17.

exalte un grand sentiment collectif et qui traite de thèmes historiques, nationaux, religieux et légendaires⁸⁷. Selon Le Père Bossu, " l'épopée est un discours inventé avec art, pour former les mœurs par des instructions déguisées sous les allégories d'une action importante, qui est racontée en vers d'une manière vraisemblable, divertissante et merveilleuse"⁸⁸.

Diderot, dans l'*Encyclopédie* définit l'épopée comme "le récit pompeux d'un événement ou d'une action mémorable, accompagné de tableaux circonstanciés des principaux personnages, & des choses les plus intéressantes"⁸⁹. D'après, Daniel Madelénat, l'épopée "c'est l'imitation, en récit, d'une action intéressante et mémorable"⁹⁰. Marmontel proclame que la tradition aristotélicienne exige une action "mémorable et intéressante"⁹¹, Hegel donne "les conflits de l'état de guerre" comme le sujet par excellence, le moment où les événements émanent le plus clairement de la volonté poursuivant un but spirituel et substantiel"⁹².

Tout au long de l'histoire de la littérature française les mots changent pour désigner une épopée. "C'est le cas avec l'épopée médiévale ou l'épopée à l'Age Classique, que l'on ne désignait pas sous ces termes, mais qui, pourtant, faisaient partie du genre. On donne ainsi aux épopées romanes (françaises ou espagnoles) un

⁸⁷ Judith Labarthe, *L'épopée*, p.14.

⁸⁸ René le Bossu, *Traité du poème épique*, p.14.

⁸⁹ Denis Diderot, *Supplément à l'Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Metiers*, p.826, consulté le 21 avril 2013.

⁹⁰ Daniel Madelénat, *L'épopée*, p.19.

⁹¹ Marmontel, *Eléments de Littérature*, tome deuxième, Librairie de Firmin-Didot, Imprimeurs de l'Institut, Paris.1892, p.100., consulté le 4 décembre 2013.

⁹² Daniel Madelenat, *L'épopée*, pp.64-65.

nom bien spécifique, celui de chanson de geste"⁹³. Le terme "geste" est dérivé du latin qui signifie "faire", "accomplir". "Ces chansons, chantées, rythmées, assonancées, se rapporte pleinement et entièrement au genre de l'épopée, que se soit par leur forme ou leur sujet"⁹⁴. Ainsi chaque époque donne lieu à des formes littéraires spécifiques. C'est remarquable qu'au XVI^e siècle la chanson de geste laisse sa place aux poèmes héroïques ou aux poèmes longs pour désigner les nouvelles formes d'épopée sous l'influence d'Arioste et de Tasse⁹⁵. Le poème héroïque narre les exploits des héros et des hommes illustres. "Le poème héroïque, la poésie héroïque sont alors synonymes d'épique, d'épopée au sens moderne"⁹⁶ et implique une inspiration noble et élevée.

Selon Voltaire, "un poème épique doit partout être fondé sur le jugement, et embelli par l'imagination"⁹⁷. Cette approche nous montre bien les caractéristiques universelles de l'épopée qui unit dans son corps la fusion de la réalité et de la fiction. Le genre, étant un ensemble de règles, assure la compréhensibilité de l'œuvre du point de vue de sa composition et de son contenu. Il est remarquable qu'ayant des définitions bien différentes, le ciment de la composition épique se repose sur deux faits primordiaux: le récit versifié (la forme) d'une assez grande étendue et l'histoire d'une action mémorable (le contenu). Donc, les caractéristiques de l'épopée sont fondées sur le choix du sujet qui relate le destin d'un personnage ou d'une collectivité, qui va souvent d'une période de conflit vers le bonheur et la gloire

⁹³ Judith Labarthe, *L'épopée*, p.14.

⁹⁴ Judith Labarthe, *ibid*, p.15.

⁹⁵ Judith Labarthe, *ibid*, p.15.

⁹⁶ Judith Labarthe, *ibid*, p.15

⁹⁷ Voltaire, *Essai sur la poésie épique*, p.264.

collectifs, et qui passe par des exploits guerriers et héroïques introduisant le surnaturel (la divinité et le merveilleux), et le dit (oralité) d'un récitant (aède) omniscient qui a recours aux Muses pour prouver l'authenticité de son histoire. Selon Aristote, l'épopée repose sur trois critères formels: le mètre utilisé, l'idéalisation et la narration. L'épopée est donc une représentation d'hommes nobles qui emploie un mètre uniforme et qui est composée de narration⁹⁸.

1.2.1 Les critères du contenu

La langue, sur le plan linguistique, rend en principe la parole compréhensible. Pourtant, c'est le genre et ses règles qui constituent le texte en unité conventionnelle de la pratique sociale. L'épopée, par son contenu, doit être compatible avec son milieu où elle est en plein essor. Donc l'épopée, qui se nourrit des actions véritables des hommes pour instruire et plaire l'auditeur / le lecteur, ne peut contenir que des idées théoriques à l'exemple d'une véritable œuvre didactique et éducative.

Le sujet, en terme d'Aristote l'histoire, est la caractéristique primordiale de l'épopée. Aristote a touché au principe le plus lumineux de l'épopée, selon Marmontel, lorsqu'il a dit que ce poème devait être *une tragédie en récit*⁹⁹. Il a tracé les règles de l'épopée à travers la tragédie:

⁹⁸ Aristote, *Poétique*, (trad. par M. Magnien), p.92.

⁹⁹ Marmontel, *Éléments de Littérature*, p.107.

Pour ce qui est de l'art d'imiter à travers un récit mis en vers, il est clair qu'il faut agencer les histoires comme dans les tragédies, en forme de drame, autour d'une action une, formant un tout et menée jusqu'à son terme, ayant un commencement, un milieu et une fin, pour que, pareille à un être vivant qui est un et forme un tout, elle procure le plaisir qui lui est propre.¹⁰⁰

Aristote loue Homère de s'être très peu présenté dans son récit et d'avoir laissé la parole à ses personnages afin qu'il y ait imitation: "Le poète doit en effet parler le moins possible en son nom personnel, puisque lorsqu'il le fait, il n'imité pas.(...). Homère après un préambule de peu de mots, introduit rapidement"¹⁰¹ des personnages doués de caractères.

L'épopée est donc un récit continu dans lequel il y a une histoire (muthos) bien arrangée et cette histoire doit commencer *in medias res*. Aristote appelle "histoire" l'agencement des actes accomplis et l'histoire est équivalent à "l'imitation de l'action"¹⁰². L'action ne désigne pas ici n'importe quelle action quotidienne, comme se lever ou se coucher, mais une action intéressante qui est impliquée dans un certain but et menée jusqu'à sa fin.

¹⁰⁰ Aristote, *Poétique*, (trad. par M. Magnien), p.123.

¹⁰¹ Aristote, *ibid*, p.123.

¹⁰² Aristote, *ibid*, p.93.

L'unité de l'action apparaît comme une règle invariable et l'agencement des parties dans l'ensemble doit respecter cette règle et doit être rationnel¹⁰³. Marmontel affirme que "l'action d'un poème est *une* lorsque, du commencement à la fin, de l'entreprise à l'événement, c'est toujours la même cause qui tend au même effet"¹⁰⁴. Selon Voltaire "une action, une et simple, qui se développe aisément et par degrés, et qui ne coûte pas une attention fatigante"¹⁰⁵ sera parfaite pour une épopée. L'épopée, afin de se différencier de l'Histoire qui raconte le particulier, se contente de s'occuper du général dans l'ordre du vraisemblant et du nécessaire¹⁰⁶.

Le poème épique narre des aventures héroïques, c'est-à-dire des actions extraordinaires. C'est l'un des traits déterminants de l'épopée que Voltaire définit ainsi: "L'épopée est un récit en vers d'aventures héroïques"¹⁰⁷. Pour qu'il y ait des actes héroïques, l'existence du merveilleux paraît fondamentale. L'intrusion du merveilleux dans la réalité est un trait caractéristique de l'épopée qui produit un effet de surprise. Selon Aristote "l'effet de surprise est agréable; la preuve en est que chacun d'entre nous, lorsqu'il fait un récit, en rajoute toujours parce qu'il cherche à plaire"¹⁰⁸. Les épisodes contenant le merveilleux avec l'intervention des dieux, la descente aux enfers, les objets magiques, les métamorphoses, les créatures surnaturelles, assurent à l'épopée un acte héroïque. L'intervention transcendante est toujours présente dans l'épopée et souvent de manière importante. "Chez Homère, les

¹⁰³ Aristote, *ibid*, p.126.

¹⁰⁴ Marmontel, *Éléments de Littérature*, p.101.

¹⁰⁵ Voltaire, *Essai sur la poésie épique*, p.264.

¹⁰⁶ Aristote, *Poétique*, (trad. par M. Magnien), p.98.

¹⁰⁷ Voltaire, *Essai sur la poésie épique*, p.264

¹⁰⁸ Aristote, *Poétique*, (trad. par M. Magnien), p.126.

dieux planent dans une atmosphère éclairée par une lumière magique et qui tient le milieu entre la poésie et la réalité"¹⁰⁹. Pourtant, l'intervention des puissances surnaturelles pouvait désormais représenter un anachronisme pour des époques non païennes. De ce point de vue, dans un monde chrétien et moderne, l'intervention directe des dieux ne pouvant avoir de valeur, les auteurs recourent à la magie afin de produire un effet de merveilleux qui assure le registre épique.

Il importe de saisir l'importance des personnages nobles socialement et moralement dans une épopée qui exige "une action individuelle sur la vaste base de l'ensemble"¹¹⁰. Il y a des personnages qui sont des héros nobles, à la fois au sens sociologique (par le statut social ou par l'ascendance divine) et au sens moral (par le comportement). Ulysse peut bien nous servir de modèle concernant cette explication. Ulysse, le héros de l'*Odyssée*, est le roi d'Ithaque et obtient sa noblesse par sa position sociale et par sa naissance, étant le descendant d'Hermès. Assumant aussi le rôle d'un guerrier généreux, son comportement est noble envers ses compagnons, mais devient cruel envers ses ennemis.

La généalogie est aussi l'une des caractéristiques importantes de l'épopée. L'épopée, étant un récit qui célèbre les actions d'un héros exemplaire ou les hauts faits d'un groupe en développant un thème historique ou légendaire, se sert de la généalogie pour fonder une ascendance noble et prestigieuse aux personnages

¹⁰⁹ Hegel, *Esthétique*, "Poésie", tome I, Aubier-Montaigne, Paris, 1965, p.185.

¹¹⁰ Hegel, *Esthétique*, "Poésie", tome II, Aubier-Montaigne, Paris, 1965, p.238.

exaltés. La plénitude des noms propres fait de l'épopée une sorte d'agenda d'une mémoire commune.

1.2.2 Les critères formels

"La forme artistique, c'est la forme d'un contenu, mais entièrement réalisée dans le matériau, et comme soudée à lui"¹¹¹. Cette approche de Mikhaïl Bakhtine, renforce l'idée d'Horace sur la convenance réciproque du sujet et de la forme. Il s'ensuit que la forme "*englobe le contenu de l'extérieur*, s'infiltrant naturellement de façon importante dans le contenu, lui donnant sans le contraindre une forme adéquate sans lui faire violence"¹¹².

L'épopée possède une caractéristique importante qui lui permet d'accroître son étendue. La longueur apparaît souvent dans la définition de l'épopée comme un trait déterminant et discriminatoire par rapport aux autres genres. Aristote nous montre bien la différenciation de l'étendue entre la tragédie et l'épopée: "l'une (la tragédie) essaie autant que possible de se dérouler durant une seule révolution du soleil ou de ne guère s'en écarter alors que l'épopée n'est pas limitée dans le temps"¹¹³. Pourtant, le poète ne doit pas en abuser à l'extrême dans l'épopée, car "il

¹¹¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p.67.

¹¹² Mikhaïl Bakhtine, *ibid*, p.76.

¹¹³ Aristote, *Poétique*, (trad. par M. Magnien), p.92.

faut pouvoir embrasser le commencement et la fin d'un seul regard"¹¹⁴. Cette délimitation, "ce n'est pas mettre le génie à l'étroit, [mais] lui permettre de s'étendre aussi loin que la mémoire"¹¹⁵. Boileau, faisant allusion à Aristote pour la longueur de l'épopée, conseille ceci au poète: "Et que tout ce qu'il dit, facile à retenir,/ De son ouvrage en nous laisse un grand souvenir"¹¹⁶.

La longueur entraîne nécessairement dans l'épopée des divisions en épisode et on "souhaite généralement que cette unité si sage soit ornée d'une variété d'épisodes, qui soit comme les membres d'un corps robuste et proportionné"¹¹⁷. Toutefois, "le poète épique doit éviter de fatiguer l'imagination du lecteur"¹¹⁸. D'après Daniel Madelénat, les informations qui ne se lient pas directement à l'action principale subissent une inflation et que:

La quantité du récit doit s'apprécier par confrontation à celle de l'action: strictement ajustée, elle donne l'impression d'un scénario rapide; ample, elle permet de détailler personnages, caractères, lieux, et tend au commentaire ou au développement digressif: la sécheresse de la *Chanson de Roland* s'oppose au 'bavardage' homérique.¹¹⁹

¹¹⁴ Aristote, *ibid*, p.124.

¹¹⁵ Marmontel, *Éléments de Littérature*, p.103, consulté le 4 décembre 2013.

¹¹⁶ Nicholas Boileau, *Le Lutrin et l'Art Poétique*, p.86.

¹¹⁷ Voltaire, *Essai sur la poésie épique*, p.264.

¹¹⁸ Denis Diderot, *Supplément à l'Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Metiers*, Vol.2, p.829, consulté le 21 avril 2014.

¹¹⁹ Daniel Madelénat, *L'épopée*, p.30.

L'épopée, dans sa forme traditionnelle et authentique, est un poème au genre versifié. Se relevant du genre de la poésie orale, une épopée peut être en vers dans sa forme antique, mais ce n'est pas d'abord par là qu'elle est une construction artistique et poétique. Elle est emphatique et psalmodiée selon une prosodie qui la rend plus particulière que la prose. L'épopée qui se caractérise comme un long récit en vers, utilise *un mètre uniforme*¹²⁰, l'hexamètre dactylique¹²¹, c'est-à-dire des vers "constitués d'une succession de pieds et des syllabes longues et brèves (une longue et deux brèves) à emplacement fixe"¹²². L'hexamètre dactylique "est le plus posé et le plus ample de tous (et pour cette raison accueille très facilement les noms rares et les métaphores puisque l'imitation à travers un récit a plus d'ampleur que les autres)"¹²³.

1.2.3 Les critères stylistiques et thématiques

Dans sa forme authentique, l'épopée, qui apparaît comme un genre oral, est déclamée selon une prosodie particulière qui la distingue de la prose. Donc, les repères épiques sont surtout oraux et relèvent de la rhétorique antique. Aristote veut que l'expression repose sur la clarté, et que, pour éviter la banalité, le poète ait recours à des allongements, des raccourcissements et des altérations de noms¹²⁴. La dimension poétique du réel s'incarne et s'exprime véritablement dans l'œuvre à

¹²⁰ Aristote, *Poétique*, (trad. par M. Magnien), p.92.

¹²¹ Aristote dans sa *Poétique* utilise le nom de mètre héroïque au lieu de l'hexamètre dactylique.

¹²² Georges Bafaro, *L'épopée*, Édition marketing S.A., Ellipses, Paris, 1997, p.11.

¹²³ Aristote, *Poétique*, (trad. par M. Magnien), p.125.

¹²⁴ Aristote, *ibid*, p.121.

travers le langage. Les éléments du langage sont bien la matière dont l'écrivain se sert pour la création de son œuvre. Cette matière ainsi que le lexique sont à la disposition de l'écrivain qui crée des images poétiques, étrangères au langage quotidien, déroutant la raison par un sens caché. De ce fait, l'épopée qui vise à exalter un personnage ou un événement mémorable, emploie un langage soutenu et noble:

Dans une œuvre poétique, les mots s'organisent d'une part selon les ensembles que sont les propositions, les périodes, les chapitres (épisodes), les actes, etc., d'autre part, ils construisent l'aspect du personnage, son caractère, sa situation, son cadre, ses actes et enfin l'ensemble que forme l'événement éthique d'une vie, mis en forme et parachevé de façon esthétique.¹²⁵

L'épopée se servant des figures de style à l'exemple de l'allégorie, de la comparaison et de la métaphore, présente des images aux valeurs symboliques et relie le présent à un passé très lointain où elle "conditionne le présent en façonnant la réalité géographique, historique, économique et sociale"¹²⁶. Le choix fréquent du présent dans l'emploi de la temporalité actualise brusquement l'action, convient mieux pour les fortes charges émotionnelles dans les caractères complexes des personnages et est utile dans la constitution supplémentaire des narrations et dans l'emploi de répétitions pour distinguer les indices importants¹²⁷.

¹²⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p.63.

¹²⁶ Mikhaïl Bakhtine, *ibid*, p.7.

¹²⁷ Daniel Madelénat, *L'épopée*, p.31.

La finalité de la poésie épique réside dans le but d'atteindre l'enthousiasme du lecteur. De ce fait, le poète a recours à certains nombres de procédés. L'agencement syntaxique exige la parataxe qui est un mode de construction par juxtapositions de phrases ou de mots et qui caractérise le discours oral. Ce procédé procure la longueur du récit et une certaine liberté au récitant: "l'absence de concaténation stricte permet, au gré de l'exécutant, des modifications textuelles par ajouts ou retraits ; le récit juxtapose sur le même plan, ses informations sur la nature et les hommes, exclut le discours exégétique, la subordination d'un accessoire secondaire à un essentiel principal"¹²⁸. De plus, parmi les figures, l'hyperbole ou l'exagération grossissant l'information "magnifie et intensifie la représentation pour atteindre le sublime"¹²⁹ qui dépasse la réalité commune. "L'image (métonymie, métaphore, périphrase), plus ou moins stéréotypée adaptée au rythme, participe à l'expressivité et à l'incantation"¹³⁰.

Le style formulaire, qui est très récurrent, est considéré comme le trait stylistique qui distingue, par excellence, l'épopée ¹³¹ et "sert de matrice à des expressions répétées, plus ou moins semblables"¹³². "Ce modèle mental, intégré à l'expérience et à la mémoire du poète"¹³³ peut se manifester comme une réitération plus ou moins identique d'épisodes, soit parce que la scène se répète plusieurs fois soit parce que le narrateur en parle constamment dans de différents moments. Le

¹²⁸ Daniel Madelénat, *ibid*, p.31.

¹²⁹ Daniel Madelénat, *ibid*, p.33.

¹³⁰ Daniel Madelénat, *ibid*, p.33

¹³¹ Daniel Madelénat, *ibid*, p.34

¹³² Daniel Madelénat, *ibid*, p.34

¹³³ Daniel Madelénat, *ibid*, p.34

même épisode peut se répéter pratiquement dans les mêmes termes avec des "images typiques"¹³⁴. Toutefois, non seulement les épithètes mais aussi les répétitions, les parallélismes et les proportions de style direct sont des procédés mnémotechniques pour l'artiste qui doit mémoriser son histoire.

L'épopée est un genre qui tire son sujet d'une mémoire collective. De ce fait, les thèmes traités sont immanents dans la définition de l'épopée faite ainsi par Daniel Madelénat: "poèmes consacrés aux luttes entre familles ou tribus, aux migrations et aux conquêtes, aux exploits des chefs et des guerriers, aux affrontements entre les humains et les forces surnaturelles, à la quête héroïque de l'immortalité"¹³⁵. Un thème peut se décomposer en motifs. Donc, les motifs récurrents qui apparaissent dans une épopée sont des combats, des mêlées, des interventions divines, des songes et des prophéties, des échanges d'invectives, des descriptions d'armes, des descriptions guerrières et "des lieux types tels le locus amoenus- le lieu de plaisance-"¹³⁶.

1.2.4 Les styles d'expression

L'épopée, dans sa forme antique, était une forme de poésie dite (parlée) par un aède ou par un rhapsode qui psalmodiait son texte avec un accompagnement musical. Les poètes étaient toujours accompagnés d'un instrument de musique, dont

¹³⁴ Judith Labarthe, *L'épopée*, p.56.

¹³⁵ Daniel Madelénat, *L'épopée*, p.12.

¹³⁶ Judith Labarthe, *L'épopée*, p.323.

l'artiste joue lui-même ou bien se charge un autre. La poésie orale existe grâce à un ensemble de techniques et grâce à la voix. La "voix, qui se fait entendre quand le chanteur récite ou psalmodie le poème épique, repose sur une respiration, comporte des affects, se déploie selon un rythme et une mélodie; celui qui l'émet joue, agit, adopte telle ou telle posture, telle ou telle attitude qui implique l'ensemble du corps"¹³⁷.

L'aède, qui se sert de la parole comme un instrument de son art, "mérite les plus grands honneurs"¹³⁸ par son élocution (diction, selon Genette) et "il est tel que sa voix l'égale aux Immortels"¹³⁹ devant son auditeur. Le style emphatique de l'aède procure un plaisir et un enthousiasme chez ses auditeurs. Exalté, l'auditeur partage les émotions que l'orateur fait paraître dans ses discours, même s'il ne dit rien à retenir¹⁴⁰. Cet enthousiasme du destinataire est la preuve de la réussite du destinataire, selon la terminologie de la linguistique, et montre que "l'élocution appropriée à la circonstance rend le fait en question probable"¹⁴¹. Donc, cette performance de l'aède "liée avec l'improvisation sur un canevas où se mêlent formules poétiques et rythmiques et narration"¹⁴² porte le but de transmettre un message instructif ou identitaire.

¹³⁷ Judith Labarthe, *ibid*, p.305.

¹³⁸ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, suivi de nouvelles recherches sur le récit, Éditions du Seuil, Paris, 1978, p.25.

¹³⁹ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, p.25.

¹⁴⁰ Aristote, *Poétique et Rhétorique*, traduction entièrement nouvelle d'après les dernières recensions du texte par Ch-Emile Ruelle, Garnier Frères, Libraires- Editeurs, Paris,1883, p.311.

¹⁴¹ Aristote, *ibid*, p.311

¹⁴² Judith Labarthe, *L'épopée*, p.305.

1.3 Les particularités du registre épique

Les tonalités (lyrique, épique et dramatique), définies par l'ancienne rhétorique, gardent toujours leur importance et orientent la lecture. Lorsqu'il s'agit d'une œuvre entière qui correspond aux caractéristiques traditionnelles, on la place sous le genre d'épopée, mais quand il s'agit des œuvres non poétiques pourtant proches de l'épopée par leur contenu et leurs procédés stylistiques, on parle de tonalité épique ou de registre épique.

L'épique désigne "le caractère essentiel des épopées proprement dites, mais aussi d'œuvres qu'on a rapprochées de l'épopée"¹⁴³. L'adjectif épique est dérivé du latin *epicus*, qui est relatif à une épopée, une aventure héroïque. L'emploi du terme *épique* existe depuis la fin du XVI^e siècle, et coexiste avec *héroïque* pendant un temps où ce dernier est plus répandu. Mais au cours du XVII^e siècle c'est la dominance de l'épique, "avec une première occurrence chez le Père Bossu, en 1675, dans le *Traité du poème épique*. On le retrouve bien implanté chez Voltaire avec son *Essai sur la poésie épique*"¹⁴⁴.

Le registre épique veut provoquer chez le lecteur l'admiration et l'enthousiasme par "l'effet de surprise"¹⁴⁵ à travers la narration des aventures

¹⁴³ Henri Bénac, *Guide des idées littéraires*, Librairie Hachette, Paris, 1974, p.140.

¹⁴⁴ Judith Labarthe, *L'épopée*, p.15.

¹⁴⁵ Aristote, *Poétique*, (trad. par M. Magnien), p.92.

héroïques dans un cadre agonistique. Le registre épique déborde largement l'épopée et on le retrouve dans tout récit qui exalte une victoire arrachée dans des conditions pénibles et dangereuses.

L'épique se manifeste dans un "récit d'une action mettant en jeu et symbolisant les grands intérêts d'un peuple ou de l'humanité souvent sous la forme d'une lutte entre le bien et le mal"¹⁴⁶. Les thèmes traités sont en grande partie l'expression de la souffrance, de la douleur, de la peur, de l'horreur qui accompagne les représentations du combat et de la mort. "L'exploit épique est extraordinaire dans tous les domaines (combats, aventures...) et provoque un enthousiasme qui suspend la raison et permet la croyance aux miracles et aux diverses formes de merveilleux (apparitions, rêves, intervention de la divinité)"¹⁴⁷.

Il importe de déceler succinctement les procédés qui sont typiquement épiques. Dans le prologue, le narrateur ou l'aède présente son sujet en s'adressant à la Muse qui lui permet "de voir le passé mythique très ancien dans lequel l'épopée plonge ses racines, tenu pour la vérité, d'entrer en contact avec l'autre monde, de déchiffrer d'un seul coup ce qui est, ce qui fut ou sera par la suite"¹⁴⁸. L'invocation à la muse témoigne du lien avec la tradition orale et joue le rôle de garant. La voix du narrateur omniscient se fait sentir pendant toute la narration ou la récitation. La dimension orale de l'épique se fait entendre par une éloquence solennelle tout au long

¹⁴⁶ Henri Bénac, *Guide des idées littéraires*, p.140.

¹⁴⁷ Epopée.

www.lettres.ac-rouen.fr/français/récit/epopee.html, consulté le 2 novembre 2011.

¹⁴⁸ Judith Labarthe, *L'épopée*, p.326.

du récit où les repères sont remarquables. Le topos de la visite au monde des ombres (l'enfer) est l'un des thèmes privilégiés dans la tradition épique qui représente l'affront à la mort. La visite dans les lieux ténébreux et souterrains est un procédé que le héros doit accomplir pour sa renaissance.

En guise de conclusion, la perception générique "oriente et détermine dans une large mesure l'horizon d'attente du lecteur, et donc la réception de l'œuvre"¹⁴⁹. Il est possible de dire que le genre de l'épopée a subi de grands changements et a pu survivre jusqu'à nos jours sous diverses formes bien qu'il soit un genre archaïque. Cela montre que l'épopée s'est soumise aux particularités de chaque époque en intégrant quelques motifs propres à l'horizon d'attente du public: "Vous sentez dans les meilleurs écrivains modernes, le caractère de leur pays à travers l'imitation de l'antique; leurs fleurs et leurs fruits sont échauffés par le même soleil, mais ils reçoivent du terrain qui les nourrit, des goûts, des couleurs et des formes différentes"¹⁵⁰. Donc, la matière épique est identifiable à la fusion des dimensions réelles et mythiques lors de l'élaboration littéraire.

¹⁴⁹ Gérard Genette, *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris, 1982, p.12.

¹⁵⁰ Voltaire, *Essai sur la poésie épique*, p.265.

1.4 La relation entre l'épopée traditionnelle (orale) et l'épopée littéraire (écrite)

L'épopée se divise en deux grandes parties très éloignées, mais ayant une frontière commune: d'une part, celle qui relève de la poésie orale, c'est-à-dire l'épopée traditionnelle qui est "formée des légendes et des traditions d'un âge héroïque"¹⁵¹, d'autre part, celle qui relève de la poésie écrite, l'épopée littéraire, "recouvre à peu près celle des formes modernes de l'épopée"¹⁵², et englobe l'épopée antique à partir de Virgile et l'épopée en Europe à partir de la Renaissance. Les épopées orales qui sont sorties spontanément, parfois sans auteur connu et parfois reformées par un récitant, et qui sont fondées sur la Genèse et sur le mythe, nous donnent des renseignements sur des peuples archétypes. On classifie dans ce corpus l'épopée suméro-akkadienne *Gilgamesh*, comme la première épopée du monde, les longs poèmes hindous le *Mahabharata* et le *Ramayana*, les poèmes d'Homère l'*Illiade* et l'*Odyssée*, le poème anglo-saxon *Beowulf*, les *Edda* scandinaves, le *Chant des Nibelungen* germanique¹⁵³. L'épopée littéraire (ou écrite) est créée par des poètes savants qui adaptent "des aspects de l'épopée traditionnelle pour des buts spécifiquement littéraires et idéologiques"¹⁵⁴. On peut mettre dans ce corpus comme le premier modèle l'*Enéide* de Virgile. C'est à l'époque de la Renaissance que l'épopée littéraire resurgit grâce à quelques chefs-d'œuvre: en Italie l'*Orlando furioso* de l'Arioste, au Portugal les *Lusiades* de Camoens. Quant à l'épopée baroque, elle

¹⁵¹ Judith Labarthe, *L'épopée*, p.16

¹⁵² Judith Labarthe, *ibid*, pp.16-17.

¹⁵³ Judith Labarthe, *ibid*, p.16

¹⁵⁴ Judith Labarthe, *ibid*, p.16

"apporte d'importants glissements de style et de contenu, dont témoigne *La Gerusalemme liberata* du Tasse"¹⁵⁵. *La Messiade* (1748-1773), œuvre biblique de Klopstock, est une épopée en Allemagne et il faut également citer le *Paradis Perdu* de Milton en Angleterre.

En France, les chansons de geste médiévales sont désignées sous le nom d'épopées. Plus tard, après le Moyen Âge, *La Franciade* de Ronsard, les *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, la *Henriade* de Voltaire, *La Légende des siècles* de Victor Hugo, l'*Anabase* de Saint-John Perse et le *Jacob* de Pierre Emmanuel sont des épopées représentatives en France¹⁵⁶.

L'épopée littéraire contient une histoire inventée qui ne correspond pas à une histoire déjà connue. Toutefois, elle est bâtie en partie sur les modèles structuraux de l'épopée traditionnelle. L'écrivain prend pour source une épopée traditionnelle qui existe dans sa société et à partir de sa connaissance il le fait passer du monde de la culture orale à celui de la culture écrite. Tout en restant fidèle à la structure narrative, le poème perd beaucoup de ses formes initiales.

C'est le cas, par exemple, de l'*Enéide*, commandée à Virgile par Auguste, qui chante la fondation et la grandeur de Rome, héritière des Troyens, et qui met en

¹⁵⁵ Hendrik Van Gorp, Dirk Delabastita, *Dictionnaire des termes littéraires*, Champion Classiques, Paris, 2005, p.180.

¹⁵⁶ Hendrik Van Gorp, Dirk Delabastita, *ibid*, p.180.

évidence qu'Auguste est le descendant d'Enée et de Vénus. L'ascendance de la société romaine est inventée par Virgile et avant lui, personne n'a raconté l'histoire d'Enée qui est arrivé dans le Latium pour fonder la société romaine. Les manuscrits homériques servent de source d'inspiration à Virgile pour son héros Enée et son sujet est inspiré du chant XX de l'*Illiade* "où Poséidon prophétise que la descendance d'Enée remplacera un jour la race de Priam"¹⁵⁷.

Il est à considérer que l'épopée littéraire est plus cohérente dans son organisation que l'épopée traditionnelle. L'oralité et la difficulté mnémonique de l'épopée traditionnelle ont souvent posé des problèmes de réitération et de discontinuité. Homère, celui qui sommeillait de temps en temps dans son récit, n'a pas pu échapper aux reproches des critiques. Horace défend Homère, puisque dans un ouvrage d'une certaine longueur il est permis de se laisser surprendre par le sommeil¹⁵⁸. La réussite de Virgile se manifeste dans l'écriture d'une histoire complète qui peut se lire sans beaucoup de connaissances antérieures hors du texte. L'épopée littéraire a donc en quelque sorte l'ambition d'embrasser le tout, afin de présenter une histoire complète et cohérente.

En tant que première épopée nationale, l'*Enéide* est l'exemplaire des épopées européennes de la Renaissance et de l'Âge classique. La redécouverte de l'Antiquité au sein de la Renaissance, met en lumière les grands modèles artistiques et littéraires;

¹⁵⁷ Georges Bafaro, *L'épopée*, p.21.

¹⁵⁸ Horace, *Epîtres*, p.220.

"les épopées jouissent dans ce contexte d'un primat tout particulier"¹⁵⁹. Le rôle joué dans la fondation et dans la grandeur de Rome par l'*Enéide* et la langue poétique séduisante de Virgile attirent l'appétit des poètes qui veulent créer une épopée ressemblante¹⁶⁰. Les poètes obtent pour écrire un poème fondateur au nom du roi ou de la famille régnante qui est en vogue à l'époque:

C'est donc le paradigme virgilien que l'on réécrit et que l'on cite- la mémoire de la tradition orale médiévale s'est transformée en intertextualité-, tout en l'adoptant au contexte linguistique, culturel et politique ambiant, que ce soit en Italie avec l'Arioste ou Le Tasse, en Angleterre avec Spencer puis Milton, au Portugal avec Camoes ou en France avec Ronsard et Voltaire, jusqu'à Chateaubriand, ou encore d'Aubigné et du Bargas.¹⁶¹

L'épopée, depuis l'Antiquité jouit d'un grand succès par sa primauté dans la hiérarchie des lettres et le prestige réservé par l'histoire à un héros et à une communauté. Le succès de l'épopée continue au XVII^e et au XVIII^e siècles où la conjoncture de conflits et de guerres en ces temps-là est convenable pour le fondement historique avec l'épopée.

Au XVI^e siècle, Ronsard apparaît sur scène avec sa *Franciade*, publiée trois semaines après le massacre de la Saint-Barthélemy, et qui ne dépasse pas quatre

¹⁵⁹ Judith Labarthe, *L'épopée*, p.173.

¹⁶⁰ Judith Labarthe, *ibid*, p.173.

¹⁶¹ Judith Labarthe, *ibid*, p.173.

chants¹⁶². La *Franciade* était commandée par Charles IX à Ronsard, dans un contexte de guerres religieuses afin de doter la France d'un grand poème national. L'exaltation d'une nation à travers un héros-empereur dans un genre élevé devient la tâche des auteurs commandés par ceux qui possèdent le pouvoir. Donc, les épopées portant sur la collectivité deviennent plus politiques et plus identitaires. La *Franciade* illustre une imitation plate de l'*Enéide* dans laquelle on retrouve le même procédé d'organisation. La fille de Dicée, qui avait accueilli Francus après un naufrage, et qui connaît les destinées, révèle à ce dernier sa descendance qui retrace une histoire allant du XII^e siècle av. J.C. au XVI^e, avec l'ambition d'embrasser une temporalité assez vaste. Ce point de vue panoramique de l'épopée littéraire le diffère de l'épopée traditionnelle qui est centré sur un héros dans une durée plus ou moins restreinte¹⁶³.

Moïse sauvé de Saint-Amant et *La Pucelle* de Chapelain sont les représentants du genre de l'épopée au XVII^e siècle. Ce sont des poèmes héroïques qui introduisent le merveilleux chrétien. C'est un retour à la religion chrétienne laissant de côté le merveilleux païen, avec l'exaltation des forces humaines; le héros pieux sacrifie ses passions au nom d'un idéal collectif. Toutefois, ces poèmes composés sur les règles de l'épopée traditionnelle étaient "peu compatible[s] avec la recherche de l'ordre naturel et rationnel vers laquelle tend[ait] le siècle"¹⁶⁴. En 1670, on se rend compte à quel point ces épopées artificielles sont médiocres et les analyses pour la perfection des épopées antérieures, particulièrement de l'*Enéide*, font l'objet des

¹⁶² Judith Labarthe, *ibid*, p.211.

¹⁶³ Ronsard, *Œuvres Complètes*, Les Hymnes, Les Discours et *La Franciade*, Tome 6, Librairie Garnier Frère, Paris, 1923.

¹⁶⁴ Judith Labarthe, *L'épopée*, p.51.

traités de quelques écrivains, à l'exemple du Père Bossu¹⁶⁵. La formule que "les Français n'ont pas la tête épique" témoigne bien de la situation de l'épopée en France.

Au XVIII^e siècle, on a souvent parlé d'épopée avec la *Henriade* de Voltaire. C'est un poème en dix chants qui a comme héros le roi Henri IV. Celui-ci est une figure importante dans l'Histoire de la France; il a mis fin aux guerres de religion en acceptant de se convertir au catholicisme. Dans son ouvrage, faisant disparaître le merveilleux ainsi que d'autres éléments, Voltaire détourne la fonction d'exaltation de l'épopée traditionnelle pour une perspective critique. Jean-Marie Roulin constate que "Voltaire a assigné à la poésie épique une fonction particulière: la narration d'un événement historique du passé devient une leçon politique sur le présent et un espace où imaginer les progrès à venir"¹⁶⁶.

La période romantique, par des traductions des épopées égyptiennes, grecques, babyloniennes, hindoues et hébraïques qui "permettent d'aller au-delà de l'illuminisme, et d'étoffer, l'histoire de l'homme et de l'humanité"¹⁶⁷, "se caractérise par l'invention d'une épopée savante, lettrée: l'épopée humanitaire, c'est-à-dire consacrée à l'homme"¹⁶⁸. L'influence de ces traductions ouvrent de nouveaux horizons mythiques et épiques. Au début du XIX^e siècle, Chateaubriand, traducteur du *Paradis perdu* de Milton en prose, a l'ambition de composer une épopée. Il tire

¹⁶⁵ Judith Labarthe, *ibid*, p.51.

¹⁶⁶ Jean-Marie Roulin, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand: poésie, histoire et politique*, p.235.

¹⁶⁷ Judith Labarthe, *L'épopée*, p.257

¹⁶⁸ Judith Labarthe, *ibid*, p.256

son sujet de la religion et utilise le merveilleux chrétien. *Les Martyrs, ou le triomphe de la religion* (1809), "est écrite non en vers, mais dans une prose très souple et musicale où l'on entend parfois le rythme de l'alexandrin"¹⁶⁹. L'alexandrin est mis au jour par les poètes de la Pléiade et est introduit dans la poésie narrative, surtout épique, par du Bartas¹⁷⁰.

La *Légende des siècles* de Victor Hugo dite aussi *petites épopées* représente une épopée formée de plusieurs poèmes courts. Ce qui la singularise par rapport à l'épopée traditionnelle, c'est qu'il n'y a plus de focalisation sur un héros particulier¹⁷¹. Il adopte la forme de l'épopée dans l'encadrement biblique et selon Judith Labarthe "ces petites épopées servent à illustrer une vision historique des phases de l'humanité et à peindre la complexité du monde"¹⁷². Bien qu'il y ait une restriction de la forme traditionnelle de l'épopée, elles sont compatibles avec son contenu et son aspiration épique qui se manifeste dans le rythme, dans l'ampleur des images.

A part Hugo, on trouve aussi chez Leconte de Lisle, traducteur de nombreux textes antiques, de petites épopées "dans son premier recueil, *Poèmes antiques*"¹⁷³. Selon Baudelaire, le but de Leconte de Lisle "consiste à peindre en beaux vers, d'une nature lumineuse et tranquille, les manières diverses suivant lesquelles l'homme a,

¹⁶⁹ Judith Labarthe, *ibid*, p.212.

¹⁷⁰ Judith Labarthe, *ibid*, p.298.

¹⁷¹ Victor Hugo, *La légende des siècles*, extraits I, avec une notice biographique, une notice historique et littéraire, des notes explicatives, des jugements, un questionnaire et des sujets de devoirs par J. Passeron, Librairie Larousse, Paris, 1949.

¹⁷² Judith Labarthe, *L'épopée*, p.41.

¹⁷³ Judith Labarthe, *ibid*, p.269.

jusqu'à présent, adoré son Dieu et cherché le beau"¹⁷⁴. De ce point de vue, Leconte de Lisle reflète l'esprit de l'épopée du XIX^e siècle et le genre continue son influence jusqu'à la fin de ce siècle.

Le XX^e siècle où l'individu devient la valeur centrale et où l'idée de collectivité s'éteint, n'est plus conforme au genre de l'épopée. Elle ressurgit hors de la France avec quelques caractéristiques épiques, partiellement dans le roman, voire l'*Ulysse* de Joyce, et dans l'opéra comme celui de Wagner, dans le cinéma, mais plus vraiment en poésie¹⁷⁵.

Le continuum du genre épique se manifeste au niveau du plan temporel: "En reprenant le schéma narratif de l'*Enéide*, Voltaire, Chateaubriand et leurs contemporains en ont fait à leur tour un lieu de jonction entre la célébration du passé et les valeurs qui doivent prévaloir dans le présent, voire l'avenir de la collectivité"¹⁷⁶. La construction temporelle dans la mise en récit de l'épopée qui fusionne le réel et l'imaginaire (la fiction au sens moderne), abolit les distances et augmente la valeur enchantée.

L'épopée étant née à l'improviste en célébrant et exaltant le prestige de la communauté acquiert une fonction identitaire grâce à l'épopée littéraire. Il est

¹⁷⁴ Judith Labarth, *ibid*, p.270.

¹⁷⁵ Judith Labarth, *ibid*, p.275.

¹⁷⁶ Jean-Marie Roulin, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand: poésie, histoire et politique*, p.xvii.

remarquable que l'épopée littéraire qui a été créée par la commande des rois, ait apparu comme un ciment entre le pouvoir politique et le peuple afin de mettre fin à la querelle soit religieuse soit politique. "L'épopée présente un vainqueur soutenu, voire désigné par le ciel, faisant triompher une valeur. Et le poète épique doit chanter les dieux en combattant les démons, et en désignant le Bien et le Mal"¹⁷⁷.

En guise de conclusion, au niveau formel, l'épopée orale repose largement sur la parataxe, qui représente bien l'oralité par la juxtaposition qui donne un effet de style coupé; par contre l'épopée écrite sur l'hypotaxe, se manifeste dans des phrases bien organisées et hiérarchisées par les enjambements¹⁷⁸. La voix du récitant qui règne et organise tout le chant, joue un rôle primordial dans la transmission des messages, procurant de l'enthousiasme aux auditeurs. L'auteur dans l'épopée littéraire a donc cherché à maintenir le genre oral et à le recréer dans la culture écrite. Bien que celle-là reste encore poétique, ce genre n'a pas les mêmes caractéristiques que l'épopée traditionnelle. Dans les épopées littéraires dont l'auteur est bien identifiable, "des arrangements plus concentrés 'miment' les juxtapositions naïves de l'oralité; le style optimise l'effet des figures ou des formules: les nécessités de la récitation, devenues signes d'archaïsme, élégances barbares, retrouvent une fonction, en des jeux de citations, d'allusion, d'ironie, d'intertextualité, où s'entrecroisent des systèmes sémantiques: l'un 'primitif', l'autre 'poli'"¹⁷⁹.

¹⁷⁷ Jean-Marie Roulin, *ibid*, p.xiv

¹⁷⁸ Michel Jarrety (dir), *Léxique des termes littéraires*, Librairie Générale Française, Paris, 2001, p.308.

¹⁷⁹ Daniel Madelénat, *L'épopée*, p.28.

1.5 La corrélation entre épopée et Histoire

Hésiode dans sa *Théogonie* nous dit que Calliope est la première des muses¹⁸⁰: "Présidant à la poésie épique et à la grande éloquence, [Calliope] tient un stylet et des tablettes, parfois même une trompette, attribut qu'elle partage avec Clio, muse de l'Histoire: l'une et l'autre gravent la mémoire des hauts faits. Mais l'épopée se distingue, entre autres, en ce qu'elle désigne des héros et affirme des valeurs; la narration épique des faits historiques ou bibliques se construit sur une collision du bien et du mal"¹⁸¹. Voulant resituer la valeur du poème épique par rapport à l'histoire, on a de nouveau recours à la *Poétique* d'Aristote:

La différence entre l'historien et le poète ne vient pas du fait que l'un s'exprime en vers ou l'autre en prose (on pourrait mettre l'œuvre d'Hérodote en vers, et elle n'en serait pas moins de l'histoire en vers qu'en prose); mais elle vient de ce fait que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce à quoi l'on peut s'attendre. Voilà pourquoi la poésie est une chose plus philosophique et plus noble que l'histoire: la poésie dit plutôt le général, l'histoire le particulier.¹⁸²

La portée philosophique donne au poème épique sa différence et son avantage dans sa représentation de l'Histoire. Aristote fait reposer le critère distinctif de la

¹⁸⁰ Hésiode, *La Théogonie*, traduction nouvelle par M. Patin, Paris, 1872, p.7.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54430304/f2.image.langFR>, consulté le 1 octobre 2014.

¹⁸¹ Jean-Marie Roulin, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand: poésie, histoire et politique*, p.xi.

¹⁸² Aristote, *Poétique*, (trad. par M. Magnien), p.98.

poésie non dans le vers, mais dans la construction de la fable mettant l'accent sur sa vraisemblance: "il est donc clair d'après cela que le poète doit être poète d'histoires plutôt que de vers, (...). Et au cas où il compose un poème sur des événements qui ont eu lieu, il n'en est pas moins poète; car rien n'empêche que certains événements qui ont eu lieu soient de nature telle qu'il est vraisemblable qu'ils aient lieu"¹⁸³.

Aristote ouvre un espace où la poésie et l'Histoire peuvent se rencontrer¹⁸⁴ et affirme que le poète crée son œuvre sur la vraisemblance des événements: "Homère en composant l'*Illiade*, ne fit que de mettre en vers une partie de l'Histoire et des fables de son temps"¹⁸⁵. La véracité émerge donc dans le fond historique de l'épopée qui tient une lanterne sur le vécu passé. Homère qui semble apparaître deux générations après la guerre de Troie, pouvait avoir vu ou entendu dans son enfance quelques personnes âgées qui avaient participé à ce siège¹⁸⁶. En ce temps-là, le poète était considéré comme un historien qui ne transmettait à la postérité que les grands événements qui devaient intéresser l'Histoire. "Le culte des Dieux et l'Histoire des grands hommes, étaient les seuls sujets de ce petit nombre d'écrits"¹⁸⁷. De ce point de vue, l'Histoire "ne ranime que des traces: même l'épopée, malgré l'ampleur de ses dimensions ne constituent qu'un reflet partiel du passé dont elle prétend fournir, secondée par la bonne volonté de la muse, la chronique absolue et éternelle"¹⁸⁸.

¹⁸³ Aristote, *ibid*, p.99.

¹⁸⁴ Jean-Marie Roulin, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand: poésie, histoire et politique*, p.xii

¹⁸⁵ Voltaire, *Essai sur la poésie épique*, p.273.

¹⁸⁶ Voltaire, *ibid*, p.273.

¹⁸⁷ Voltaire, *ibid*, p.274.

¹⁸⁸ John Nassichuk, "Jodelle et l'*Illiade*: la critique d'Homère dans Les Discours de Jules César", *Plaisir de l'épopée*, (dir.) Gisèle Mathieu-Castellani, PUV, Saint-Denis, 2000, pp.219-220.

L'*Illiade* témoigne d'un aperçu partiel de la guerre de Troie, et tire son histoire de l'un des guerriers.

Le Robert Micro dans la définition de l'épopée fait une sorte de métissage des genres et la présente comme un "long poème ou récit de style élevé où la légende se mêle à l'histoire pour célébrer un héros ou un grand fait"¹⁸⁹. De plus, le même dictionnaire définit la légende comme une "représentation traditionnelle de faits et de personnages réels, déformée ou amplifiée"¹⁹⁰. En se basant sur ces deux définitions, la relation étroite de l'épopée avec l'Histoire est indéniable et inévitable. Car, "l'insertion historique fait du présent le véritable référent du texte, sans doute parce que lui seul a un caractère existentiel"¹⁹¹. L'Histoire assume dans l'épopée le rôle garant de la réalité. Les premières épopées des bardes qui étaient des récits pathétiques d'exploits nationaux chantés dans des assemblées publiques, témoignent bien de la relation stricte entre l'épopée et l'Histoire. "Le sujet roulait sur des faits déjà connus, qu'il n'était pas tant question de rapporter historiquement"¹⁹².

"Le connu" des événements qui englobe le fondement de l'épopée prouve son authenticité et la différencie du mythe. Dans l'épopée, le poète a recours au mythe pour faire de lui un médiateur entre le passé lointain et le présent. Il s'agit d'effectuer une médiation par un mythe qui ferait ressortir ce qui est commun aux deux époques.

¹⁸⁹ Alain Rey (dir.), *Le Robert Micro*, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1998, p.484.

¹⁹⁰ Alain Rey, *ibid*, p.759.

¹⁹¹ Dominique Boutet, *Formes littéraires et conscience historique aux origines de la littérature française*, Presses Universitaires de France, Paris, 1999, p.20.

¹⁹² Denis Diderot, *Supplément à l'Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, Vol. 2, p.827.

L'écriture épique se caractérise par la réutilisation des matériaux communs repris d'une époque et d'une œuvre à l'autre. Ainsi, la réécriture devient l'un de ses principes fondamentaux et ses liens avec l'Histoire et avec la mythologie placent l'épopée au tournant de l'historiographie et de la tragédie:

Le poète pour se distinguer de l'historien-chroniqueur qui consigne l'événementiel, et pour dramatiser son récit, préférera l'*ordo artificialis* (*in medias res* d'Horace), discordance, proprement artistique entre les temps de la narration et de l'action. L'ouverture sur une crise oblige à des anachronies (analepses et prolepses: retours en arrière, annonce, prophéties...): l'unité d'action et de temps (un an selon les doctrinaires précis) se concilie ainsi avec la complexité épisodique, (...), elle doit éviter l'entassement languissant d'aventures hétéroclites.¹⁹³

Quant à la tragédie, elle doit imiter des événements qui inspirent, au terme d'Aristote, "la pitié" et la "crainte" et atteindre " la catharsis". L'épopée et la tragédie s'opposent donc à l'Histoire, dans la mesure où l'une et l'autre nécessitent l'élaboration des intrigues dramatiques centrées sur une action complète et achevée, alors que l'Histoire s'intéresse à une période entière comprenant un grand nombre d'actions n'ayant pas utilement de rapports entre elles.

¹⁹³ Daniel Madelénat, *L'épopée*, pp:41-42.

Boileau traite de maigres historiens les poètes qui suivent l'ordre des temps; mais, n'en déplaie à Boileau, que la forme du poème soit simple ou implexe, et cela est très indifférent à la beauté de la poésie, c'est la chaleur de la narration, la force des peintures, l'intérêt de l'intrigue, le contraste des caractères, le combat des passions, la vérité et la noblesse des mœurs, qui sont l'âme de l'épopée, et qui feront du morceau de l'histoire le plus directement suivi un poème épique admirable.¹⁹⁴

En somme, il s'ensuit que l'Histoire étant le fondement de l'épopée joue un rôle central dans la trame qui "consiste à représenter le devenir d'une action, c'est-à-dire non seulement le côté extérieur de la réalisation d'une fin, mais aussi les circonstances extérieures, les conditions naturelles et autres en dehors desquelles l'action ne pourrait pas s'accomplir"¹⁹⁵.

¹⁹⁴ Marmontel, *Éléments de Littérature*, p.107.

¹⁹⁵ Hegel, *Esthétique*, "Poésie", tome I, p.169.

1.6 La transition de l'épopée au roman

L'épopée est un genre très ancien et achevé qui englobe, selon le terme de Mikhaïl Bakhtine, un "passé absolu" qui émerge au-delà des temps historiques. Durant des siècles, sa formation et son évolution ont été bornées par des règles bien précises qui sont devenues canoniques. Cependant, le roman qui a également semé ses germes dans un passé folklorique lointain, "est adapté organiquement aux formes nouvelles de la réception silencieuse, c'est-à-dire à la lecture"¹⁹⁶. Ce qui importe pour le roman, c'est que contrairement aux autres genres, il ne possède pas de canon, donc il est le seul genre encore inachevé.

Le roman ayant ses racines dans le roman grec antique, est ignoré des philosophes. Les grandes poétiques du passé, "celles d'Aristophane, d'Horace, de Boileau, sont profondément sensibles à l'entité de la littérature et à l'harmonieuse unicité de tous les genres qu'elle englobe. (...). Toutes, systématiquement ignorent le roman"¹⁹⁷. Quand aux poétiques scientifiques du XIX^e siècle, elles ont une tendance encyclopédique se voyant comme une anthologie qui se contentent de l'ajouter aux genres existants¹⁹⁸.

¹⁹⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p.441.

¹⁹⁷ Mikhaïl Bakhtine, *ibid*, p.442.

¹⁹⁸ Mikhaïl Bakhtine, *ibid*, pp.442-443.

Le terme de roman a été utilisé au Moyen Âge pour désigner non pas la forme romanesque, mais un texte qui est traduit du latin en langue romane (en langue vulgaire), quelle que soit sa nature¹⁹⁹. Les romans se sont versifiés au XII^e siècle où ils sont dotés d'un nouveau sens: "dans les manuscrits des chansons de geste en particulier, "roman" désigne le texte écrit, dans sa matérialité, par opposition à la "chanson", qui est le même texte mais envisagé sous l'angle de sa profération"²⁰⁰. Le roman antique apparaît vers le milieu du XII^e siècle et "consiste en une traduction-adaptation d'œuvres illustres de l'Antiquité gréco-romaine en langue vulgaire: *Roman de Thèbes*, *Roman d'Enéas*, *Roman de Troie*"²⁰¹ sont appelés roman parce qu'ils sont rédigés en langue romane et Chrétien de Troyes devient le plus grand écrivain du Moyen Âge.

L'épopée, au fil des siècles, suit le mouvement de l'histoire littéraire et s'adapte à toutes les nouveautés. Ce genre perméable et protéiforme permet des passages vers les autres genres. La transformation de la chanson de geste en roman aux XIII^e et XIV^e siècles est bien remarquable par le changement métrique, l'accumulation de la longueur avec l'enchaînement narratif linéaire nourri d'histoires merveilleuses²⁰². *Le Roman de la Rose* de Jean de Meung est considéré comme l'un des premiers romans de la littérature courtoise. Le roman continue son prolongement et "au cours du XVII^e siècle, le terme en vient à désigner tout récit long qui s'adresse à des lecteurs individuels et qui contient les aventures et/ou le développement

¹⁹⁹ Michel Jarrety, *Léxique des termes littéraires*, p.371.

²⁰⁰ Michel Jarrety, *ibid*, p.371.

²⁰¹ Michel Jarrety, *ibid*, p.371.

²⁰² Judith Labarthe, *L'épopée*, p.19.

intérieur d'individus dans un cadre spatio-temporel déterminé qui s'oppose à l'épopée qui traduit une vision du monde collective et atemporelle"²⁰³.

Poursuivant la continuité historique, la modernité coïncide avec un genre archaïque et les débats se rattachent à un problème commun: comment interpréter les préceptes d'Aristote face aux nouvelles demandes d'une société moderne. Un nouvel horizon s'entrouvre: "A l'épopée des Anciens se substitue le roman des Modernes"²⁰⁴, celui qui "correspond à l'esprit du temps"²⁰⁵. L'auteur de génie, "pour sa part, enrichit la tradition d'une contribution nouvelle parce qu'il prend conscience de possibilités qu'elle contenait mais qui étaient restées jusque-là inaperçues, ou parce qu'il découvre de nouvelles manières de combiner des traditions antérieures, ou de nouvelles manières d'adapter une tradition à la situation changeante du monde qui l'entoure"²⁰⁶.

Il est remarquable que toute œuvre d'art peut être interprétée subjectivement par son destinataire. L'œuvre classique a une tendance à enfermer le regard dans une perspective statique, déterminée et autour d'un axe central qui est le plus souvent l'amour. Pourtant, l'œuvre contemporaine manifeste une réserve inépuisable de significations, qui remet en question les valeurs établies et les certitudes. La

²⁰³ Cristopher Lucken, "Ossian contre Aristote ou l'invention de l'épopée primitive", *Plaisir de l'épopée*, p.421.

²⁰⁴ Cristopher Lucken, *ibid*, p.248.

²⁰⁵ Cristopher Lucken, *ibid*, p.248.

²⁰⁶ Robert Scholes, "Les modes de la fiction", *Théorie des genres*, p.78.

flexibilité, l'absence stricte des contraintes formelles et l'hétérogénéité de la production romanesque empêchent une définition satisfaisante du genre²⁰⁷.

Le grand progrès de la réflexion moderne a été de substituer la catégorie du devenir à la catégorie de l'être, la conception du relatif à la conception de l'absolu, le mouvement à l'immobilité. Autrefois tout était considéré comme étant: on parlait du droit, de la religion, de la politique, de la poésie, d'une façon absolue. Aujourd'hui tout est considéré comme en voie de se faire.²⁰⁸

Georg Lukács, dans sa *Théorie du roman*, essaye de nous montrer que le rapport entre l'homme et son milieu n'est pas toujours de même nature et qu'à chaque époque cette relation se manifeste par différentes formes d'expression littéraire. Dans les "civilisations closes" où les individus n'éprouvent aucune rupture entre leur intériorité et extériorité, le devoir moral se révèle à travers la communauté, la *totalité*. Dans le monde nouveau, qui comprend la civilisation, l'isolement et la perception de l'esprit créent "un monde disloqué" où *être homme, c'est être seul*²⁰⁹. Dorénavant, l'art et la littérature moderne exigent dans "l'univers des formes l'incohérence structurelle du monde"²¹⁰. Le repliement du héros sur lui-même, dans un monde problématisé par la philosophie, ébranle les genres conçus jusqu'à présent.

²⁰⁷ Cristopher Lucken, "Ossian contre Aristote ou l'invention de l'épopée primitive", *Plaisir de l'épopée*, p.421.

²⁰⁸ Alain Finkielkraut, "Rousseau et la question du mal", *Philosophie et modernité*, Paris, Les Éditions de l'Ecole Polytechnique, 2009, http://www.Éditions.polytechnique.fr/files/pdf/EXT_1510_7.pdf, consulté le 8 octobre 2014.

²⁰⁹ Georg Lukács, *La théorie du roman*, trad. de l'allemand par Jean Clairevoye, Éditions Danoël, Paris, 1968, p.28

²¹⁰ Georg Lukács, *ibid*, p.30.

Cependant, on constate que la transformation des genres littéraires n'est pas homogène. Il y a des formes qui survivent avec peu de changements dans son ensemble, comme la tragédie, tandis que des autres cèdent leur place à des formes plus adéquates aux temps nouveaux. Tel serait le cas de l'épopée, selon le philosophe hongrois, livrant la place à une forme littéraire exactement nouvelle: le roman²¹¹. D'après Lukács, "le roman est la forme de la virilité murie, par opposition à l'infantilité normative de l'épopée"²¹². L'ébranlement de l'univers clos et totalisant de l'extériorité, et l'état solitaire du héros *polémique* et *problématique* donnent naissance au roman. Selon Georg Lukács, "c'est précisément au cours du processus de destruction de la distance épique, de la familiarisation comique du monde et de l'homme, d'abaissement de l'objet de la représentation artistique d'une réalité actuelle, fluide et inachevée, que s'est constitué le roman"²¹³.

Dans l'épopée, le héros en tant que représentant d'une communauté "n'est jamais un individu"²¹⁴, et son destin personnel est lié à celui de la totalité. "L'épopée façonne une totalité de vie achevée par elle-même, le roman cherche à découvrir et à édifier la totalité secrète de la vie"²¹⁵. Pourtant, la quête de rédemption, qui vise à apporter une solution à des problèmes d'ordre personnel qui ne concernent pas l'ensemble de la communauté, se manifeste dans un monde extérieur altéré. De ce point de vue, le monde extérieur problématisé incarne un milieu étranger auquel le héros du roman se confronte incessamment. Lucien Goldmann déclare que "le roman

²¹¹ Georg Lukács, *ibid*, p.33

²¹² Georg Lukács, *ibid*, p.66.

²¹³ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p.472.

²¹⁴ Georg Lukács, *La théorie du roman*, p.60.

²¹⁵ Georg Lukács, *ibid*, p.54.

est pour Lukács la principale forme littéraire d'un monde dans lequel l'homme n'est ni chez soi ni tout à fait étranger.(...); il faut, pour qu'il y ait roman, une opposition radicale entre l'homme et le monde, entre l'individu et la société"²¹⁶. Donc, le roman s'avère comme "la forme de la solitude dans la communauté, de l'espoir sans avenir, de la présence dans l'absence"²¹⁷.

Le héros extériorisé de l'épopée et le héros individualisé du roman se manifestent selon Lukács dans la *Divine Comédie* de Dante qui illustre l'époque de transition entre roman et épopée. Le héros de Dante ne représente ni *la figure suprême* de la société ni son destin celui d'une communauté, "car le vécu de son héros est l'unité symbolique de la destinée humaine tout entière"²¹⁸. La réussite de Dante réside dans son habileté de fusionner les aspects divers dans le cœur de son œuvre:

Du véritable poème épique, il conserve la non-distanciation et la parfaite clôture dans son immanence achevée; mais ses personnages sont déjà des individus qui se dressent sciemment et avec énergie contre une réalité qui les emprisonne et deviennent, par cette résistance, des personnes véritables.²¹⁹

²¹⁶ Georg Lukács, *ibid*, p.171.

²¹⁷ Georg Lukács, *ibid*, p.171.

²¹⁸ Georg Lukács, *ibid*, p.63.

²¹⁹ Georg Lukács, *ibid*, p.62.

La parodisation et le travestissement de tous les grands genres et de toutes les grandes figures de la mythologie détruisent les valeurs sérieuses du passé absolu en les ridiculisant. De ce fait, un nouveau concept du "sérieux-comique" s'avère dans les mimes à petit sujet de Sphron, les *Dialogues socratiques*, la fable, la satire romaine, la *Satire Menippée*, qui apparaissent comme les authentiques prédécesseurs du roman²²⁰. C'est par ces genres cités ci-dessus que "l'objet d'une représentation littéraire sérieuse (et comique en même temps) est présenté sans aucune distanciation, au niveau de son temps, dans une zone de contact rude et directe"²²¹. L'abolition de la distanciation temporelle devenue familière grâce au rire, se révèle au niveau du présent dans le roman. "Car toute actualité importante, sérieuse, a besoin d'une image authentique du passé"²²².

Mikhaïl Bakhtine déclare que "l'homme doit s'éduquer ou se ré-éduquer, afin de pouvoir vivre dans ce monde large et inconnu; il doit s'assimiler et s'apparenter à lui"²²³. Pourtant, Pierre-Daniel Huet, un des écrivains les plus éclairés du XVII^e siècle, dans son *Traité de l'origine des romans*, souligne que le roman a ses débuts dans l'antiquité et il traite le roman comme un agréable amusement des honnêtes paresseux. De plus, il démontre qu'autrefois sous le nom de roman, on comprenait non seulement ceux qui étaient écrits en prose, mais plus souvent encore ceux qui étaient écrits en vers²²⁴. Huet, dans son ouvrage, conformément à la tradition, définit les romans comme des "fictions d'aventures amoureuses, écrites en prose avec art,

²²⁰ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, pp.456-457.

²²¹ Mikhaïl Bakhtine, *ibid*, p.457.

²²² Mikhaïl Bakhtine, *ibid*, p.463

²²³ Mikhaïl Bakhtine, *ibid*, p.375.

²²⁴ Pierre-Daniel Huet, *Traité de l'origine des romans*, N.L.M. Desessarts, Paris, 1799, p.2.

pour le plaisir et l'instruction des lecteurs. Je dis des fictions, pour les distinguer des histoires véritables"²²⁵. L'amour doit être le sujet primordial et l'écriture en prose serait conforme à l'usage de l'époque en question.

La fiction étant le trait caractéristique du genre, distingue le roman des histoires vraies. Pierre-Daniel Huet, soutenant cette approche, affirme que le roman doit être "véritable dans quelques parties, faux dans le gros" ²²⁶. Les romans, de la part de la véracité, comme l'épopée et la tragédie, représentent "des choses qui ont pu être, mais qui n'ont point été"²²⁷. Pourtant suivant l'évolution des temps, de nombreux romans deviennent purement et totalement fictifs et imaginaires. "On ne s'amusa donc plus à chercher de bonnes mémoires, et à s'instruire de la vérité pour écrire l'histoire, on en trouvait la matière dans sa propre tête, et dans son invention"²²⁸. Huet exige que les aventures amoureuses soient "écrites avec art, et sous certaines règles; autrement ce sera un amas confus, sans ordre et sans beauté"²²⁹. Le roman, selon Huet, à part sa beauté et le plaisir procuré, comme les autres genres (tragédie et comédie), doit avoir la fonction d'instruire le lecteur "à qui il faut toujours faire voir la vertu couronnée, et le vice châtié"²³⁰.

L'amour qui naît soudain d'une rencontre hasardeuse d'un jeune homme et d'une jeune fille d'âge nubile devient le sujet principal dans le roman grec.

²²⁵ Pierre-Daniel Huet, *ibid*, p.3

²²⁶ Pierre-Daniel Huet, *ibid*, p.8.

²²⁷ Pierre-Daniel Huet, *ibid*, p.87.

²²⁸ Pierre-Daniel Huet, *ibid*, p.91

²²⁹ Pierre-Daniel Huet, *ibid*, pp.3-4.

²³⁰ Pierre-Daniel Huet, *ibid*, p.4.

L'héroïsme du héros qui se battait contre les dangers au nom de sa communauté dans l'épopée se transforme dans le roman en héroïsme individuel d'un personnage principal pour sa bien-aimée. C'est le même cas dans le roman de chevalerie du Moyen Âge. Toutefois, à cette époque, une idéologie s'intègre dans le roman et "un certain idéal de l'homme apparaît, incarné, justement par des héros mis à l'épreuve, par des chevaliers sans peur et sans reproche"²³¹. L'idée d'épreuve demeure l'une des idées organisatrices du roman dans les époques suivantes. La place que l'homme occupe dans la vie, les désirs qui le mènent, toutes ses émotions et ses actions n'ont pas de portée socio-politique, mais un caractère tout à fait privé²³².

Le pivot initial - le contenu, c'est l'amour des héros et les épreuves morales et physiques auxquelles ils sont soumis. Et tous les autres événements ne prennent leur sens, dans le roman, que grâce à leur relation à ce pivot. Combien est caractéristique le fait que même un événement tel que *la guerre* ne prend sa signification que sur le plan des amours des héros.²³³

En conclusion, le héros de l'épopée traditionnelle, demi-dieu, caractérisé par son courage et son devoir envers sa communauté, ne parvient plus à satisfaire l'attente du public changeant; en somme, il brise ses chaînes qui l'attachent à son milieu clos afin de se libérer. Ainsi, "il se singularise, il se complexifie

²³¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p.257.

²³² Mikhaïl Bakhtine, *ibid*, p.259

²³³ Mikhaïl Bakhtine, *ibid*, p.259

psychologiquement, il est digne d'exister quelle que soit sa naissance"²³⁴. La mutation du héros en individu, témoigne de l'abolissement des frontières entre l'épopée et le roman. Une fois la chaîne brisée, le héros se jette dans sa propre aventure pour se réaliser et crée sa propre forme, le roman. "Le roman est la forme de l'aventure; celle qui convient à la valeur propre de l'intériorité; le contenu en est l'histoire de cette âme qui va dans le monde pour apprendre à se connaître, chercher des aventures pour s'éprouver en elles et, par cette preuve, donne sa mesure et découvre sa propre essence"²³⁵. Cette nouvelle aventure du héros métamorphosé en individu, qui sort de son abri protégé par les dieux afin de se réaliser, sera le contenu du roman. La psychologie du héros démoniaque²³⁶ fait émerger le Bien et le Mal qui habitent l'homme.

²³⁴ Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Bordas, Paris, 1991, p16.

²³⁵ Georg Lukács, *La théorie du roman*, p.85.

²³⁶ Georg Lukács, *ibid*, p.84.

DEUXIEME PARTIE: LE CONTENU DU MAL

2.1 La problématique du mal

Dans *Le Robert*, l'adjectif "mal" est défini comme le synonyme de "mauvais, funeste, mortel", pour arriver ensuite à une définition plus religieuse avec le sens de contrariété "à une loi supérieure". Le mal, dans son acception générale, est conçu comme l'élément "qui cause de la douleur, de la peine, du malheur", comme "souffrance morale et malaise physique"²³⁷. La présence du mal dans le monde soulève de nombreuses questions concernant son origine et sa définition. "Pendant des siècles, les débats se sont portés sur le lien causal entre le malum moral et le malum physicum, termes par lesquels Leibniz reprend la distinction augustinienne entre péchés et catastrophes naturelles"²³⁸. Leibniz, se basant sur la théodicée, distingue différentes formes de mal: le mal physique (maladie, vieillesse, douleur, peine physique) lié au corps pour désigner la douleur ou la souffrance subie qui affecte une créature intelligente et sensible; le mal moral provenant des crimes et des fautes commis par les hommes (guerre, viol, inceste, meurtre, mensonge, adultère, trahison) et provoquant le malheur d'autrui; le mal de la nature (tremblement de terre, avalanche, sécheresse) apparaissant comme un danger partiellement inévitable pour tous les êtres vivants; et finalement le mal métaphysique pouvant être expliqué par le mal inhérent à la nature des choses, à l'imperfection du monde²³⁹. Le mal est accepté

²³⁷ Paul Robert, *Dictionnaire Alphabétique et Analogique de La Langue Française*, Deuxième édition, tome VI, Paris, 1985, p.174-178.

²³⁸ Mariska Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain la hantise du mal*, p.21.

²³⁹ Le Mal, article.

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Mal>, consulté le 14 octobre 2014.

comme "la privation d'un bien dû" ²⁴⁰ par les fondateurs théologiens du christianisme²⁴¹.

Selon les théologiens cités supra, le mal est la privation d'un bien qui devrait exister dans la nature d'une chose. Charles Journet, dans son livre intitulé *Le mal: essai théologique*, pour faire mieux comprendre cette privation, tire son exemple de la médecine: "Les bacilles de Koch qui dévorent un poumon ne sont-ils pas la plus positive et constatable des réalités?"²⁴² est la question qu'il pose afin de montrer que la notion du bien est variable. Il exprime que ces bacilles ont une fonction positive lorsqu'elles sont observées dans un bouillon de culture approprié où elles s'entretiennent et se reproduisent; par contre si elles sortent de leur milieu naturel et qu'elles sont transmises dans les poumons, leurs ravages se font sentir, "le mal commence, et il apparaît comme la perturbation de la fonction respiratoire, comme la privation d'un ordre dû aux formes supérieures de la vie"²⁴³. Il survient au moment où un élément extérieur vient altérer la situation originelle.

²⁴⁰ Charles Journet, *Le Mal: essai théologique*, Éditions Saint-Augustin, Saint-Maurice, 1988, p.33.

<http://books.google.com.tr>, consulté le 15 octobre 2014.

²⁴¹ Saint Ambroise et Saint Auguste au IV^e siècle, et Saint Thomas au Moyen Âge.

²⁴² Charles Journet, *ibid*, p.36.

²⁴³ Charles Journet, *ibid*, p.36.

2.1.1 Le mal vu par les théologiens

Les théologiens et les philosophes se sont questionnés sur l'origine du mal par des voies disparates. La source du mal émerge du péché originel, selon la théologie, au moment où Ève mange par la tentation de Satan le fruit défendu de l'arbre de la connaissance du bien et du mal. Le péché descend sur terre par la faute d'Adam et d'Ève et affecte tout homme dès sa naissance.

Restant dans le domaine de la théologie, le *Livre de Job* met en évidence, à la différence de l'homme pécheur, l'obéissance d'un homme juste et fidèle à Dieu. Job est un homme détourné du mal, au service de Dieu²⁴⁴. Dans cette histoire, à l'inverse du péché originel, Satan n'incite pas l'homme, mais Dieu. Dieu étant fier de son serviteur Job, veut prouver à Satan la fidélité de son sujet. *Le Livre de Job* montre l'homme juste mis à l'épreuve par sa maladie, dépouillé de tout et seul. En voulant en savoir la cause, il s'adresse à Dieu pour le faire sortir de son silence profond. Sylvie Germain, dans son essai *Les échos du silence*, cherche justement les causes qui projettent Dieu dans le silence et montre à travers la figure archétypale de Job que les souffrances de l'homme ne sont pas liées aux fautes commises.

Le Livre des Nuits manifeste un parallélisme entre la vie de Job et celle du protagoniste Victor Flandrin qui doit affronter à chaque étape de sa vie des épreuves

²⁴⁴ Lire et découvrir la *Bible*, la Parole de Dieu, *Livre de Job*, <http://www.lirelabible.net/>, consulté le 15 octobre 2014.

douloureuses. Sylvie Germain, dans *Etty Hillesum*, montre que le désir de s'unir à Dieu ne peut se réaliser que par l'amour: "La vraie grandeur est silencieuse, infiniment discrète, elle réside dans la conquête de l'intelligence et de la sagesse de l'amour, de la patience et de la générosité de l'amour"²⁴⁵. La confiance de Job en Dieu, malgré les épreuves qu'il a endurées, lui procure, à part l'affinité de Dieu, autant de richesse qu'auparavant. La conduite exemplaire de Job envers Dieu et la charité de Dieu envers son serviteur, serviraient de base à la moralité optimiste de Leibniz d'après laquelle le mal serait la source d'un bien de plus.

La théologie contemporaine est en grande partie basée sur les pensées des pères latins, Saint Ambroise et Saint Auguste, et sur celles du philosophe et théologien médiéval Saint Thomas. Selon Saint Ambroise:

Le mal est l'indigence d'un bien; on le saisit en définissant le bien; c'est la science du bien qui fait discerner le mal (...). Dieu est l'auteur de tous les biens; et tout ce qui est, vient de lui, sans aucun doute. En lui, nul mal; et tant que notre esprit demeure en lui, il ignore le mal. Mais, pour l'âme qui ne demeure pas en Dieu, elle est l'auteur de ses propres maux; c'est pourquoi elle pèche.²⁴⁶

Saint Auguste qui est "un évêque africain obsédé par le problème du mal, est l'inventeur de l'expression *péché originel* et le grand artisan d'une lecture littérale du

²⁴⁵ Sylvie Germain, *Etty Hillesum*, Éditions Pygmalion/Gérard Watelet, Paris, 1999, p.160.

²⁴⁶ Charles Journet, *Le Mal: essai théologique*, p.33.

récit de la Chute. Il organise des conciles à Carthage, qui aboutissent à l'affirmation de la doctrine du péché originel par le Pape en 418²⁴⁷. Selon lui, le mal est "un obstacle dans la voie qui mène à Dieu"²⁴⁸ et "en principe toujours un péché"²⁴⁹. Donc, "l'homme doit assumer ses misères comme la punition de ses péchés"²⁵⁰. La théodicée de Saint Auguste vise à innocenter Dieu, en rejetant les démérites sur l'homme, doué de libre arbitre.

D'après la théodicée, l'origine du mal est attribué à l'homme, voué de libre arbitre, par sa désobéissance à l'ordre de Dieu. L'homme parviendra à obtenir le pardon de Dieu après son expiation et sa soumission. L'influence de Saint Auguste est apparente dans la morale de Sylvie Germain, lorsque ses personnages, après beaucoup d'épreuves, rachètent leurs erreurs par la soumission à une puissance invisible. L'image de la lutte de Jacob avec l'Ange est le fil conducteur du conflit entre le faible et le puissant, le connu et l'inconnu. Germain considère ce passage de l'*Ancien Testament* très impressionnant et y voit "une métaphore très puissante, très instructive de ce qu'est l'homme: du destin de l'homme, de la nécessité pour lui d'avoir à lutter avec plus et autre que lui-même ou ses semblables, d'avoir à se confronter avec l'inconnu, avec l'immense. Avec le mystère de Dieu"²⁵¹.

²⁴⁷ Jacques Van Rillaer, Georges Minois, *Les origines du mal: une histoire du péché originel*, SPS n° 285, avril-juin 2009.

<http://www.pseudo-sciences.org/spip.php?article1057>, consulté le 15 octobre 2014.

²⁴⁸ Mariska Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain la hantise du mal*, p.19

²⁴⁹ Mariska Koopman-Thurlings, *ibid*, p.20.

²⁵⁰ Mariska Koopman-Thurlings, *ibid*, p.20.

²⁵¹ Entretien entre Sylvie Germain et Alain Goulet, tenu le 9 avril 2009, à l'Université de Galatasaray, *Littera*, vol. XXIV, Ürün Yayınları, Ankara, 2009, p.158.

Il est constatable que Sylvie Germain, dès son enfance, a une admiration remarquable pour les notions de la lutte et du libre arbitre qui ont enrichi son monde d'imagination. Elle n'hésite pas de citer les écrivains et les peintres qui l'ont influencée. Son univers littéraire est nourri des images qu'elle a reçues dès son enfance. Au cours d'un entretien avec Alain Goulet, elle cite les contes et les légendes qui ont bercé son enfance. Elle est très marquée par le conte d'Alphonse Daudet *La chèvre de Monsieur Seguin*²⁵². Cet apologue vise à une morale à l'instar de La Fontaine. Pourtant, Daudet lance son message dès le début : "Tu verras ce que l'on gagne à vouloir être libre"²⁵³. La chevrette qui s'échappe de son milieu assuré veut la liberté à tout prix. Elle envisage le choix libre et se trouve devant un danger qu'elle ne peut affronter. Bien qu'elle lutte obstinément contre une puissance supérieure (le loup), elle ne peut échapper à la mort. Elle savait qu'elle ne pouvait pas tuer ce monstre "énorme" et "immobile", mais elle a pu se montrer digne de lutter. Sylvie Germain annonce sa sympathie envers cette chevrette du fait "qu'elle se bat jusqu'au bout"²⁵⁴.

La philosophie des théologiens grecs qui entendent innocenter Dieu, est reprise par Saint Thomas au Moyen Âge. Selon eux, le mal se définit par la privation ou l'absence d'un bien. C'est ainsi que le mal, étant la cause des dégâts, devient un

²⁵² Entretien entre Sylvie Germain et Alain Goulet, "Mémoire et Identité dans l'œuvre romanesque de Sylvie Germain", tenu le 3 mars 2006, dans la Maison de la Recherche en Sciences Humaines à l'université de Caen, *Littera*, p.135.

²⁵³ Alphonse Daudet, *La chèvre de monsieur Seguin*, <http://www.alalettre.com/daudet-oeuvres-chevre-monsieur-seguin.php>, consulté le 6 novembre 2014.

²⁵⁴ Entretien entre Sylvie Germain et Alain Goulet, tenu le 3 mars 2006, dans la Maison de la Recherche en Sciences Humaines à l'Université de Caen, *Littera*, p.135.

péché. Dieu qui est un Être suprême et parfait ne peut causer et porter aucun mal en lui, car il est un Tout et n'a rien d'absent. Pourtant, l'homme doué de libre arbitre est conduit au bien ou au mal par son propre choix. La notion du libre arbitre devient un sujet métaphysique montrant que l'homme étant un être raisonnable peut faire son propre choix sans contraintes.

2.1.2 Le mal selon la philosophie

Les philosophes ne peuvent négliger les approches théologiques au niveau du mal et de Dieu, et ils fondent leur théorie sur des idées déjà conçues. La triple relation entre Dieu, l'homme et le mal se noue dans la notion du libre arbitre qui désigne "la faculté de la volonté à opérer un choix en toute liberté"²⁵⁵. Donc, l'homme fait un choix selon sa volonté indépendante. Le choix est l'action de choisir, décision par laquelle on donne la préférence à une chose, à une possibilité en écartant les autres"²⁵⁶ et faire un choix exige d'admettre les conséquences de sa responsabilité. C'est sur ces syllogismes que les théologiens innocentent Dieu et jettent la culpabilité sur l'homme. Selon eux, Dieu avait laissé à l'homme le choix de manger ou de ne pas manger le fruit défendu. Bien que Dieu ait interdit de le manger, il lui avait accordé la liberté de choisir. Parmi les philosophes, Descartes, comme les théologiens, accentue la libre volonté de l'homme pour qu'il en assume les conséquences:

²⁵⁵ Définition du libre arbitre,

<http://www.linternaute.com/dictionnaire>, consulté le 31 octobre 2014.

²⁵⁶ Alain Rey, *Le robert Micro*, p.221.

Il n'y a que la seule volonté, que j'expérimente en moi être si grande. (...). Elle consiste seulement en ce que nous pouvons faire une chose, ou ne la faire pas (c'est-à-dire affirmer ou nier, poursuivre ou fuir), ou plutôt seulement en ce que, pour affirmer ou nier, poursuivre ou fuir les choses que l'entendement nous propose, nous agissons en telle sorte que nous ne sentons point qu'aucune force extérieure nous y contraigne.²⁵⁷

Les approches théologiques citées supra, n'ont pourtant pas élucidé clairement la source du mal. La coexistence d'un Dieu parfait avec le mal dans l'univers pose un véritable problème auquel la théologie, la métaphysique, la philosophie et la psychanalyse ne cessent de s'intéresser.

La *Théodicée* de Leibniz, qui signifie la "Justice de Dieu"²⁵⁸, a le but de montrer la justice de Dieu et l'origine du mal. "Ce n'est que plus tard que le mot de Théodicée a été appliqué par extension à toute cette partie de la philosophie qui traite de Dieu, et que l'on appelait auparavant *Théologie naturelle*. Pour bien limiter et expliquer le sens du mot qu'il créait, Leibniz y a ajouté un sous-titre, (...): *Essais sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*"²⁵⁹. Les sujets que Leibniz

²⁵⁷ Descartes, *Méditations métaphysiques*, présentation par Michelle et Jean-Marie Beyssade, Flammarion, Paris, 1992, pp.142-143.

²⁵⁸ Leibniz, *Extraits de la Théodicée, Essais sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*, Quatrième Édition, Librairie Hachette, Paris, 1912, p.II. <https://archive.org/stream/extraitsdelath00leibuoft#page/n5/mode/2up>, consulté le 31 octobre 2014.

²⁵⁹ Leibniz, *ibid*, p.II.

traite, mettent en évidence le lien entre le libre arbitre de l'homme qui cause le mal moral ou le péché, et la question du mal qui se lie évidemment à la justice et à la bonté de Dieu²⁶⁰.

Leibniz, étant un philosophe de l'époque classique où la raison est en plein essor, essaie d'expliquer, suivant les principes des théologiens cités, la source du mal, du point de vue optimiste et formule le "mal métaphysique". Il constate l'origine du mal dans l'imperfection de l'homme. Il distingue trois types de mal: "le mal métaphysique consiste dans la simple imperfection, le mal physique dans la souffrance, et le mal moral dans le péché"²⁶¹. D'après le philosophe, le mal qu'éprouve l'homme est nécessaire pour qu'il dirige le bien. Se basant sur la parole biblique de la Genèse (1:27-28) qui déclare que Dieu a créé l'homme à son image, Leibniz montre que l'homme n'en porte que quelques particularités restreintes et occultes:

L'homme y est donc comme un petit Dieu dans son propre monde, ou Microcosme, qu'il gouverne à sa mode; il y fait merveilles quelquefois, et son art imite souvent la nature. Mais il fait aussi de grandes fautes, parce qu'il s'abandonne aux passions, et parce que Dieu l'abandonne à son sens; il l'en punit aussi, tantôt comme un père ou précepteur, exerçant ou châtiant les enfants; tantôt comme un juste juge, punissant ceux qui l'abandonnent; et le mal arrive le plus souvent quand ces intelligences ou leurs petits mondes se choquent en eux.

²⁶⁰ Leibniz, *ibid*, p.II.

²⁶¹ Leibniz, *ibid*, p.45

L'homme s'en trouve mal à mesure qu'il a tort; mais Dieu, par un art merveilleux, tourne tous les défauts de ces petits mondes au plus grand ornement de son grand monde.²⁶²

Le mal de Dieu, selon Leibniz, apparaît comme le châtiment d'un père qui veut protéger son enfant d'un mal néfaste. A la différence de Leibniz qui voit dans la source du mal physique Dieu, les théologiens affirment qu'aucun mal ne peut venir de Dieu. Leibniz fait remarquer que dans le mal il existe un penchant pour le bien: "Nous savons d'ailleurs que souvent un mal cause un bien, auquel on ne serait point arrivé sans ce mal"²⁶³. Voltaire s'oppose sévèrement à la théorie optimiste de Leibniz. Le *Poème sur le désastre de Lisbonne* de Voltaire, publié en 1756, après une vraie catastrophe naturelle, met en évidence une antithèse contre la théorie de Leibniz qui prétend que "tout est pour le meilleur dans le meilleur des mondes possibles":

Philosophes trompés qui criaient : « Tout est bien » ;
Accourez, contemplez ces ruines affreuses,
Ces débris, ces lambeaux, ces cendres malheureuses,
Ces femmes, ces enfants l'un sur l'autre entassés,
Sous ces marbres rompus ces membres dispersés ;
Cent mille infortunés que la terre dévore,
Qui, sanglants, déchirés, et palpitants encore,
Enterrés sous leurs toits, terminent sans secours
Dans l'horreur des tourments leurs lamentables jours !
Aux cris demi-formés de leurs voix expirantes,
Au spectacle effrayant de leurs cendres fumantes,
Direz-vous : « C'est l'effet des éternelles lois

²⁶² Leibniz, *ibid*, p.138.

²⁶³ Leibniz, *ibid*, p.38.

Qui d'un Dieu libre et bon nécessitent le choix ? »
Direz-vous, en voyant cet amas de victimes :
Dieu s'est vengé, leur mort est le prix de leurs crimes?
Quel crime, quelle faute ont commis ces enfants.²⁶⁴

En effet, c'est dans *Candide* que Voltaire critique sévèrement les idées de Leibniz qui déclare que tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles²⁶⁵. Selon Leibniz, le monde tel qu'il se présente à l'homme est le plus parfait qui puisse exister. Il affirme que si Dieu avait créé que du bien physique et moral et des êtres raisonnables, le monde aurait été sans péchés et sans malheurs, mais ce monde-là n'aurait pas été le meilleur des mondes possibles:

Il se trouve que s'il n'y avait que vertu, s'il n'y avait que créatures raisonnables, il y aurait moins de bien. Midas se trouva moins riche quand il n'eut que de l'or. Outre que la sagesse doit varier. Multiplier uniquement la même chose, quelque noble quelle puisse être, ce serait une superfluité, ce serait une pauvreté, (...).²⁶⁶

Car le monde parfait, selon Leibniz, c'est celui de Dieu alors que le monde où vit l'homme est le meilleur possible. "Toute chose belle et bonne est alors comme une injure" déclare Simone Weil comme pour soutenir l'idée de Leibniz. Voltaire

²⁶⁴ Voltaire, *Poème sur le désastre de Lisbonne*,
http://www.atramenta.net/lire/poeme-sur-le-desastre-de-lisbonne/28616/1#oeuvre_page,
consulté le 14 octobre 2014.

²⁶⁵ Voltaire, *Candide ou l'optimisme*, Bordas, Paris, 1984.

²⁶⁶ Leibniz, *Extraits de la Théodicée, Essais sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*, p.122.

critique l'optimisme irraisonné du philosophe, dans le personnage de Pangloss qui, après tant de malheurs ne perd pas son espoir dans le but d'atteindre un plus grand bien. Candide, dont le nom fait allusion à la naïveté, croit trouver un jour le bonheur après avoir subi tant de maux physiques et moraux durant son long voyage aventureux. C'est à la fin que Candide suivant les conseils d'un vieux turc se libère des faux raisonnements de Pangloss et établit une loi qui lui sert de base pour sa réconciliation: Il faut cultiver notre jardin.

La guerre aux causes insignifiantes se manifeste comme une monstruosité qui dévore les innocents et décèle ainsi la cruauté humaine. Sylvie Germain, dans ses œuvres insiste souvent sur l'absurdité de la guerre sous l'angle de l'Histoire. Par contre, elle considère que le roman ne peut être réduit à l'art de raconter une histoire. Elle est tout à fait d'accord avec Aristote en affirmant que le poète ou l'auteur se diffère de l'historien. Elle prend comme fondement un événement de l'Histoire et le traite selon sa philosophie:

Il faut pouvoir raconter une histoire, mais à la limite, un historien, un chroniqueur racontent aussi une histoire. Donc, cet art du roman est très particulier, et je crois qu'il doit faire advenir dans l'écriture, dans la narration, quelque chose de spécifique que ni l'historien, ni le chroniqueur, ni le journaliste ne vont rendre, ne vont traduire. Et cette spécificité, ce plus, ce je ne sais quoi, comme on dit, c'est quelque chose qui est vraiment dans les profondeurs de l'humain, quelque chose de la folie humaine, de l'impensé de

l'humain. Et un roman, qu'il soit bon ou pas au niveau de l'écriture, présente de l'intérêt, je crois, à partir du moment où il surprend le lecteur en tant qu'être humain, qui découvre, fût-ce par une petite porte, quelque chose d'insoupçonné de la folie humaine.²⁶⁷

La folie humaine, comme le déclare Sylvie Germain, c'est le mal que cause l'homme au détriment de l'autre, sous le nom de la guerre. Dans ses romans, les guerres et ses séquelles occupent une place importante dans le fondement historique. Son premier roman *Le Livre des Nuits* s'ouvre sur la guerre de 1870 et met en évidence l'absurdité de la guerre qui tranche en morceaux aussi bien les chairs que les esprits en les anéantissant:

Il était pris au cœur de la bataille et depuis des jours déjà il vivait dans une alarme constante, ne différenciant même plus le jour de la nuit tant les feux, le sang et les cris qui ne cessait de jaillir de tous les coins de l'horizon toujours plus rétréci transformaient l'espace, le temps, le ciel et la terre en un énorme borborygme. (...). La confusion du monde atteignait alors son comble, jetant pêle-mêle hommes, chevaux, arbres et éléments dans la même inextricable débâcle.²⁶⁸

²⁶⁷ Sylvie Germain, "On ne peut réduire le roman à l'art de raconter une histoire", rencontre littéraires sur Radio Praha organisé par Václav Richter le 14 mai 2005.

<http://www.radio.cz/fr/rubrique/literature/sylvie-germain-on-ne-peut-reduire-le-roman-a-lart-de-raconter-une-histoire>, consulté le 12 novembre en 2014.

²⁶⁸ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, Gallimard, Paris, 1985, p.39.

Toute cette confusion qui ne faisait pas de distinction entre l'humain, le végétal et l'animal, témoigne du carnage provenant du mal qui a pour but d'exterminer l'univers. La guerre qui représente le mal collectif aboutit à la destruction. Sylvie Germain dans *Rendez-vous nomade* montre le grand danger qui mène à la destruction d'une masse par ceux qui sont fascinés par la guerre pour atteindre la puissance. Elle cite les pensées de Simone Weil qui sont tournées vers un dictateur assoiffé de grandeur: Hitler. Weil souligne l'influence néfaste de la lecture d'un dictateur romain, l'empereur Sylla, sur Hitler qui était un "adolescent misérable, déraciné, errant dans les rues de Vienne, affamé de grandeur"²⁶⁹. Germain influencée de la philosophie de Simone Weil au sujet du mal, ne cesse de traiter la Shoah et ses effets post-traumatiques qui marquent une honte dans l'humanité et représentent un mal moral et physique.

Lors d'un entretien tenu le 29 avril en 2009 à l'Université de Galatasaray, Sylvie Germain a cité les philosophes qui l'avaient influencée durant sa jeunesse: Platon, Descartes, Jankélévitch, Heidegger et Levinas²⁷⁰. Il est constatable que la philosophie de Kant s'approche de celle de Leibniz au niveau de l'imperfection. Kant affirme que l'homme, étant un être doué de raison, donne à lui-même ses fins: "L'histoire de la *nature* commence (...) par le Bien, car elle est *l'œuvre de Dieu*; l'histoire de la liberté commence par le Mal, car elle est *l'œuvre de l'homme*"²⁷¹. Dieu a créé l'homme à son image, mais ne lui a pas donné sa perfection. L'imperfection de

²⁶⁹ Sylvie Germain, *Rendez-vous nomades*, Albin Michel, Paris, 2012, p.79.

²⁷⁰ Entretien entre Sylvie Germain et Alain Goulet, tenu le 29 avril 2009, à l'Université de Galatasaray, *Littera*, p.154.

²⁷¹ Hélène Bouchilloux, *Q'est ce que le mal ?*, Éditions Vrin, Paris, 2010, p.82.

l'homme montre qu'il abrite le mal par sa nature et ce constat fait affirmer à Kant que l'homme est mauvais par nature.

Vladimir Jankélévitch, au XX^e siècle, reprend le mal métaphysique de Leibniz et l'interprète de nouveau en poursuivant la thèse de Kant d'après laquelle le mal moral advient complètement du libre arbitre de l'homme et celui-ci ayant un penchant naturel vers le mal, est mauvais par nature²⁷². Selon Jankélévitch, "l'homme se heurte à l'imperfection du monde (le "mal d'absurdité"), réagit par un mal empirique (le "mal de colère"), déclenchant ainsi "la gamme des maux empiriques, guerres, souffrances, supplices (...)"²⁷³. Les échos de la pensée kantienne et de Jankélévitch se reflètent dans l'univers de Sylvie Germain sous des aspects différents du mal: guerre, colère, méchanceté, l'abandon et viol. Dans les romans de l'écrivaine un mal primaire devient le déclencheur d'une série d'actes de violence.

Chez Sylvie Germain, la morale de l'Autre puise ses sources dans celle de son maître, le philosophe Emmanuel Levinas. Selon lui, on ne peut pas rester indifférent à une situation troublante qui tourmente autrui. La souffrance d'autrui détourne le moi de ses volontés égoïstes, rappelle ses devoirs et ses responsabilités envers autrui. La rencontre de l'Autre qui met en évidence l'idée de "l'oubli de soi" ne doit pas être pris seulement dans une connotation chrétienne qui fait référence à la grâce de Dieu, mais aussi elle doit être conçue "comme un dépassement de soi, de soi comme ego

²⁷² Mariska Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain la hantise du mal*, pp.21.22.

²⁷³ Mariska Koopman-Thurlings, *ibid*, p.21.

replié sur lui-même, d'un moi narcissique"²⁷⁴. L'homme, en se détournant de son narcissisme et en se connaissant, peut percevoir l'autre et lui tendre la main pour ne pas rester indifférent à ses yeux qui demandent de l'aide, de la tendresse et de l'amour. Sylvie Germain dans *Éclats de sel* décèle sa moralité basée sur l'amour de l'autre:

Aimer, c'est peut-être tout simplement prendre les autres tels qu'ils nous viennent, et s'occuper d'eux tant qu'ils en ont besoin, sans rechigner à la tâche, sans rien attendre de précis en retour. Aimer c'est pas des idées qu'on se fait, c'est des actions au jour le jour.²⁷⁵

Immensités est le roman dans lequel l'éthique de Levinas est appliquée à la rencontre d'autrui. Son personnage principal, Prokop Poupa, qui était un professeur à Prague, est réduit à un homme de ménage à la suite du changement de régime; il médite sur son passé et grâce aux rencontres qu'il fait des autres, il aperçoit sa faute d'avoir resté indifférent envers l'autre. Dans le *Livre des Nuits*, Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup, à la suite de l'occupation des ennemis ne peut rester indifférent à la demande de l'autre et "ouvrit sa maison à celles des rescapées qui n'avaient pas d'autre lieu où trouver refuge"²⁷⁶.

En somme, la philosophie aussi bien que la théologie a le but de transcender le mal et de le transformer en bien. Si l'homme ne peut éradiquer complètement le

²⁷⁴ Entretien entre Sylvie Germain et Alain Goulet, tenu le 3 mars 2006, dans la Maison de la Recherche en Sciences Humaines à l'université de Caen, *Littera*, p.138.

²⁷⁵ Sylvie Germain, *Éclats de sel*, Gallimard, Paris, 1996, p.94.

²⁷⁶ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, p.307.

mal dans ses actes et dans l'univers, au moins il peut mettre fin à son moi narcissique et tourner son regard vers les autres et vers tout ce qui se passe autour de lui. L'indifférence et la négligence contre toute chose ne font pas de l'individu un innocent, mais un complice du mal. Sylvie Germain propose une solution qui pourrait empêcher le mal, c'est l'amour de tous et elle ajoute que "c'est de leur vivant qu'il faut les aimer, pas après, quand tout est fini"²⁷⁷.

2.1.3 Le mal d'après la psychanalyse

Le conflit qui règne dans le monde depuis des siècles, porte des larmes et des sueurs d'angoisse transmises de génération en génération. A la suite d'un traumatisme épouvantable, l'homme s'écrase sous le poids de la faute de ses ancêtres, ce qui fait de l'œuvre de Sylvie Germain non seulement un univers rempli de problèmes individuels, mais aussi de ceux de toute l'humanité. La voix de Germain fait écho à la voix de l'aède qui ne chante pas la victoire mais la défaite de l'homme chez qui le mal moral et physique se transforme en maladie mentale. La Shoah, par exemple, qui est le traumatisme héréditaire de l'holocauste, est devenue un mal biologique. Une récente étude décèle que cette maladie ne provient pas seulement des récits des ancêtres, mais aussi d'une marque sur l'ADN²⁷⁸. Pourtant, il faut souligner que cette remarque n'est pas justifiée de façon nette et scientifique. Ariane Giacobino, un

²⁷⁷ Sylvie Germain, *Éclats de sel*, p.94.

²⁷⁸ Vivianne Thivent, "La Shoah, un traumatisme héréditaire", *Le monde science et techno*, mis à jour le 23.06.2014.

http://www.lemonde.fr/sciences/article/2014/06/23/la-shoah-un-traumatisme-hereditaire_4443865_1650684.html, consulté le 23 octobre 2014.

médecin généticien, déclare dans un article que: "Des stress psychologiques intenses, traumatismes, abus, maltraitances, guerres ou conflits, et catastrophes naturelles majeures ont pu être mis en lien avec des modifications épigénétiques (affectant le fonctionnement des gènes sans modification de leur séquence ADN)"²⁷⁹. Bien que ce domaine reste encore à explorer, les suggestions ne sont pas négligeables. Les horreurs de la Deuxième Guerre Mondiale et surtout de la Shoah sont transmises à travers la souffrance de Nuit-d'Or devant qui sa femme et ses enfants ont été tués par l'armée ennemie: "Il ne pouvait pas croire ce que ses yeux avaient vu ce jour-là"²⁸⁰ et s'enfermait dans sa chambre sombre en fermant les fenêtres par des volets de bois. Nuit-d'Or pour surmonter sa souffrance post-traumatique des séquelles de la guerre, s'isole et se replie sur lui à l'instar d'un névrotique.

Les descendants des personnes traumatisées présentent plus de risques de développer un trouble psychologique à la suite d'une expérience anxieuse. Le malade manifeste de graves symptômes psychologiques et physiologiques sans en savoir exactement la cause. Le strabisme, le silence, le repliement sur soi apparaissent comme des symptômes physiologiques qui annoncent une défaite. Freud a observé, dans *L'homme aux loups*, que les traumatismes psychologiques laissent des traces incontestables durant toute la vie de l'enfant. Alors vient à l'esprit la question de savoir comment une mauvaise expérience dans une période déterminée de la vie de

²⁷⁹ Ariane Giacobino, "épigénétique et holocaust", Huffpost, mis à jour le 18.09.2013. http://www.huffingtonpost.fr/ariane-giacobino/epigenetique-et-holocaust_b_3934338.html, Publié le 18/09/2013, consulté le 1 novembre 2014.

²⁸⁰ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, p.295.

l'homme peut tant l'affecter pendant toute sa vie. Le problème réside dans la dénomination de "fantôme", selon le psychanalyste Didier Dumas:

Tant qu'un traumatisme n'est pas assumé, il est toujours vivant. Un traumatisme mental est un événement que nos structures psychiques n'arrivent pas à digérer. Un événement monstrueux, effrayant. Quelque chose que les mots ne peuvent pas rendre compte. On ne peut en parler, c'est la peur, l'effroi ou la honte! Et lorsque la honte d'y avoir été impliqué interdit d'en parler, alors on enferme cet événement traumatique dans une explication mensongère, et c'est cet événement enterré dans un mensonge qui se transmet de l'inconscient des parents à celui de l'enfant, et engendre ce que la psychanalyse contemporaine appelle un "fantôme".²⁸¹

La psychanalyse joue un rôle primordial dans ces cas-là pour élucider la cause du problème. Le langage de la médecine est une langue de symptômes, et le corps lui-même décèle le problème en parlant. Julia Kristeva, sur ce sujet, évoque Lacan: "il est déjà tout à fait clair que le symptôme se résout tout entier dans une analyse de langage, parce qu'il est lui-même structuré comme un langage, qu'il est langage dont la parole doit être délivrée"²⁸². La psychanalyse s'assigne le but de déchiffrer le langage symptomatique du corps. Lucie, dans *L'Enfant Méduse*, après le

²⁸¹ Nina Canault, *Comment paye-t-on les fautes de ses ancêtres*, Desclée De Brouwer, Paris, 1998, p.21.

²⁸² Julia Kristeva, *Le langage, cet inconnu, une initiation à la linguistique*, Éditions du Seuil, Paris, 1981, p.270.

viol de son frère, a voulu se faire laide pour se sauver de celui-ci: "Devenir maigre et sèche comme une branche morte, et laide à décourager tout désir"²⁸³.

La psychanalyse est un procédé qui donne libre cours à la parole spontanée, permettant l'émergence de l'inconscient psychique à travers une enquête libre des paroles et l'interprétation des rêves. Au début du XX^e siècle, on ne parlait pas de terme de psychanalyse, puisque:

Le psychiatre classait les symptômes et observait l'évolution, mais il n'était pas questions pour lui d'"écouter" les malades. Quant à l'origine des troubles des patients, elle n'était à rechercher que dans sa constitution (rôle de l'hérédité), voire dans son caractère moral. Ni la société, ni son milieu, ni sa famille ne pouvaient être tenus pour responsables.²⁸⁴

Cependant, Freud ne se contente pas des travaux restreints de ses collaborateurs et en approfondissant ses recherches, il "découvre que les symptômes ont un sens, qu'ils sont à interpréter comme un langage que le thérapeute ne peut

²⁸³ Sylvie Germain, *L'Enfant Méduse*, Gallimard, Paris, 1989, p.101.

²⁸⁴ Sigmund Freud, *L'homme aux loups*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Éditions Payot&Rivages, Paris, 2010, pp.10-11.

saisir qu'à partir de l'inconscient"²⁸⁵. Cette nouvelle approche de Freud plus proche des malades que des maladies, "fait entrer la psychiatrie dans une ère nouvelle"²⁸⁶.

L'importance de la psychanalyse résulte du fait qu'elle permet à l'homme d'appréhender, à travers son histoire personnelle, les mécanismes psychiques qui se sont développés au cours de sa vie, surtout pendant son enfance, qui caractérisent sa personnalité et conditionnent une partie de ses attitudes sans qu'il en soit conscient. La relation entre l'inconscient et le conscient a pour but d'interpréter le comportement psychique de l'homme traumatisé. L'approche de la psychanalyse freudienne consiste à éclairer la problématique du mal dans le psyché du sujet.

La psychanalyse s'intéresse surtout à la relation entre le mal et le sentiment de culpabilité. Elle ne cherche pas à modifier le sens du péché qu'a l'homme ou que la religion lui donne, mais à guider l'individu à prendre conscience de la nature de la culpabilité qui l'habite. Selon Freud, la conscience morale, c'est l'autre en moi, au sens propre le "surmoi", qui régit les pulsions démesurées. "La tension entre le Surmoi rigoureux et le Moi qui lui est soumis, nous l'appelons conscience de la culpabilité; elle se manifeste comme besoin de punition"²⁸⁷. Le sentiment de culpabilité est attribué selon Freud au complexe d'Œdipe lors du meurtre du père.

²⁸⁵ Sigmund Freud, *ibid*, p.11.

²⁸⁶ Sigmund Freud, *ibid*, p.11.

²⁸⁷ Sigmund Freud, *Le malaise dans la civilisation*, trad. de l'allemand par Bernard Lortholary, Éditions Points, Paris, 2010, p.138.

L'homme se sent coupable (les religieux l'appellent "pécheur") lorsqu'il a commis une faute qui est qualifiée de "mal"²⁸⁸.

L'homme, expulsé du milieu protégé et assuré de l'Eden, se voue désormais à la recherche du bonheur terrestre qui est très difficile à trouver. Pendant la quête du bonheur, il s'oriente vers beaucoup de chemins qui le mènent à de différentes expériences, soit bonnes, soit mauvaises. Selon Freud, "l'écrasante puissance de la nature, la fragilité de notre corps et l'insuffisance des dispositions qui règlent les rapports des hommes entre eux au sein de la famille, de l'État et de la société"²⁸⁹ sont les sources de la souffrance. Les deux premières causes apparaissent comme impossibles à éviter puisque "la nature, notre organisme, morceau lui-même de cette nature, restera toujours une machine précaire, limitée dans son adaptation et son action"²⁹⁰. Cette évidence montre à l'activité de l'homme la direction à prendre. Si l'homme ne peut surmonter toutes les souffrances, il en peut "supprimer certaines et en atténuer d'autres, l'expérience de plusieurs millénaires nous en a convaincus"²⁹¹.

La source sociale de la souffrance émerge des dispositions que nous avons nous-mêmes créées. Les progrès réalisés grâce aux nouvelles techniques et découvertes permettraient la naissance d'une société civilisée. La civilisation, l'endroit où l'homme veut se réfugier, "désigne la somme des actions et des dispositifs dans lesquels notre vie s'écarte de celle de nos ancêtres animaux et qui

²⁸⁸ Sigmund Freud, *ibid*, p.139.

²⁸⁹ Sigmund Freud, *ibid*, p.79.

²⁹⁰ Sigmund Freud, *ibid*, p.79.

²⁹¹ Sigmund Freud, *ibid*, p.80.

servent deux fins: protéger l'être humain contre la nature et régler les relations des hommes entre eux"²⁹². Pourtant, il y a des doutes sur la valeur du bonheur dans une société civilisée. Pour certaines personnes, "c'est notre prétendu civilisation qui est responsable de notre détresse; que nous serions beaucoup plus heureux si nous y renoncions et retrouvions le chemin de modes de vie primitifs"²⁹³. Freud pense que les changements religieux et la rencontre avec les tribus primitives au moment de nouvelles découvertes pourraient être les causes centrales de ce mécontentement. La contrainte ou l'interdiction soit morale soit religieuse des désirs de l'homme dans la civilisation peuvent en être aussi la cause.

La guerre et le conflit qui régnaient amplement dans la vie primitive de l'homme ne cesse de continuer sa domination dans la vie civilisée. De plus, la technologie avancée a bien montré l'aggravation de la dimension du mal par l'utilisation des bombes atomiques. Sylvie Germain confesse ainsi son angoisse provenant de la férocité du monde:

Il continue à l'être, avec acharnement, avec délectation, se dotant de moyens de plus en plus puissants, rapides, cataclysmiques, pour accomplir son gros labeur de destruction. Son œuvre au noir, au feu, au sang. Et il continuera, car l'Histoire a la mémoire partielle et fallacieuse et aucun désastre ne semble lui imposer de leçon efficace.²⁹⁴

²⁹² Sigmund Freud, *ibid*, p.85

²⁹³ Sigmund Freud, *ibid*, p.80.

²⁹⁴ Sylvie Germain, *Les échos du silence*, Albin Michel, Paris, 2006, p.106.

L'évolution de l'homme et de la technologie témoignent de la démesure du comportement de l'homme en voie de dégradation. Selon Freud, la civilisation doit tout faire pour réprimer l'agressivité humaine et pour en réduire les manifestations à l'aide de réactions psychiques d'ordre éthique²⁹⁵.

Les dommages causés par les guerres mondiales, provoquent un changement dans la valeur du progrès et de la modernité. La recherche du bonheur dans une société plus civilisée et séculaire est anéantie par les effets destructifs des guerres mondiales. Le mal produit par l'homme au détriment de l'homme, ébranle la croyance à la modernité et oriente l'espoir vers la religion. Bien que le silence de Dieu règne partout après tant de malheurs, selon Sylvie Germain "il faut indéfiniment se remettre à l'écoute du silence de Dieu, envers et malgré tout. A l'écoute de ce Verbe qui présida à l'éclosion du monde, à la percée de la lumière, qui dialogua avec les prophètes, puis se fit Chair, et se répandit à nouveau en silence, renouant avec son mystérieux retrait originel"²⁹⁶. La présence et le silence de Dieu seront questionnés dans chaque roman de Sylvie Germain.

L'homme étant un dieu pour un moment devient un loup par la suite. Le philosophe anglais Thomas Hobbes (1588-1679), inspiré de Plaute affirme: "qu'un homme est un dieu à un autre homme, et qu'un homme est aussi un loup à un autre homme"²⁹⁷. Cette citation peut être expliquée par le côté social de l'homme qui est un

²⁹⁵ Sigmund Freud, *Le malaise dans la civilisation*, pp.168-170

²⁹⁶ Sylvie Germain, *Les échos du silence*, p.107.

²⁹⁷ Sigmund Freud, *Le malaise dans la civilisation*, p.119.

être vivant dans la société. Sa relation obligatoire ou volontaire avec l'autre détermine son comportement. L'homme aidant et faisant du bien envers l'autre assume le rôle du dieu par sa bonté. Pourtant, le même homme qui porte du bien peut devenir un loup contre un autre en lui faisant du mal. Il s'ensuit que l'homme porte le bien et le mal dans sa constitution organique. Cet énoncé montre que la distinction entre le mal et le bien n'est pas évidente et que le mal apparaît comme la notion jumelle du bien, se trouvant côte à côte, comme la face et le revers de l'existence humaine.

L'homme qui subit un mal moral y répond par l'agressivité. L'agressivité humaine et ses conséquences graves trouvent leurs reflets dans la littérature. Le roman, de ce point de vue, reflète la colère de l'homme qui cause du mal à lui-même et à l'autre. L'auteur de génie traite la convoitise et la hautaineté de l'homme d'une façon surprenante et apparaît comme celui qui peut convaincre sans argumenter par son texte littéraire. Donc, la création littéraire d'un auteur réside dans son style et sa conception du monde, et celui-ci transpose son message à son lecteur par la voie de son texte littéraire.

Sylvie Germain a une grande force de création. Etant une enfant de la période succédant à la deuxième guerre mondiale, comme ses personnages elle porte les traces transgénérationnelles des guerres précédentes, et ne fait que transcrire les images fantomatiques de son inconscient. Elle se libère des images qui la hantent

constamment par l'acte d'écrire. Alain Goulet met en évidence le mot de "crypte" pour témoigner de la source d'inspiration de l'écrivaine:

Les histoires qu'elle forge, qui l'appellent et qu'elle a besoin de raconter, se présentent comme des dictées de son inconscient et de ses rêves pétries de mémoire, investie de toute une mémoire jungienne des profondeurs, des tréfonds archaïques et mythiques de l'humanité, remplies d'étonnement devant les réalités du monde, et préoccupées par l'aventure humaine.²⁹⁸

Sigmund Freud, dans son article "La création littéraire et le rêve éveillé"²⁹⁹, montre la source des thèmes qui provoquent chez le lecteur des émotions fantasmatiques. Freud entretient un parallélisme entre l'enfant qui crée un jeu et un créateur littéraire qui crée un univers imaginaire: "Le poète fait comme l'enfant qui joue; il se crée un monde imaginaire qu'il prend très au sérieux, c'est-à-dire qu'il dote de grandes quantités d'affect, tout en le distinguant nettement de la réalité"³⁰⁰. L'enfant dans ses jeux a le désir de se faire grand en imitant "ce qu'il a pu connaître de la vie des grandes personnes. Il n'a donc aucune raison de dissimuler ce désir"³⁰¹.

²⁹⁸ Alain Goulet, *Sylvie Germain: Œuvre Romanesque, un monde de cryptes et de fantômes*, p.10.

²⁹⁹ Sigmund Freud, "La création littéraire et le rêve", *Essais de psychanalyse appliquée*. (Traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty), 1971, Consulté le 23 octobre 2014.

http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/04_creation_litteraire/creation_litteraire.pdf.

³⁰⁰ Sigmund Freud, *ibid*, p.5.

³⁰¹ Sigmund Freud, *ibid*, p.6.

La situation change pour l'auteur dans le déploiement de son désir fantasmatique, "celui-ci, d'une part, sait qu'on attend de lui, non plus qu'il joue ou qu'il s'abandonne à sa fantaisie, mais qu'il agisse dans le monde réel; d'autre part, parmi les désirs qui sont à la base de ses fantasmes, il en est qu'il est nécessaire de dissimuler; c'est pourquoi l'adulte a honte des ses fantasmes, les sentant enfantins et interdits"³⁰². Selon Freud, "les désirs non satisfaits sont les promoteurs des fantasmes"³⁰³ et "le fantasme vient corriger la réalité qui ne nous donne pas satisfaction"³⁰⁴. Il proclame que "le sentiment de bonheur accompagnant la satisfaction d'une pulsion sauvage, non bridée par le Moi, est incomparablement plus intense que quand est satisfaite une pulsion domptée"³⁰⁵. Donc, la réalité, sous la loi des normes esthétiques et morales qui se lient à la notion du beau et du bien, prive de la littérature et de la vie sociale les aspects fantasmagoriques qu'elle qualifie de pervers.

2.1.4 Le mal dans la littérature

Le mal apparaît dans la littérature comme l'un des thèmes les plus récurrents. Sylvie Germain étant à la quête du mal devenue une obsession, déclare le privilège de ce sujet à l'égard du bien: "Ma réflexion porte sur le problème du mal. Le mal est romanesque, esthétique, séducteur. Il y a une magie du Malin, de Satan, etc., alors

³⁰² Sigmund Freud, *ibid*, p.6.

³⁰³ Sigmund Freud, *ibid*, p.6.

³⁰⁴ Sigmund Freud, *ibid*, p.6.

³⁰⁵ Sigmund Freud, *Le malaise dans la civilisation*, p.68

que le bien, c'est la discrétion, et la rédemption n'est guère romanesque. Chez Bernanos, Dostoïevski, Mauriac, c'est le mal par excellence qu'on trouve"³⁰⁶. La notion du mal annonce sa suprématie grâce au Marquis de Sade, surnommé l'enfant terrible du XVIII^e siècle qui évoque l'un des personnages de Sylvie Germain, Charles-Victor qui se surnomme le "Prince-Très-Sale-et-Très-Méchant"³⁰⁷. Ces deux noms se rejoignent dans la représentation du mal tantôt en le subissant tantôt en devenant la cause.

Le Marquis de Sade entre dans le monde littéraire et regagne sa liberté au moment de la violence révolutionnaire. La Bastille où il était enfermé, devient le symbole de la révolution, du déchaînement.

Il se peut qu'en définitive la fatalité voulant que Sade écrive et soit dépossédé de son œuvre ait la même vérité que l'œuvre: qui porte la *mauvaise* nouvelle d'un accord des vivants à ce qui les tue, du Bien avec le Mal et l'on pourrait dire: du cri le plus fort avec le silence"³⁰⁸.

Le génie de Sade réside dans l'habileté de relater à travers des images réelles la luxure qui est l'un des plus grands péchés. La luxure, chez Sade, contient la

³⁰⁶ Alain Goulet, *Sylvie Germain: Œuvre Romanesque, un monde de cryptes et de fantômes*, p.11.

³⁰⁷ Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, Éditions Gallimard, Paris, 1987, p.40.

³⁰⁸ Georges Bataille, *La littérature et le mal*, Éditions Gallimard, Paris, 1957, p.82.

sodomie, l'inceste, le rapt, le sacrilège, l'onanisme et s'étend de la torture jusqu'à la mort. Sade, par un jeu paradoxal devant tant de scènes pénibles, crée la crainte et la pitié afin d'obtenir la catharsis, qui se manifestera par la délivrance des désirs refoulés de l'enfance. "Si cette violence est envisagée par nous comme le signe d'une vérité difficile, qui obsède celui qui en a suivi le sens, si profondément qu'il parle à son sujet de mystère, nous devons la rapporter aussitôt à l'image que Sade lui-même en a donné"³⁰⁹. Sade, fier de la manière dont il traite le mal, est en pleine conscience de "l'horizon d'attente"³¹⁰ de son lecteur:

C'est maintenant, ami lecteur, écrit-il en tête des *Cent Vingt Journées*, qu'il faut disposer ton cœur et ton esprit au récit le plus impur qui ait jamais été fait depuis que le monde existe, le pareil livre ne se rencontrant ni chez les anciens, ni chez les modernes. Imagine-toi que toute jouissance honnête ou prescrite par cette bête dont tu parles sans cesse sans la connaître et que tu appelles nature, que ces jouissances, dis-je, seront expressément exclues de ce recueil et que, lorsque tu les rencontreras par aventure, ce ne sera jamais qu'autant qu'elles seront accompagnées de quelque crime ou colorées de quelques infamies.³¹¹

Faut-il blâmer ou condamner Sade d'avoir mis sous les yeux jusqu'à quel point l'homme peut causer et supporter le Mal. Cette situation ambivalente du lecteur

³⁰⁹ Georges Bataille, *ibid*, pp.88-89.

³¹⁰ Hans Robert Jauss, "Littérature médiévale et théorie des genres", *Théorie des genres*, p.42.

³¹¹ Georges Bataille, *La littérature et le mal*, p.89.

qui exige de voir des meurtres, des crimes et des maux dans sa lecture, favorise aussi la naissance du roman noir ou du roman policier.

Sylvie Germain dans *Le Livre des Nuits* évoque le Marquis de Sade et son livre intitulé *Les Cent Vingt Journées de Sodome* lorsqu'elle met en scène le marquis Archibald Merveilleux du Carmin dans son château. Ce marquis a perdu sa femme et sa fille aînée dans un incendie au moment d'un bal donné dans son château, et sa fille cadette est morte très jeune d'une maladie sans remède. Le marquis devient le représentant du mal et de la méchanceté à la suite d'un trauma qui bouleverse sa vie toute entière: "Il avait vu son épouse et sa fille aînée se tordre et disparaître dans les flammes, il avait vu les fenêtres voler en éclats et le toit s'effondrer"³¹². L'incendie et la maladie n'emportent de lui non seulement sa femme et ses enfants mais aussi "son bonheur, son amour et sa foi"³¹³. Sa fille cadette, Adolphine,

avait voulu exorciser cette emprise du mal et de la colère sur le cœur de son père et elle lui avait arraché la promesse qu'il ferait rebâtir l'aile du château détruite pour y accueillir toutes les petites filles abandonnées ou orphelines qui se trouveraient dans le pays, car ainsi, lui avait-elle dit, il lui serait donné plus de fille qu'il n'en avait perdues.³¹⁴

³¹² Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, p.209.

³¹³ Sylvie Germain, *ibid*, p.210.

³¹⁴ Sylvie Germain, *ibid*, p.210.

Le marquis accomplit le testament de sa fille et fait construire une chapelle à l'intérieur de son château où il a imposé des "règles de discipline et de silence (...) plus strictes que celles d'une institution monacale"³¹⁵. La souffrance des pertes de ses bien-aimées change son humeur et il fait du mal aux enfants innocents pour se délivrer de son propre mal. Les tentatives des viols du marquis contre les enfants abandonnées s'avèrent comme une vengeance devant la mort inadmissible de sa femme et de ses filles. Il n'accepte pas la mort prématurée de ses bien-aimées et il veut violer une fille qui ressemble beaucoup à sa fille Adolphine: "Elle avait les mêmes cheveux que toi, de magnifiques cheveux bruns et bouclés avec des reflets fauves, comme les tiens... oui, vraiment, tu lui ressembles beaucoup"³¹⁶. Cette scène de tentative de viol évoque une relation incestueuse entre le père et sa fille qui signifie un péché selon la morale.

A part l'inceste, Sylvie Germain traite d'une façon sous-jacente le sujet de l'homosexualité dans son roman intitulé *Jours de colère* sous l'acte de voyeurisme qui est cher au Marquis de Sade. Dans ce roman, la jalousie de l'un des personnages, Huguet Cordebugle, provoque une violence de colère qui enchaîne plusieurs maux. Cet homme fétichiste qui dérobe la lingerie des femmes, dévoile son véritable désir sexuel devant Simon lorsqu'il le contemple en cachette: "(...), il avait vu surtout, le corps de Simon, - les mouvements de son corps, (...). Il avait regardé le couple, jusqu'à la fascination, la douleur. Il était reparti sans bruit, serrant son larcin de coton

³¹⁵ Sylvie Germain, *ibid*, p.212.

³¹⁶ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, p.224.

dans sa besace, et son secret de chair dans sa folie"³¹⁷. Le voyeurisme de Huguet se répète encore une fois lorsqu'il offre asile à Simon et à Camille qui s'enfuient de la maison incendiée de Mauperthuis. Huguet "ouvre sa chambre secrète, (...), le nid de ses reveries érotiques"³¹⁸ aux amants pour racheter la faute qu'il avait commise en les dénonçant à Mauperthuis. Les scènes d'amour de ces deux amants mettent en évidence un homme homosexuel qui témoigne le désir mimétique à travers la voie du voyeurisme. En somme, la jalousie d'un homme homosexuel déclenche plusieurs maux qui vont causer la mort de Camille et de Simon.

Le mal dans la littérature est à son apogée au XIX^e siècle, à l'époque romantique, avec "le mal du siècle". Ce siècle, cette époque tumultueuse, est une succession de plusieurs régimes politiques troublants qui ne cessent d'affecter les poètes et les écrivains. Le désordre du milieu politique et économique, malgré l'évolution technique, engendre chez les écrivains une profonde mélancolie qui produit le mal du siècle. Les auteurs et les poètes angoissés de ce siècle, croyant perdus leurs privilèges avec la Révolution dans une société bourgeoise, recherchent leur bonheur dans la nostalgie, la religion, le passé et les pays lointains. Ce siècle qui a été dominé par plusieurs régimes politiques augmente l'angoisse de l'individu et l'isole de son milieu social. Les séquelles des conflits et la souffrance émergent de la déstabilisation des événements. Les auteurs voulant se décharger de leurs angoisses et douleurs, se vouent aux rêves et aux voyages imaginaires à travers l'écriture. Ainsi,

³¹⁷ Sylvie Germain, *Jours de colère*, Gallimard, Paris, 1989, p.212.

³¹⁸ Alain Goulet, *Sylvie Germain: Œuvre Romanesque, un monde de cryptes et de fantômes*, p.107.

la réalité fusionne dans l'imaginaire et les œuvres remplies de symboles deviennent les porte-paroles de leur créateur.

Il est à préciser que le mal moral provoque une situation ambivalente chez les auteurs et les poètes. La prise de position de Baudelaire est significative, parce que celui-ci reflète le mal dans ses œuvres sous des aspects divers: isolement, angoisse et mort. Georges Bataille, dans *La littérature et le mal*, cite Sartre qui résume ainsi la position morale de Baudelaire: "faire le Mal pour le Mal"³¹⁹. Ce qui signifie que Baudelaire traite comme sujet le mal dans un milieu où règne le mal. Donc, la poésie devient la matière de Baudelaire et le mal son sujet. Baudelaire dans quelques poèmes témoigne de son malaise et se montre terrifiant pour punir une audace qui va jusqu'au sadisme. Son poème "A celle qui est trop gaie" fournit un exemple de sa conduite:

A celle qui est trop gaie

Ta tête, ton geste, ton air
Sont beaux comme un beau paysage;
Le rire joue en ton visage
Comme un vent frais dans un ciel clair.

Le passant chagrin que tu frôles
Est ébloui par la santé
Qui jaillit comme une clarté
De tes bras et de tes épaules.

Les retentissantes couleurs
Dont tu parsèmes tes toilettes
Jettent dans l'esprit des poètes
L'image d'un ballet de fleurs.

³¹⁹ Georges Bataille, *La littérature et le mal*, p.27.

Ces robes folles sont l'emblème
De ton esprit bariolé;
Folle dont je suis affolé,
Je te hais autant que je t'aime!

Quelquefois dans un beau jardin
Où je traînais mon atonie,
J'ai senti, comme une ironie,
Le soleil déchirer mon sein,

Et le printemps et la verdure
Ont tant humilié mon cœur,
Que j'ai puni sur une fleur
L'insolence de la Nature.

Ainsi je voudrais, une nuit,
Quand l'heure des voluptés sonne,
Vers les trésors de ta personne,
Comme un lâche, ramper sans bruit,

Pour châtier ta chair joyeuse,
Pour meurtrir ton sein pardonné,
Et faire à ton flanc étonné
Une blessure large et creuse,

Et, vertigineuse douceur!
À travers ces lèvres nouvelles,
Plus éclatantes et plus belles,
T'infuser mon venin, ma sœur!³²⁰

Les quatres premiers quatrains cités ci-dessus montrent un homme qui loue sa bien aimée. Pourtant à partir du sixième quatrain le ton de la gentillesse de l'homme change et apparaît un homme féroce qui veut se venger de la nature orgueilleuse en châtier une fleur. Cette attitude signifie que lorsqu'on se fâche avec quelqu'un plus fort que nous, on se venge d'un innocent plus faible, et on fait le mal pour le mal. Les trois derniers quatrains du poème met en évidence un sadisme qui évoque Sade et qui tend vers la cruauté: "Et faire à ton flanc étonné/ Une blessure large et creuse". Il est

³²⁰ Baudelaire, *Les fleurs du mal*,
<http://fleursdumal.org/poem/138>, consulté le 1 novembre 2014.

remarquable que le titre du poème fait contraste avec la détresse du poète qui est envieux de la gaité de la femme et qui veut projeter son angoisse sur celle-ci en lui faisant du mal.

La liberté procure à l'auteur ou au poète de vastes sujets à traiter dans ses œuvres. D'ailleurs, l'imagination n'a pas de limites. Pourtant lorsque l'auteur choisit un sujet bien connu pour le réécrire, il doit y rester fidèle avec quelques changements. Milton présente un bon exemple pour avoir traité l'histoire du péché originel. Il traite une histoire bien connue qui provoque de manière originale la curiosité de connaître. Judith Labarth mentionne que le projet poétique de Milton dans le *Paradis Perdu* montre une ramification:

D'un côté, il fustige la chute et le fait d'avoir cédé à la tentation, de l'autre il fait revivre la curiosité d'Adam et d'Eve, leur désir curieux pour la connaissance, goût qu'il partage bien avec eux, sensible à la tentation et l'expérience de la chute. Mais ce paradoxe est celui de tous les poètes puritains, fascinés par le mal et ne pouvant s'empêcher dans leur poème de lui donner une beauté sombre et tentatrice.³²¹

La fascination du mal est bien décrite dans *La chanson de Raoul Cambrai* qui représente une chanson de geste du X^e siècle composée par le trouvère Bertolai de

³²¹ Judith Labarthe, *L'épopée*, p.209.

Laon et remaniée au XII^e siècle³²². Cette épopée raconte une rivalité féodale et familiale qui contient des scènes meurtrières causées soit par la bataille soit par la cruauté:

A la suite d'un accrochage, le vendredi saint, Raoul dans une grande colère fait incendier le bourg et l'église; dans un effroyable incendie, décrit avec horreur et réalisme, tous les gens d'Origny (des "civils") périssent. Dans un portrait que donne le poète, Raoul incarne une sorte de beauté du mal.³²³

Le comportement de Raoul engendre tous les maux qu'on a cités ci-dessus: le mal physique, moral et métaphysique. C'est une épopée qui chante le malheur et la cruauté provoqués par l'homme au détriment de l'humanité. Le lecteur peut être fasciné devant une description si bien faite et avoir la sensation d'être capté par un paysage splendide réel. Le style et les figures employés par l'auteur meuvent toutes les sensations du lecteur et le projettent dans la réalité. Cette réalité sensorielle est créée par la narration. Elle vise à émouvoir non seulement le sentiment du plaisir, mais aussi celui de la peur, de l'horreur et de la terreur. La description parfaite d'une situation pénible qui épouvante le lecteur crée une sorte de beauté du mal témoignant du génie de l'auteur.

³²² Bertolai de Laon, *Raoul de Cambrai*, chanson de geste écrite au X^e siècle et remaniée au XII^e siècle.

http://fr.wikipedia.org/wiki/Raoul_de_Cambrai, consulté le 1 novembre 2014.

³²³ Judith Labarthe, *L'épopée*, p.93.

Sylvie Germain applique la technique du clair-obscur propre à la peinture, et la fait régner dans ses romans par des jeux de lumière qui font la beauté et la grandeur de la narration. Son essai intitulé *Patience et songe de lumière*, dans laquelle l'écrivaine mélange la philosophie, la poétique, l'éthique et l'esthétique, contient des interprétations des tableaux de Vermeer. Son penchant pour les beaux-arts, surtout la peinture, se reflète parfois sous forme de mises en abyme. En affirmant que la peinture est quelque chose qui la nourrit autant que la littérature et le cinéma³²⁴, elle signale sa passion pour cet art. Dans *Tobie des marais*, elle invite le lecteur à pénétrer dans "l'atelier du peintre" :

Ragouël a formé son regard dans l'étude à la fois passionnée et minutieuse des tableaux du Caravage, il a fait sienne la manière brutale, splendide, dont ce peintre affrontait le visible, choses et gens, transformant en beauté souveraine ce que la tradition estimait méprisable, saisissant les objets, les visages et les corps comme un lutteur son adversaire, pour les plonger dans l'obscurité ainsi qu'en une coulée de la nave noire et là, les frapper droit au front, à la tempe et à la joue, aux lèvres, aux épaules et aux mains, au ventre, aux cuisses, aux genoux ou au sexe, d'un violent faisceau de lumière crue rasant la peau, portant à incandescence le mystère de la chair.³²⁵

Ragouël, inspiré de Caravage et Francis Bacon, est un peintre qui fonde sa création artistique sur leurs principes et intègre dans le "combat entre ténèbres et

³²⁴ Alain Goulet, *Sylvie Germain: Œuvre Romanesque, un monde de cryptes et de fantômes*, p.236.

³²⁵ Sylvie Germain, *Tobie des marais*, Gallimard, Paris, 1998, p.201.

lumière" le "mystère de la chair"³²⁶ qui est "saisie entre la force de désir et l'inévitable flétrissure, le désir moteur de la vie et l'entropie qui tend vers la mort"³²⁷. Ce constat du désir de la chair toujours admirable quels que soient l'état, l'âge de l'être humain, trouve ses reflets dans les abus incestueux. Dans *Le Livre des Nuits*, le viol incestueux par Théodore-Faustin de sa fille Herminie-Victoire, dans *L'Enfant Méduse* le viol incestueux par Ferdinand de sa sœur Lucie, dans *Nuit-d'Ambre* la relation sans émotion entre Victor-Flaudrin et Nelly, et dans *Chanson des mal-aimants* le "bordel champêtre" où le plaisir est à son apogée évoquent "du moins la sexualité pratiquée sans limites, sans tabous - en de vrais corps à corps, à peau nue, en pleine lumière"³²⁸.

La *Chanson des mal-aimants* de Sylvie Germain représente un roman d'apprentissage. Une femme d'un certain âge s'incline devant le parcours de sa vie et écrit ses mémoires. Chaque chapitre révèle les étapes qu'elle affronte par l'expérience et comme "dans les romans picaresques, chaque épisode ouvre une facette particulière et spécifique de notre monde, dont l'héroïne se fait le témoin"³²⁹. Abandonnée dès sa naissance, seule, elle se trouve devant la férocité et la dureté des hommes et de la société. Sylvie Germain y inclut une scène qui fait allusion à l'animosité sexuelle décrite chez Sade et à un culte noir de sacrifice:

³²⁶ Sylvie Germain, *ibid*, p.201.

³²⁷ Alain Goulet, *Sylvie Germain: Œuvre Romanesque, un monde de cryptes et de fantômes*, p.236.

³²⁸ Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants*, Gallimard, Paris, 2002, p.168.

³²⁹ Alain Goulet, *Sylvie Germain: Œuvre Romanesque, un monde de cryptes et de fantômes*, p.189.

Un cercle s'était aussitôt formé autour d'elle, alléché par sa grâce, et aussi, peut-être, par ce brin de tristesse dans son regard bleu fumé. Les hommes l'avaient admirée un moment sans oser la toucher, puis un audacieux était passé à l'assaut, et d'autres s'étaient à leur tour approchés.³³⁰

L'écrivaine qui jette son héroïne dans un monde inconnu, lui fait percevoir toute les réalités blessantes de la vie réelle et la férocité de l'homme narcissique. La réalité corrompue qui fait honte à l'humanité se reflète au sein du récit. Il est clair que dénoncer le mal au niveau excessif, c'est mettre sous les yeux de l'homme sa cruauté destructive.

³³⁰ Sylvie Germain, *Chanson des mal-aimants*, p.166.

2.2 L'Intertextualité: Les références religieuses et mythiques

L'intertextualité fait partie des relations transtextuelles; elle est explorée par Julia Kristeva et définie par Gérard Genette comme "une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre"³³¹. Elle trouve "sa légitimation, sa véritable fin dans l'étude de la pratique, dans son insertion à l'intérieur de l'espace du texte littéraire. Elle instaure un *échange*, un dialogue entre deux ou plusieurs textes, elle est une *greffe* opérée sur (...) le vaste corps de l'écriture"³³². Michael Riffaterre définit l'intertextualité au niveau d'un mode de lecture qui exige l'interprétation du texte et qui "substitue au sens l'unité de signifiante"³³³.

L'intertextualité a pour but "de construire un univers relationnel, un univers d'alliances et de connexions, favorisant la libre circulation dans le langage"³³⁴. Le rôle qu'assume l'intertextualité n'est pas simplement d'introduire un énoncé et de l'incorporer dans un contexte nouveau, mais de modifier son sens ou de l'incorporer dans le nouveau texte par le génie de l'auteur³³⁵. "L'intertextualité se légitime par l'aptitude à la mobilité, par sa valeur connotative et sa dimension *polyphonique*. Elle a la propriété de traduire simultanément plusieurs voix qui s'harmonisent pour

³³¹ Gérard Genette, *Palimpsestes: La littérature au second degré*, p.8.

³³² Marc Eigeldinger, *Mythologie et Intertextualité*, Éditions Slatkine, Genève, 1987, p.9.

³³³ Marc Eigeldinger, *ibid*, p.10.

³³⁴ Marc Eigeldinger, *ibid*, p.11.

³³⁵ Marc Eigeldinger, *ibid*, p.11.

préserver l'unité de l'œuvre"³³⁶. L'acte de l'intégration et de la transformation propres à l'intertextualité, se manifestent "dans le phénomène de la réécriture qui s'ouvre sur la pluralité de sens"³³⁷.

Sylvie Germain, dans son essai intitulé *Les personnages*, attire l'attention sur le fait de "lire" qui ne doit pas être fait à la hâte et superficiellement. De plus, elle y cite Simone Weil pour renforcer l'importance du sens que porte chaque texte en insistant sur la nécessité "d'être continuellement prêt à admettre qu'un autre est autre chose que ce qu'on lit quand il est là (ou qu'on pense à lui). Ou plutôt lire en lui qu'il est certainement autre chose que ce qu'on y lit"³³⁸. De ce fait, Germain ne sent aucune gêne à utiliser le procédé intertextuel et elle l'utilise non dans un but stylistique, mais surtout pour renforcer le sens, l'exemplifier, et pour remémorer les textes dont les auteurs sont tombés dans l'oubli. Sylvie Germain a la conviction que même une feuille blanche à écrire est un palimpseste qui porte des traces du déjà dit: "Même sur une feuille vierge, des écritures anciennes refont secrètement surface, se mêlant aux mots nouveaux en train d'être écrits dont elles infléchissent le cours à l'insu de l'auteur"³³⁹. De ce point de vue, l'intertextualité a une importance centrale dans les écrits de Sylvie Germain.

La méthode intertextuelle est liée à l'épopée de nombreuses façons. L'épopée est un organisme composé d'éléments entremêlés d'autres genres (conte, mythe,

³³⁶ Marc Eigeldinger, *ibid*, p.11.

³³⁷ Marc Eigeldinger, *ibid*, p.12.

³³⁸ Sylvie Germain, *Les personnages*, p.36.

³³⁹ Sylvie Germain, *ibid*, p.69.

proverbe, légende, devise, peinture, histoire, etc.) qui informent et orientent le récit. L'exigence d'imiter les grands maîtres du passé, reste d'ailleurs en toile de fond de la réécriture. Les auteurs, à travers l'intertextualité, valorisent ou dévalorisent le sens du texte premier dans leur contexte. L'intertextualité désigne la relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes par voie de citation, d'allusion, de plagiat³⁴⁰ et de mise en abyme³⁴¹.

La citation est une pratique traditionnelle de l'intertextualité et elle peut se manifester de diverses manières "qu'elles fussent avouées, semi-cachées ou cachées, enchâssées dans un contexte, entre guillemets suggestifs, s'aliénant du discours d'autrui, ou l'assimilant"³⁴². La citation d'un énoncé se présente fréquemment par les guillemets, cependant elle peut être également sans guillemets par l'emploi de l'italique. L'intertextualité, "pratiquée sous la forme de la citation, fonctionne comme une sorte de réduction et de raccourci d'une mise en abyme, dans la mesure où elle est introduite dans son nouveau contexte à la manière d'un signe analogique et d'un miroir"³⁴³.

La situation de l'épigraphe est un peu ambiguë. Elle peut être interprétée comme une citation au niveau de l'intertextualité, ou comme l'un des "signaux

³⁴⁰ Gérard Genette dans *Palimpsestes La littérature au second degré* montre les trois voies de l'intertextualité: citation, allusion et plagiat.

³⁴¹ Marc Eigeldinger dans son livre *Mythologie et Intertextualité*, représente l'intertextualité par quatre modes d'insertion qui a deux voies genettiennes (citation et allusion) et ajoute le pastiche et la parodie en éliminant le plagiat et insère la mise en abyme. Selon Genette, la parodie et le pastiche appartiennent au domaine de l'hypertextualité.

³⁴² Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p.425.

³⁴³ Marc Eigeldinger, *Mythologie et Intertextualité*, pp.12-13.

accessoires" de la paratextualité, selon l'emploi de Gérard Genette³⁴⁴. L'épigraphe, citation placée au début du texte, fonctionne comme un indice possible du sens, et "ne fait pas seulement appel à l'érudition, mais comporte une valeur ornementale"³⁴⁵ et elle est révélatrice de l'ensemble. Ce qui est constatable, chez Sylvie Germain, au fait de l'épigraphe, c'est qu'elle l'utilise non seulement dans ses romans mais aussi dans ses essais et sa nouvelle *La pleurante des rues de Prague*³⁴⁶. Elle y donne en épigraphe, au début de chaque apparition, quelques citations de certains noms célèbres praguais qui ont joué des rôles importants dans l'Histoire de leur patrie.

Dans ses romans, les épigraphes fonctionnent comme des prologues et l'écrivaine leur consacre une page toute entière pour qu'elles soient complétées par le lecteur. Elles "font office d'ouvertures thématiques et soulignent les clés principales du roman"³⁴⁷. Germain cite des paroles bibliques dans *Le livre des Nuits* (Juges, XIII, 18), *Tobie des marais* (Le Livre de Tobie, I, 9), dans *Nuit-d'Ambre* (Genèse, XXXII, 25/30-32), et aussi différents noms célèbres: dans *Chanson des mal-aimants*, Jaroslav Seifert (1901-1986) qui est un écrivain, poète et journaliste tchèque qui a reçu Prix Nobel de littérature; dans *Jours de colère* Paul Valéry et les trois quatrains de son poème *Cantique des colonnes*; dans *Immensités* les maximes d'Angélus Silesius et de F. Hölderlin; dans *Magnus* Aharon Appelfeld qui a été frappé par la barbarie des nazis et dont la vie montre des parallélismes avec celle du personnage éponyme de Sylvie Germain.

³⁴⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes: La littérature au second degré*, p.10.

³⁴⁵ Marc Eigeldinger, *Mythologie et Intertextualité*, p.13.

³⁴⁶ Sylvie Germain, *La Pleurante des rues de Prague*, Gallimard, Paris, 1992.

³⁴⁷ Mariska Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain la hantise du mal*, p.37.

L'allusion constitue un autre mode intertextuel et sa spécificité réside dans la part "de non-dit, ayant la vertu d'engendrer la suggestion"³⁴⁸. Elle apparaît comme le reflet ou "l'objet d'une réminiscence volontaire ou involontaire"³⁴⁹ de nature plus implicite. Afin que le lecteur puisse comprendre le sens de l'allusion, il doit avoir une connaissance au préalable sur le sujet auquel l'auteur fait référence, sinon le sens s'échappe à la sémiotique du texte³⁵⁰.

D'après Gérard Genette, "il faut donner à la phrase un poids égal à celui des objets représentés, une épaisseur où puisse résider cette "essence cachée" qui se dérobe à la perception, mais dont on doit sentir la présence enfouie dans la pâte transparente du texte"³⁵¹. Sylvie Germain étant une philosophe et s'intéressant à la spiritualité, tantôt elle emploie des citations explicitement, tantôt elle a recours à l'allusion afin de donner un sens implicite qui demande la participation de son lecteur. Dans ses livres, elle cite des noms propres tirés des textes connus, emploie des formules propres à la *Bible* et traite des sujets semblables à ceux d'autres écrivains. La partie "Nuits de l'eau" dans *Le Livre des Nuits* commence par la formule "En ce temps-là", employée si fréquemment dans le Nouveau Testament, et dénonce le nom de famille "Péniel" qui fait allusion à la Genèse. Ces deux remarques au début du récit dotent le texte d'une connotation religieuse. Dans *Nuit-d'Ambre*, la description d'un "petit bonhomme hirsute" qu'on aurait dit un diable de papier

³⁴⁸ Marc Eigeldinger, *Mythologie et Intertextualité*, p.13.

³⁴⁹ Marc Eigeldinger, *ibid*, p.13.

³⁵⁰ Dominique Boutet, *Formes littéraires et conscience historique aux origines de la littérature française*, Presses Universitaires de France, Paris, 1999, pp.19-20.

³⁵¹ Gérard Genette, *Figures I*, Éditions du Seuil, 1966, p.43.

jaillissant d'une boîte à malice"³⁵² fait allusion au mythe de Pandore. Cette boîte à malice évoque bien celle de Pandore qui ne cesse de distribuer le mal dans le monde humain.

Le plagiat est un sujet problématique dans la littérature. La déclaration de Giraudoux témoigne de cette pensée: "Le plagiat est la base de toutes les littératures, excepté de la première, qui d'ailleurs est inconnue"³⁵³. La littérature contient un ensemble d'emprunts de sujets et de techniques employés par tous les auteurs d'une manière différente. Gérard Genette traite largement dans *Palimpsestes* l'influence réciproque des textes et des auteurs dans la notion de *transtextualité*³⁵⁴. René Wellek et Austin Warren, les critiques littéraires américains, attestent dans *La Théorie littéraire* l'importance de l'interaction dans la création artistique et littéraire en affirmant que "l'artiste de génie découvre de nouvelles manières de combiner des traditions antérieures, ou de nouvelles manières d'adapter une tradition à la situation changeante du monde qui l'entoure"³⁵⁵. Au début, l'imitation parfaite soit par le sujet soit par le style des grands maîtres était le but des auteurs. La Querelle des Anciens et des Modernes montre bien à quel niveau l'imitation portait une grande importance. "Ce n'est qu'au XVIII^e siècle que se constitue la notion de propriété littéraire et la conception idéaliste d'un moi créateur unique et original ne s'impose qu'avec le Romantisme"³⁵⁶.

³⁵² Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, p.221.

³⁵³ Hélène Maurel-Indart, "Plagiat et création littéraire", *Fabula la recherche en littérature*. <http://www.fabula.org/atelier.php?Plagiat>, consulté le 17 octobre 2014.

³⁵⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes: La littérature au second degré*, p.18.

³⁵⁵ René Wellek et Austin Warren, *La Théorie Littéraire*, p.78.

³⁵⁶ Hélène Maurel-Indart, "Plagiat et création littéraire", article.

L'œuvre d'Ovide intitulée *Les Métamorphoses*, contient des sujets bien connus d'autrefois : "Tous les grands auteurs sont dans les Métamorphoses, Homère et Hésiode, les Tragiques grecs et sans doute latins, Lucrèce et surtout Virgile. (...). Chaque fois qu'il reprend un texte célèbre, il le métamorphose"³⁵⁷. Gérard Genette dans *Palimpsestes* affirme qu'il est impossible d'imiter *directement* un texte et que "l'imitation n'est plus une simple reproduction, mais bien une production nouvelle: celle d'un autre texte dans le même style, d'un autre message dans le même code"³⁵⁸. L'intersection des œuvres et des auteurs atteste que "les études sur l'intertextualité montrent l'œuvre comme un palimpseste où se superposent des textes à l'infini"³⁵⁹. Concernant l'intersection des influences réciproques des auteurs et des œuvres, Sylvie Germain n'en dénie nullement : "On ne pourrait pas écrire si l'on n'avait pas lu des livres. On est toujours nourri par ce que les autres ont fait avant nous et continuent de faire autour de nous"³⁶⁰. Le plagiat "s'inscrit désormais dans une esthétique de la réécriture"³⁶¹, donc dans le domaine de l'intertextualité.

La mise en abyme, c'est l'encadrement "d'un récit second dans un récit premier en établissant entre eux une relation"³⁶² de similitude et "jouant le rôle de miroir"³⁶³. La mise en abyme approfondit la structure de l'œuvre et crée un sentiment de vertige chez le lecteur. Cet enchâssement de récit dans le récit exige une lecture

<http://www.fabula.org/atelier.php?Plagiat>, consulté le 17 octobre 2014.

³⁵⁷ Ovide, *Les Métamorphoses*, édition présentée et annotée par Jean-Pierre Néraudau, traduction de Georges Lafaye, Éditions Gallimard, Paris, 1992, p.22.

³⁵⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes: La littérature au second degré*, pp.109-110.

³⁵⁹ Hélène Maurel-Indart, "Plagiat et création littéraire", consulté le 17 octobre 2014.

³⁶⁰ Entretien entre Sylvie Germain et Alain Goulet, tenu le 3 mars 2006, dans la Maison de la Recherche en Sciences Humaines à l'université de Caen, *Littera*, p.132.

³⁶¹ Hélène Maurel-Indart, "Plagiat et création littéraire", consulté le 17 octobre 2014.

³⁶² Marc Eigeldinger, *Mythologie et Intertextualité*, p.14.

³⁶³ Marc Eigeldinger, *ibid*, p.80.

attentive. D'ailleurs, l'intertextualité "peut être liée à l'émergence d'un autre langage à l'intérieur du langage littéraire: par exemple celui des beaux-arts et de la musique, celui de la Bible ou de la mythologie, ainsi que celui de la philosophie"³⁶⁴. Marc Eigeldinger distingue cinq principaux champs intertextuels au niveau de l'insertion d'un langage culturel dans le texte littéraire: le premier se manifeste dans le champ de la littérature par la fusion des genres (poésie, roman, théâtre, conte, etc.), le deuxième dans le champ artistique (peinture, musique, sculpture, gravure, etc.), le troisième dans le champ mythique (les allusions mythiques ou les mythes insérés dans l'œuvre littéraire), le quatrième dans le champ biblique et le dernier dans le champ de la philosophie.³⁶⁵ Les romans de Sylvie Germain portent toutes les caractéristiques que fait constater Marc Eigeldinger.

Le roman de Sylvie Germain intitulé *Magnus* représente une bonne partie de l'intertextualité par sa construction typique et il ne serait pas erroné de dire que ce roman est un puzzle reconstruit. Sa forme cumulative alterne entre des minces récits de quelques pages représentés sous des "fragments" numérotés de 0 à 29 entre lesquels s'intercalent des "séquences", des "notules" ou des "résonances". Dans *Magnus*, Germain juxtapose des textes qui alternent entre l'histoire romanesque et la matière historique et des retentissements poétiques dans un ordre qui se succèdent harmonieusement.

³⁶⁴ Marc Eigeldinger, *ibid*, p.15.

³⁶⁵ Marc Eigeldinger, *ibid*, pp.16-17.

Le livre s'ouvre sur une citation d'Aharon Appelfeld dont la vie fait allusion à celui du personnage romanesque: "Ce qui n'a pas été dit en temps voulu est perçu, en d'autres temps, comme une pure fiction"³⁶⁶. Les "fragments" constituent les parties du récit, les "notules" sont comme des gloses aux fragments qui apportent le contrepoids du réel à la fiction, livrent des données historiques et culturelles. Au fur et à mesure que le roman avance, le cadre historique qui s'est tracé à travers les notules se raréfie au profit des "séquences", "résonnances" et "échos" où des citations d'œuvres littéraires, des évocations poétiques et symboliques guident le lecteur. Le nom d'un écrivain espagnol, Juan Rulfo, est cité dans une séquence avec deux morceaux de citation tirés de sa nouvelle *Pedro Páramo* qui témoigne de la mise en abyme et révèle à Magnus sa situation adoptive. Le schéma ci-dessous montre par titres l'ordre de la construction formelle du roman:

(épigraphe)- Ouverture- Fragment 2- Notule- Fragment 3- Séquence- Fragment 4- Notule- Fragment 5- Notule- Fragment 6- Notule- Fragment 7- Notule- Fragment 8- Séquence- Fragment 9- Notule- Fragment 10- Séquence- Fragment 11- Notule- Fragment 1- Notules- Fragment 12- Séquence- Fragment 13- Echo- Fragment 14- Séquence- Fragment 15- Séquence- Fragment 16- Résonances- Fragment 17- Résonances- Fragment 18- Séquence- Fragment 19- Séquence- Fragment 20- Ephéméride- Fragment 21- Séquence- Fragment 22- Résonances- Fragment 23- Notule- Fragment 24- Résonances- Fragment 25- Echo- Fragment 26- Séquence- Fragment 27- Litanie- Fragment 28- Intercalaire- Fragment 0- Palimpseste- Fragment 29- Fragment 29- Fragment?

³⁶⁶ Sylvie Germain, *Magnus*, Albin Michel, Paris, 2005, p.11.

La construction de *Magnus*, composée en morceaux, illustre bien une forme hybride si l'on prend en considération la schématisation ci-dessus et l'histoire d'un personnage amnésique qui essaie de rétablir sa mémoire décomposée à la suite d'un trauma. Il est apparent qu'il y a une harmonie entre le contenu et la forme, comme exigeait Horace dans son *Art Poétique*. Ce roman témoigne de l'importance de l'intertextualité non seulement au niveau stylistique, mais aussi au niveau mnémonique. A part quelques morceaux qui ne sont pas dans leur bon endroit, en se référant à la construction du roman on peut dire que la totalité de la mémoire du personnage est reconstituée avec un grand effort.

Pour conclure, il s'avère que Sylvie Germain est un auteur énigmatique qui aime bien les jeux de mots et passer son message philosophique sans étouffer son lecteur à la manière d'une conteuse, d'un aède ou d'un chef d'orchestre qui régit l'harmonie de son œuvre grâce à la contribution de l'intertextualité. Elle déclare qu'elle préfère prélever des citations, des passages, des pensées chez d'autres auteurs pour les introduire dans certains de ses livres, commenter librement des tableaux, établir parfois des relations entre différentes œuvres, faire circuler des idées, des intuitions, des réflexions³⁶⁷. L'intertextualité n'est pas une simple réécriture et un mode d'insertion des emprunts de différents champs culturels, mais une transformation de signification dans un contexte nouveau. "L'intertextualité ne se contente pas d'enrichir le texte d'ornements, elle véhicule des signes qui sont porteurs d'un sens figuré"³⁶⁸ qui enrichit le sens du contenu. L'intertextualité reflète l'influence

³⁶⁷ Alain Goulet, "Questions à Sylvie Germain", *L'univers de Sylvie Germain*, p.314.

³⁶⁸ Marc Eigeldinger, *Mythologie et Intertextualité*, p.17.

de l'interaction entre les œuvres et les arts qui embellit le texte et élargit sa dimension poétique.

2.2.1 Les références religieuses

Les références religieuses et mythiques semblent entrelacées entre elles et surgissent d'un texte à l'autre de manière récurrente. Le dynamisme des mythes provient des "énergies inépuisables du cosmos"³⁶⁹ qui se reflète "dans les entreprises créatrices de l'homme"³⁷⁰. Joseph Campbell affirme que "les religions, les philosophies, les arts, les formes sociales de l'homme primitif et historique, les principales découvertes de la science et de la technologie, les rêves même qui troublent le sommeil proviennent du cercle magique et fondamental du mythe"³⁷¹. Ce constat met en évidence que lorsqu'il est question des mythes au niveau de représentation temporelle, il est clair qu'ils survivent dans le présent en évoquant un fait du passé.

Mircea Eliade considère qu'il est très difficile de faire une définition précise de la religion. La religion, selon *Le Robert*, est "reconnaissance par l'être humain d'un principe supérieur de qui dépend sa destinée; attitude intellectuelle et morale qui

³⁶⁹ Joseph Campbell, *Les héros sont éternels*, traduit de l'américain par H. Crès, Éditions Robert Laffont, Paris, 1978, p.15.

³⁷⁰ Joseph Campbell, *ibid*, p.15.

³⁷¹ Joseph Campbell, *ibid*, p.15.

en résulte"³⁷². Selon Eliade, elle "peut encore être un terme utile pourvu qu'on se rappelle qu'il n'implique pas nécessairement une croyance en Dieu, en des dieux ou en des esprits, mais se réfère à l'expérience du sacré et, par conséquent, est lié aux idées d'être, de signification et de vérité"³⁷³. Il prétend que "la conscience d'un monde réel et significatif est intimement liée à la découverte du sacré"³⁷⁴ et que par "l'expérience du sacré, l'esprit humain a saisi la différence entre ce qui se révèle comme étant réel, puissant, riche et significatif, et ce qui est dépourvu de ces qualités, c'est-à-dire le flux chaotique et dangereux des choses, leurs apparitions et disparitions fortuites et vides de sens"³⁷⁵.

L'homme en sacralisant les êtres surnaturels donne un sens à sa vie. "L'imitation des modèles transhumains constitue une des caractéristiques premières de la vie "religieuse", une caractéristique structurale qui est indifférente à la culture et à l'époque"³⁷⁶. Donc, la religion va de pair avec la vie de l'homme, ce dont témoignent "les documents religieux les plus archaïques qui nous soient accessibles jusqu'au christianisme et à l'islam, l'*imitatio dei* comme norme et ligne directrice de l'existence humaine qui n'a jamais été interrompue"³⁷⁷. Les histoires qui racontent la vie primitive des êtres humains entremêlée à celle des dieux, montrent que la religion est la première forme constitutionnelle de la vie commune. La religion, dans ses débuts, est un ensemble de croyances et de pratiques qui organisent la vie dans le

³⁷² Alain Rey, *Le Robert Micro*, p.1138.

³⁷³ Mircea Eliade, *La nostalgie des origines*, Éditions Gallimard, Paris, 1971, p.9.

³⁷⁴ Mircea Eliade, *ibid*, p.9.

³⁷⁵ Mircea Eliade, *ibid*, pp.9-10.

³⁷⁶ Mircea Eliade, *ibid*, p.10.

³⁷⁷ Mircea Eliade, *ibid*, p.10.

cosmos. "Le cosmos dans sa totalité peut devenir une hiérarchie" ³⁷⁸ pour les sociétés qui le chargent de surnaturel. Eliade déclare que "l'homme des sociétés archaïques a tendance à vivre le plus possible dans le sacré ou dans l'intimité des objets consacrés" ³⁷⁹. Les objets et les rites qui sont chargés de puissance montrent que la réalité immédiate en tant que telle n'est pas susceptible d'expliquer leurs valeurs caractéristiques. La sacralisation des objets et des rites prouvent que rien n'est créé par hasard et tout objet et rite sont dotés d'un autre sens pour l'homme religieux. La sacralisation du cosmos apparaît comme un rappel à l'homme de ses dieux et de ses devoirs envers ceux-ci. De plus, cette attitude prouve la domination continue d'une puissance surnaturelle sans être aperçue. La religion, lorsqu'elle est comprise comme une manière de vivre et une recherche de réponses concernant l'humanité, se rapporte à la philosophie.

Le questionnement de la problématique du mal va de pair avec le silence de Dieu chez Sylvie Germain. Diplômée en philosophie, sa maîtrise porte sur "la notion de l'ascèse dans la religion chrétienne" et sous l'influence de Simone Weil et d'Emmanuel Levinas, sa thèse de doctorat traite des notions comme "le mal", "l'image", "le silence de Dieu" et "la rencontre de l'Autre". Le départ de son aventure d'écrivaine met au centre une image forte de croyance tant à l'homme qu'à Dieu. Alain Goulet récapitule ainsi les informations importantes qui constituent la philosophie de l'écrivaine:

³⁷⁸ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Éditions Gallimard, Paris, 1965, p. 18.

³⁷⁹ Mircea Eliade, *ibid*, p.18.

Imprégnée de tout un patrimoine culturel, en particulier le catholicisme dans lequel elle a été élevée, elle a érigé une œuvre qui se confronte aux problèmes du Mal et aux questions d'un au-delà du monde visible, aux questions éthiques du rapport à soi et à l'Autre, comme à celles du religieux.³⁸⁰

Son épanchement sur l'injustice des meurtres et sur les dégâts de la guerre se reflète d'une manière récurrente dans ses oeuvres. Hantée par le problème du mal qui habite l'univers et questionnant continuellement le silence de Dieu, Germain fait remarquer qu'il n'y a aucun remède à la situation chaotique du monde et que celle-ci ne peut être expliquée ni par la philosophie, ni par le raisonnement. Les romans de Germain sont des champs où elle sème sa philosophie implicitement à travers la fiction, alors qu'elle la déploie ouvertement dans ses essais. *Les échos de silences*, *Mourir un peu*, *Quatre actes de présences*, *Patience et songe de Lumière* reflètent les pensées théologiques et philosophiques de Sylvie Germain. Le soulagement affleure chez elle dans la réconciliation entre le monde intérieur et le monde extérieur du personnage grâce à la soumission à une puissance invincible.

Freud, dans *l'Avenir d'une Illusion*, paru en 1927, a réfléchi sur les sens psychologiques des représentations religieuses et a constaté que la "religion répondrait à un désir humain, issu de l'enfance, de se sentir protégé par un Père tout-

³⁸⁰ Alain Goulet, *Sylvie Germain: Œuvre Romanesque, un monde de cryptes et de fantômes*, p.11.

puissant et juste, garantissant l'ordre du monde"³⁸¹. La religion, pour Freud, est un lieu de soulagement qui délivre l'homme juste de ses angoisses et "elle impose à tous identiquement sa propre voie vers l'obtention du bonheur et la protection contre la souffrance."³⁸²

2.2.2 Les références mythiques

Le terme de mythe "désigne de manière très mouvante, tout un domaine sémantique que se partagent la religion, le folklore, l'anthropologie, la sociologie, la psychanalyse et les beaux-arts"³⁸³. Selon Mircea Eliade, le mythe "raconte une histoire sacrée; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements"³⁸⁴. La compréhension de cette définition serait plus nette lorsqu'on interprète le sens de l'événement. Pierre Brunel le définit ainsi: "L'événement est le geste verbal du mythe"³⁸⁵. L'événement, qui est le contraire de l'accident (qui arrive par hasard, dans un univers qui semble abandonné à la contingence) est la manifestation d'une nécessité latente³⁸⁶. Donc, la nécessité est liée au fondement du mythe. "En ce temps-là", "aux temps immémoriaux", évoquant les mythes, représentent les formules courantes de la temporalité de l'*Ancien Testament* et montrent que "rien n'est dû au hasard et que les étrangetés du monde peuvent

³⁸¹ Sigmund Freud, *Le malaise dans la civilisation*, p.44.

³⁸² Sigmund Freud, *ibid*, p.77.

³⁸³ René Wellek et Austin Warren, *La Théorie Littéraire*, p.266.

³⁸⁴ Daniel-Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée*, Armand Colin, Paris, 1994, p.99

³⁸⁵ Pierre Brunel, *Mythocritique théorie et parcours*, Presses Universitaires de France, Paris, 1992, p.21.

³⁸⁶ Pierre Brunel, *ibid*, p.21.

s'expliquer"³⁸⁷. Il est évident que la légende et le mythe proposent une vérité archétypale à travers laquelle ils expriment le possible. Mircea Eliade démontre le rôle du mythe étant comme une histoire exemplaire: "Tout mythe, indépendamment de sa nature, énonce un événement qui a eu lieu *in illo tempore* et constitue, de ce fait, un précédent exemplaire pour toutes les actions et "situations" qui, par la suite répéteront cet événement"³⁸⁸. Sylvie Germain met l'accent sur le recyclage du cosmos dans *Nuit-d'Ambre* et sur le mystère de ses débuts: "Au commencement étaient les Ténèbres. Et ce commencement n'avait jamais eu lieu, ne cessait pas de recommencer, indéfiniment. A la fin seraient les Ténèbres. Cette fin toujours là, perpétuelle"³⁸⁹.

Le caractère exemplaire du mythe réside dans sa force de mémoriser l'histoire et le personnage qu'il traite³⁹⁰. De ce point de vue, le récit mythique ne relève pas de l'invention individuelle, mais de la transmission et de la mémoire d'une culture venue des époques antérieures. Il est apparent que les mythes sont des données fondamentales pour retrouver les traces d'une croyance et des valeurs qui aideront à interpréter la vie d'un peuple ou d'une communauté. Jean-Jacques Wunenburger précise que le "mythe sert souvent à désigner toutes sortes de croyances collectives non fondées objectivement ou positivement"³⁹¹.

³⁸⁷ Ovide, *Les Métamorphoses*, p.9.

³⁸⁸ Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris, 1949, p.366.

³⁸⁹ Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, p.203.

³⁹⁰ Daniel-Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée*, p.105.

³⁹¹ Jean-Jacques Wunenburger, *L'imaginaire*, Presses Universitaires de France, Paris, 2003, p.7.

C'est ainsi que les mythes similaires sont traités de différentes façons dans chaque culture. Mircea Eliade afin d'éclairer l'importance des mythes dans la vie commune se réfère à l'exemple de la culture mésopotamienne dans l'épopée de *Gilgamesh*. Les mythes cosmogoniques et le mythe de l'origine de l'homme appréhendés en Mésopotamie, renvoient à la religion et au style de la culture qui règnent et facilitent à comprendre la conduite de Gilgamesh dans l'épopée éponyme³⁹². Néanmoins, l'Olympe, la montagne où résident les dieux païens d'Homère, est un lieu mythique et symbolique de la culture antique. Homère, le grand faiseur du vers épique, a été longtemps blâmé par des philosophes, surtout par Platon, d'avoir introduit autant de dieux dans ses poèmes sous des aspects anthropomorphiques, et a été défendu par d'autres en déclarant qu'il ne reflétait que les dieux de sa société.

L'interaction des genres a fait survivre et transmettre les mythes qui jusqu'à nos jours ont gardé leur importance dans tous les domaines de recherche afin d'éclairer les événements complexes. Marc Eigeldinger affirme que "le mythe littéraire dépasse l'ordre de l'individuel pour se hisser dans la sphère de l'exemplarité et de l'universalité"³⁹³. Selon Daniel-Henri Pageaux "le passage des mythes primitifs, matières de religions, de croyances, à la littérature a pu être considéré comme un processus éclairant du passage du sacré au profane"³⁹⁴. Le mythe primitif, au caractère "ethno-religieux"³⁹⁵ "est un récit fondateur, anonyme, collectif, tenu pour

³⁹² Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, p.127.

³⁹³ Marc Eigeldinger, *Mythologie et Intertextualité*, p.200.

³⁹⁴ Daniel-Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée*, p.96.

³⁹⁵ C'est un terme employé par Philippe Sellier, cité par Daniel-Henri Pageaux.

vrai et qui, à l'analyse, fait apparaître de fortes oppositions structurales"³⁹⁶. Lorsque la littérature prend pour sujet un mythe, celui-ci "conserve 'la saturation symbolique', l'organisation 'serrée' et l'éclairage métaphysique, mais il perd son caractère fondateur, véridique"³⁹⁷ et anonyme. De ce fait, "le mythe est pour la littérature un 'pré-texte', un avant-texte relevant, dans le cas des mythes antiques, de la tradition orale"³⁹⁸. De ce fait, l'intertextualité mythique se manifeste autour des noms et des sujets connus qui ont été traités depuis des siècles et qui sont devenus familiers au lecteur:

Les figures mythologiques, dieux et héros, sont détachés de leur contexte traditionnel pour être intégrées dans le décor de l'existence quotidienne, dans l'espace (...) et dans le présent immédiat. (...). Le référent mythique n'est pas seulement transposé, il est dépouillé de son sens et de sa dignité originels pour être mieux adapté à la réalité présente.³⁹⁹

Il s'ensuit que le mythe désigne "un système, un ensemble cohérent, dynamique qui évolue en fonction d'exigences, de paramètres internes propres"⁴⁰⁰.

³⁹⁶ Daniel-Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée*, p.96.

³⁹⁷ Daniel-Henri Pageaux, *ibid*, p.96.

³⁹⁸ Daniel-Henri Pageaux, *ibid*, p.97.

³⁹⁹ Marc Eigeldinger, *Mythologie et Intertextualité*, p.208.

⁴⁰⁰ Daniel-Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée*, p.98.

Pourtant par la transformation et la déviation, l'auteur renouvelle le contenu du mythe par l'acte de l'interprétation⁴⁰¹.

Les éléments et les figures récurrents de la mythologie figurent d'après Marc Eigeldinger sous divers aspects, voire en tant que figures mythiques (les dieux et les héros), lieux et espaces mythiques (enfer, paradis), puissances cosmiques représentées sous la forme du mythe (Lune, Nuit, Soleil), êtres élémentaires issus de différentes mythologies (dryade, Nymphes, fées) et objets doués d'un pouvoir mythique (labyrinthes, lotus, elixir)⁴⁰². L'écrivain ou le poète utilise par l'intertextualité ces aspects mythiques sous forme de "récits enchâssés", parfois en "souterrain"⁴⁰³.

Les archétypes mythiques survivent d'une certaine manière dans les grands romans modernes. Selon Mircea Eliade "les épreuves que doit vaincre un personnage de roman ont leur modèle dans les aventures du Héros mythique"⁴⁰⁴. La définition étymologique du mot "archétype" montre que la fonction du mythe est d'être exemplaire et modèle. Selon Jung "l'archétype est la faculté de pouvoir toujours reproduire des motifs semblables de façon identique"⁴⁰⁵. L'attribution d'un archétype à un personnage met en jeu l'art de la mémoire dans le roman. Le reflet d'un passé lointain peut représenter l'inconscient collectif.

⁴⁰¹ Marc Eigeldinger, *Mythologie et Intertextualité*, p.201.

⁴⁰² Marc Eigeldinger, *ibid*, pp.200-201.

⁴⁰³ Daniel-Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée*, p.105.

⁴⁰⁴ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, p.35.

⁴⁰⁵ C.G.Jung, *Sur l'interprétation des rêves*, trad. de l'allemand par Alexandra Tondat, Albin Michel, Paris, 1998, p.29.

Le monde mythique de Lucie dans *L'Enfant Méduse*, "devient une arme pour la survie"⁴⁰⁶. Lucie violée par son demi-frère Ferdinand, porte une honte démesurée et ne peut confesser à personne. Le discours dominant rejette sur elle la faute en la considérant comme "malade", "désagréable" et "folle". Elle se livre à un silence profond et se réfugie dans la nature. Elle subit une transformation par étapes; isolement de son milieu (la névrose, la folie), changement physique (maigrir, devenir moche), lien avec la nature et les pensées fantastiques, vengeance et soulagement. Son angoisse la fait souffrir et la jette dans le feu de vengeance. La contemplation des animaux et des bestioles lui apprennent à voir autrement. "Elle a reconquis un regard, (...), auprès des bêtes et des bestioles les plus déconsidérés, sinon réprouvés. (...). Son regard, - elle l'a armée au feu des morts"⁴⁰⁷. Enfin, elle réussit à paralyser son agresseur à travers son regard pétrifiant et elle fait du mal à celui qui lui a fait du mal.

Il faut mentionner aussi l'importance de la métamorphose dans le mythe. Chez plusieurs écrivains "les réminiscences des *Métamorphoses* sont sans cesse présentes, soit sous la forme d'une allusion courte, soit comme réécriture entière d'un motif"⁴⁰⁸. Les récits de métamorphoses éloignent le lecteur de la logique pour mieux le situer dans le domaine de la littérature. Tout change dans l'univers et l'instabilité des êtres et des choses est mise en œuvre par la métamorphose d'une façon aberrante afin d'attirer l'attention du lecteur. La métamorphose illustre une solution pour s'échapper de sa condition actuelle et se dévoile comme un autre moyen d'isolement

⁴⁰⁶ Katherine Roussos, *Décoloniser l'imaginaire*, L'Harmattan, Paris, 2007, p.68.

⁴⁰⁷ Sylvie Germain, *L'Enfant Méduse*, p.135.

⁴⁰⁸ Judith Labarthe, *L'épopée*, p.177.

pour l'individu du monde réel qui lui cause tant de souffrances. L'univers de Sylvie Germain représente deux thèmes de la métamorphose. L'un se manifeste dans le changement apparent (physiquement) et l'autre dans l'intérieur de l'individu (moralement).

Les expressions courantes que l'homme emploie fréquemment par des métaphores animales, témoignent de la transgression de la séparation entre matière et esprit. Tzevan Todorov a fait observer qu'une histoire de métamorphose n'était en revanche que le développement d'une expression courante qui la contenait: "Nous disons facilement qu'un homme fait le singe, ou qu'il se bat comme un lion, comme un aigle, etc.; le surnaturel commence à partir du moment où l'on glisse des mots aux choses que ces mots sont censés désigner"⁴⁰⁹.

La métamorphose "peut être un 'simple' thème littéraire, lorsqu'elle se réduit à une idée, à une proposition générale"⁴¹⁰. Pourtant, elle devient une histoire mythique, selon Pierre Brunel, lorsqu'"il ne s'agit pas de joindre des êtres ou de les changer, mais de découvrir les 'êtres qui sont joints dans les êtres vivants', 'la bête que l'on devient' ou que 'chacun porte en soi'. La métamorphose devient alors l'écriture d'une descente en soi-même et franchit la limite entre la matière et l'esprit"⁴¹¹. Sylvie Germain traite ce sujet à la manière d'un conte dans son roman *Hors Champ*. Bien que ce roman fasse allusion à la *Métamorphose* de Kafka, il ne

⁴⁰⁹ Tzevan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, Paris, 1970, p.119.

⁴¹⁰ Daniel-Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée*, p.110.

⁴¹¹ Daniel-Henri Pageaux, *ibid*, p.110.

met pas en évidence une métamorphose en animal ou autre chose. Sylvie Germain transpose un anéantissement entre l'esprit et la matière et entre le visible et l'invisible. *Hors Champ* représente une "dé-crétation" de l'homme de la *Genèse* à rebours. Le personnage principal, Aurélien, en une semaine, disparaît progressivement. Il devient invisible jusqu'à perdre sa voix, son odeur et son ombre. Cet effacement fait allusion à l'oubli de toutes les choses et de toutes les personnes qui s'effondrent subitement dans la chronique de l'Histoire et dans la mémoire culturelle. L'écrivaine porte le but de faire réfléchir son lecteur sur les événements qui sont déjà passés et qui ne doivent pas être oubliés. L'importance de l'épopée réapparaît vu que ce genre lie la mémoire à la vie actuelle par des histoires transmises oralement. Les œuvres de Sylvie Germain sont les porte-paroles de leur écrivaine qui veut que rien ne tombe à l'oubli, y compris Dieu. De ce point de vue, ses romans pourraient être conçus comme des épopées modernes.

La fonction du voyage mythique est de retrouver le lien entre la vie et la mort pour le héros de l'épopée, et entre le conscient et l'inconscient pour celui du roman. Le voyageur qui se plonge dans ses tréfonds est à la quête de lui-même. Cette confrontation avec lui-même soit dans les rêves soit dans les méditations à l'exemple d'un ascète, libère l'individu de ses complexes angoissants. Le regard introspectif permet à "l'être en devenir (corps et conscience) [de] se [créer] lui-même en visant ce qui lui manque"⁴¹².

⁴¹² Pierre Brunel, *Le Mythe de la Métamorphose*, Armand Colin, Paris, 1974, p.137.

Sylvie Germain, dans *Les échos du silence*, fait référence à Thérèse de Lisieux, orpheline de mère à l'âge de quatre ans et demi qui a beaucoup influencé l'écrivaine par sa vie douloureuse. Sainte Thérèse est un exemple qui a pu détourner son malheur grâce à sa métamorphose intérieure: "elle s'abaisse jusque dans les profondeurs de (son) néant", s'y laisse sombrer sans résister, sans se débattre ni se décourager, elle s'y enfonce même avec une opiniâtreté aussi farouche que vigilante, jusqu'à ce que le mouvement de chute se retourne en vol"⁴¹³.

La métamorphose de soi fait penser à la psychocritique, un domaine élaboré par Charles Mauron, qui analyse le mythe personnel de l'auteur; ce mythe, selon Charles Mauron,

désigne la représentation que celui-ci se fait, inconsciemment, de sa situation et de son destin, et que trahit, pour une lecture psychanalytique, une utilisation récurrente, voire obsédante, dans son œuvre, d'images, de formes et de symboles relevant du même domaine de signification.⁴¹⁴

Pour Sylvie Germain une image obsédante, comme la lutte de Jacob avec l'Ange, constitue le point de départ de sa moralité et figure comme "l'icône de toute

⁴¹³ Sylvie Germain, *Les échos du silence*, p. 89.

⁴¹⁴ Hendrik Van Gorp, Dirk Delabastita, *Dictionnaire des termes littéraires*, p.321.

existence humaine partagée entre les forces du bien et du mal"⁴¹⁵. Lors d'un entretien avec Alain Goulet elle a déclaré que:

Nous sommes tous amenés à lutter avec l'Ange - c'est-à-dire avec la part d'inconnu qui est en nous, avec nos incessantes questions sur nos origines, notre fin, notre place/passage sur la terre. C'est aussi la lutte avec la nuit de l'inconscient, avec l'immensité de la mémoire, avec notre héritage historique, culturel, religieux, avec l'énigme du mal, et une tension vers un ailleurs, le soupçon d'un appel à autre chose qui s'élance au fond de soi.⁴¹⁶

Les images qu'on reçoit même inconsciemment ne se perdent jamais et s'inscrivent dans notre mémoire et notre psychisme. Freud affirme que l'oubli n'est pas "une destruction de la trace mémorielle, donc un anéantissement"⁴¹⁷, et que "dans la vie psychique, rien de ce qui s'est une fois constitué ne peut sombrer, que tout demeure conservé en quelque manière et peut, dans des circonstances appropriées, par exemple du fait d'une régression allant assez loin, être appelé à resurgir"⁴¹⁸. La mémoire, loin d'empêcher d'omettre les souvenirs, les conserve d'une manière étonnante pour les mettre au jour selon les circonstances.

⁴¹⁵ Alain Goulet, "L'œuvre de Sylvie Germain", *Littera*, p.22.

⁴¹⁶ Entretien Sylvie Germain- Alain Goulet, "Rencontre avec Sylvie Germain", tenu le 2 février 2005 à l'Université populaire de Nantes, *Littera*, p.128.

⁴¹⁷ Sigmund Freud, *Le malaise dans la civilisation*, p.50.

⁴¹⁸ Sigmund Freud, *ibid*, p.51.

Les souvenirs, surtout ceux qui sont mauvais, chez Sylvie Germain, sont entassés dans sa caverne et ne cessent de la hanter. Elle souffre non seulement de la mort de son père et de l'abandon de son amant qui lui causent un grand malheur, mais aussi d'un grand mal qui a envahi toute l'humanité sous le masque de la guerre, du crime, du viol et de l'inceste. A part ses problèmes individuels, elle est tourmentée par la souffrance d'autrui à laquelle elle ne peut pas rester indifférente. A l'âge de neuf ans, elle a visité avec ses parents le camp d'extermination de Struthof-Nazweiler, selon la volonté de sa mère qui pense qu "il faudrait que les enfants aient une idée de ce qui s'est passé pendant la dernière guerre mondiale"⁴¹⁹. L'expérience faite à cet âge provoque un mal moral et physique à Sylvie Germain qui l'habitera pour toujours:

Je me souviens même d'une douleur physique, d'un mal de ventre intense, mal typique des enfants. Quand on ne peut pas comprendre c'est le corps qui réagit. Je me souviens d'un guide qui ouvrait des baraquements où l'on voyait par exemple un entassement des chevelures de femmes. (...). On nous montrait aussi une pièce où il n'y avait que des chaussures, une pièce où il n'y avait que des lunettes. c'était insoutenable. Très vite j'ai arrêté de pouvoir capter ces images trop violentes. (...). Moi je n'avais jamais vu ces photos de déportés; ça n'avait pas de sens, ces espèces de squelettes en pyjama. Mais, voyez-vous, quand vous n'avez pas de recul, pas les mots pour nommer ça et que vous voyez le monde bouleversé autour de vous, vous vous repliez du

⁴¹⁹ Entretien entre Sylvie Germain et Alain Goulet , "Mémoire et Identité dans l'oeuvre romanesque de Sylvie Germain", tenu le 3 mars 2006, à l'Université de Caen, *Littera*, p.133.

coup sur quelque chose de très traumatisant, ahurissant. et cela doit sommeiller dans un recoin de la mémoire.⁴²⁰

Dans les œuvres de Sylvie Germain, cette expérience douloureuse se manifeste explicitement dans *Nuit-d'Ambre*. Le fils du héros s'appelle Cendres qui évoque les Juifs, brûlés dans les fourneaux. Ce petit garçon, garde dans son coffre la chevelure de sa mère qu'il avait coupée lorsqu'elle mourait. Cet unique souvenir d'un être cher lui procure la tendresse et la douceur maternelles. Sylvie Germain confesse que la confrontation abrupte d'une situation sans réelle compréhension a laissé "une trace durable" en elle⁴²¹. Cette expérience douloureuse de l'enfance constitue le mythe personnel de Sylvie Germain qui la hante constamment.

⁴²⁰ Entretien entre Sylvie Germain et Alain Goulet, *ibid*, pp.133-134.

⁴²¹ Entretien entre Sylvie Germain et Alain Goulet, tenu le 29 avril 2009, à l'Université de Galatasary, *Littera*, p.154.

2.3 Le Merveilleux: Les rêves, les prophéties et les symboles

Henri Benac, dans son ouvrage intitulé *Guide des idées littéraires*, définit le merveilleux comme l'intervention des êtres surnaturels dans les récits imaginaires⁴²². Le merveilleux, fréquent dans le genre oral, est employé pour exalter le héros ou la situation dans laquelle il se trouve. Le merveilleux se manifeste dans le récit par l'intervention des dieux, la descente aux enfers, les objets magiques, les métamorphoses, les créatures surnaturelles qui assurent au personnage un acte héroïque.

Le merveilleux, qui caractérise l'épopée, intervient de façon récurrente dans les aventures du héros épique. "Le merveilleux est le choix de traduction qu'ont opéré les humanistes qui ont traduit la *Poétique* d'Aristote et la fameuse notion *thaumaston*, littéralement ce qui cause un effet de surprise"⁴²³. Aristote déclare qu'il "faut, dans les tragédies, ménager le merveilleux, mais dans l'épopée il est même possible d'aller jusqu'à l'irrationnel, qui est une très grande cause du merveilleux; (...). Or le merveilleux est agréable; il y en a un indice, c'est que tous les hommes, quand ils font un récit, ajoutent de leur crû, avec l'idée de faire plaisir"⁴²⁴. Le merveilleux inclut deux champs en Occident:

⁴²² Henri Benac, *Guide des idées littéraires*, p.246.

⁴²³ Judith Labarthe, *L'épopée*, p.316.

⁴²⁴ Aristote, *Poétique*, (trad. par J. Hardy), p.69.

D'un côté, il s'agit d'un objet de croyance dans des sociétés anciennes, mues par une pensée sauvage ou magique qui croit en des phénomènes surnaturels, sans que cela heurte la raison; on se situe là bien souvent dans le domaine du folklore. (...). D'un autre côté, le merveilleux est une notion récupérée par les lettrés et la littérature savante, en particulier à partir de la Renaissance, et qui devient l'objet d'une convention. C'est, en particulier l'un des procédés littéraires qui caractérisent l'épopée.⁴²⁵

Ayant pour objet des hauts faits historiques et légendaires de grands personnages et d'événements, par excellence, l'épopée est le genre de l'exagération et de grandissement. Dans l'épopée l'exagération se manifeste souvent avec l'accompagnement du merveilleux. Pourtant, si l'on transmet les exagérations dans un autre contexte, elles deviennent irrationnelles et invraisemblables, par contre dans le cadre épique qui se rapporte à une histoire hors de l'ordinaire, elles deviennent logiques et vraisemblables. La situation exceptionnelle est si bien entremêlée à la réalité que le lecteur ne s'étonne pas de cette condition extraordinaire. Todorov parle alors du merveilleux hyperbolique: "Les phénomènes ne sont ici surnaturels que par leurs dimensions, supérieures à celles qui nous sont familières"⁴²⁶. Il tire un exemple des *Mille et une nuits*, et mentionne Sindbad qui a vu des "serpents si gros et si longs qu'il n'y en avait pas un qui n'eût englouti un éléphant"⁴²⁷. L'exagération des animaux connus par la raison ne choque pas vraiment l'esprit. Dans l'épopée tout est exagéré

⁴²⁵ Judith Labarthe, *L'épopée*, p316.

⁴²⁶ Tzevatan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, p.60.

⁴²⁷ Tzevatan Todorov, *ibid*, p.60.

par le style hyperbolique: sentiments, beautés extrêmes, horreurs, combats qui augmentent la dimension poétique du récit sans trop troubler la raison.

Todorov évoque un *merveilleux exotique* lorsque le héros fait un voyage dans des pays lointains et inconnus où des événements surnaturels ont eu lieu. Le lecteur qui ne connaît pas ces pays n'interroge rien et accepte le récit comme vraisemblable⁴²⁸. Un autre genre du merveilleux, selon Todorov, est le *merveilleux instrumental* qui se manifeste par un instrument magique. Ces instruments apparaissent dans l'épopée comme des adjoints du héros qui le protègent contre les malheurs et les dangers tout au long de son voyage et au moment de son combat avec l'être surnaturel⁴²⁹. La prise de position du lecteur envers les apparitions surnaturelles détermine la valeur du merveilleux: "Le lecteur admet que ces événements en apparence surnaturels peuvent recevoir une explication rationnelle, et l'on passe alors du fantastique à l'étrange; ou bien il admet leur existence comme tels, et l'on se trouve alors dans le merveilleux"⁴³⁰.

L'intervention des puissances surnaturelles pouvait désormais représenter un anachronisme dans les époques non païennes. Dans le monde chrétien et moderne, le merveilleux ne peut avoir de valeur, ainsi, c'est la magie qui le remplace pour assurer le registre épique. La plupart des héros de l'épopée médiévale n'ont pas cette origine exceptionnelle de naissance même si souvent ils sont des élus de Dieu. Il est

⁴²⁸ Tzevatan Todorov, *ibid*, pp.60-61.

⁴²⁹ Tzevatan Todorov, *ibid*, pp.61-62.

⁴³⁰ Tzevatan Todorov, *ibid*, p.63.

remarquable qu'ils ont souvent un rapport avec un monde extraordinaire; par exemple la mère peut avoir une gestation plus longue que d'habitude. Ce procédé serait accentué et détourné par Sylvie Germain dans *Le Livre des Nuits* où Noémie retarde son accouchement d'un an de plus et met au monde une statue de sel⁴³¹. Cet événement, par l'intrusion du merveilleux, produit un effet de suspens au moment de la lecture en créant une situation mystérieuse.

Les univers merveilleux et oniriques fournissent des symboles, des images, des figures et des événements qui constituent les mythologies⁴³² et les épopées. Dans les épopées, l'intervention soit directe soit indirecte des dieux est une caractéristique déterminante. Daniel Madelénat indique que les interventions transcendantes directes sont physiques dans le combat ou psychiques quand le divin se présente sans déguisement, sous le masque d'un ami, voire sous une forme anonyme⁴³³.

Indirectement, les dieux agissent en manipulant les songes, ou en inspirant les pensées; la psyché ainsi manœuvrée justifie les conduites qui s'écartent des normes attendues. De l'immédiat au médiat, l'efficacité décroît, et la métaphorisation s'accroît: les dieux apparaissent de plus en plus comme les symboles des pulsions humaines. Seul Zeus, le plus respectable de ce peuple divin animé par les mêmes

⁴³¹ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, p.45.

⁴³² Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, p.12.

⁴³³ Daniel Madelénat, *L'épopée*, pp.59-60.

passions que les hommes, n'intervient jamais directement: il a sa messagère Iris.⁴³⁴

Bien que la mentalité et le goût de l'homme changent durant des siècles, la forme épique persiste également à survivre avec quelques changements. La "discordance pose le problème de l'adaptation ou de la mutation du merveilleux. (...). L'adaptation, plus fréquente, rationalise le système ancien, occulte ses aspects les moins admissibles et les plus archaïques, ou, au contraire, se traduit par un abandon régressif à la fantaisie et à la prolifération des chimères"⁴³⁵. Selon les conditions de l'époque, les auteurs quittent le merveilleux païen et introduisent dans leurs récits le merveilleux chrétien pour se conformer aux besoins de leurs lecteurs. Les Modernes apprécient Le Tasse et Milton qui parlent "du sacré dans leur expression contemporaine, (...), les philosophes et les déistes veulent se défaire des dieux et offrent les passions humaines allégorisées (la Discorde) ou des valeurs (la Liberté) comme produits de substitution, sacralisant l'universalité de la Nature dans l'homme ou dans certaines lois sociales. Quand aux matérialistes et athées, la tentation est forte d'affirmer que le poème épique peut se passer du merveilleux"⁴³⁶. Ce dernier constat serait à soupçonner, car l'épopée exige le merveilleux même s'il se présente d'une façon sous-jacente à travers les procédés stylistiques comme l'emploi de l'hyperbole et de l'amplification.

⁴³⁴ Daniel Madelénat, *ibid*, p.60.

⁴³⁵ Daniel Madelénat, *ibid*, p.61.

⁴³⁶ Jean-Marie Roulin, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand: poésie, histoire et politique*, p. xv.

2.3.1 Les rêves et les prophéties

Les rêves, dans les récits, assument le rôle de révélateurs et de prophétiques. La prophétie représente une dimension religieuse et un langage divin. Artémidoire d'Ephèse, un auteur grec qui s'est occupé des rêves et de leur interprétation dans son traité intitulé la *Clef des songes*, déclare que: "l'interprétation des songes n'est rien d'autre que le rapprochement du semblable avec le semblable"⁴³⁷. Le rêve trouve son semblable dans le réel, c'est-à-dire les images du rêve correspondent aux images bien connues de la société. Le lion représente toujours la puissance, la domination qui fait référence au pouvoir, c'est-à-dire au roi, au maître ou à un personnage important. L'image permet une variété d'interprétations; Julia Kristeva cite un passage de Freud concernant la polysémie du sens:

[Les symboles du rêve] ont souvent plusieurs sens, quelque fois beaucoup de sens, si bien que, comme dans l'écriture chinoise, c'est le contexte qui seul donne une compréhension exacte. C'est grâce à cela que le rêve permet une surinterprétation et qu'il peut représenter par un seul contenu diverses pensées et diverses impulsions de désirs souvent très différentes de nature.⁴³⁸

⁴³⁷ Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Éditions du Seuil, Paris, 1977, p.30.

⁴³⁸ Julia Kristeva, *Le langage, cet inconnu, une initiation à la linguistique*, p.267.

Kristeva considère le rêve "comme un système linguistique à déchiffrer, mieux, comme une écriture, aux règles semblables à celles des hiéroglyphes"⁴³⁹. Le rêve devient pour Freud "un véritable langage, c'est-à-dire un système de signes, voire une structure avec une syntaxe et une logique propre"⁴⁴⁰ de l'inconscient. "Le rapport symbolique paraît être un reste et une marque d'identité ancienne"⁴⁴¹ alors que Freud ne considère pas le symbole comme un simple signe, mais comme un type de langage:

Cette symbolique n'est pas spéciale au rêve, on la retrouve dans toute l'imagerie inconsciente, dans toutes les représentations collectives, populaires notamment: dans le folklore, les mythes, les légendes, les dictons, les proverbes, les jeux de mots courants: elle y est même plus complète que dans le rêve.⁴⁴²

Le rêve, dans les sociétés primitives, joue un rôle important dans la vie quotidienne, les traditions et les coutumes. L'homme est frappé par le côté étrange, merveilleux, prodigieux et terrifiant de son rêve. La récurrence des visions pendant le sommeil fait penser à l'homme qu'il y a une correspondance, un mystère qui porte un message de l'au-delà. De ce fait, le rêve devient prémonitoire, annonciateur des événements futurs. Les peuples de l'Antiquité classique "attribuaient aux rêves une

⁴³⁹ Julia Kristeva, *ibid*, p.264.

⁴⁴⁰ Julia Kristeva, *ibid*, p.269.

⁴⁴¹ Julia Kristeva, *ibid*, p.270.

⁴⁴² Julia Kristeva, *ibid*, pp.270-271.

importance considérable; ils croyaient que les rêves les mettaient en rapport avec le monde des êtres surhumains et qu'ils leur apportaient des révélations venant des dieux et des démons. De plus, ils étaient persuadés que les rêves étaient envoyés à dessein au rêveur: ils lui annonçaient le plus souvent l'avenir"⁴⁴³. De ce point de vue, les rêves occupent une grande place dans les religions. Ils ont été très importants et récurrents dans les documents écrits de toutes les époques et de tous les peuples qui prédisent l'avenir, qui annoncent les malheurs et le salut envoyés par les dieux⁴⁴⁴. L'histoire de Joseph en Egypte qui interprétait les rêves du pharaon peut être mentionnée. "Le factum se révèle lui aussi à travers les prophéties, parfois énigmatiques et obscures, les prodiges, les interventions des dieux, les songes, les apparitions nocturnes"⁴⁴⁵.

Les rêves dans le *Nouveau Testament* révèlent l'obéissance à la volonté divine de Joseph qui, en acceptant comme épouse Marie, protège le Christ de la colère d'Hérode. La naissance du Christ, dans l'*Evangile* de Matthieu (1, 18-25), montre le rôle primordial des songes qui deviennent prophétiques:

Marie, sa mère, ayant été fiancée à Joseph, se trouva enceinte, par la vertu du Saint Esprit, avant qu'ils eussent habité ensemble. Joseph, son époux, qui était un homme de bien et qui ne voulait pas la diffamer, se proposa de rompre

⁴⁴³ Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, trad. en français par I. Meyerson, nouvelle édition augmentée et entièrement révisée par Denise Berger, Presses Universitaires de France, Paris, 1973, p.12.

⁴⁴⁴ C. G. Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, préface et traduction d'Yves Le Lay, Georg Éditions, Genève, 1987, p.53.

⁴⁴⁵ Judith Labarthe, *L'épopée*, p.36.

secrètement avec elle. Comme il y pensait, voici, un ange du Seigneur lui apparut en songe, et dit: Joseph, fils de David, ne crains pas de prendre avec toi Marie, ta femme, car l'enfant qu'elle a conçu vient du Saint Esprit; elle enfantera un fils, et tu lui donneras le nom de Jésus; c'est lui qui sauvera son peuple de ses péchés. Tout cela arriva afin que s'accomplît ce que le Seigneur avait annoncé par le prophète: Voici, la Vierge sera enceinte, elle enfantera un fils, et on lui donnera le nom d'Emmanuel, ce qui signifie Dieu avec nous. Joseph s'étant réveillé fit ce que l'ange du Seigneur lui avait ordonné, et il prit sa femme avec lui.⁴⁴⁶

Les rêves deviennent prophétiques et orientent les comportements de l'homme et le destin des peuples. Jean-Marie Roulin affirme que "la prophétie occupe une grande place dans la littérature, soit qu'un texte entier soit prophétique (l'*Apocalypse* ou *Les Livres prophétiques* de William Blake), soit qu'elle ne figure que comme motif (*Œdipe*, *Macbeth* ou *Athalie*)"⁴⁴⁷. La prophétie a une dimension religieuse dans son fondement et sa fonction est d'annoncer le futur. Virgile, pour signaler le triomphe d'Auguste, déclare qu'il "recréera l'âge d'or dans le Latium. Il associe ainsi la prophétie et le triomphe, marie le religieux au politique"⁴⁴⁸ et "utilise essentiellement le futur pour célébrer les hauts faits des personnages"⁴⁴⁹.

⁴⁴⁶ La Bible.

<http://www.lirelabible.net>, consulté le 23 octobre 2014

⁴⁴⁷ Jean-Marie Roulin, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand: poésie, histoire et politique*, p.72.

⁴⁴⁸ Jean-Marie Roulin, *ibid*, p.73.

⁴⁴⁹ Jean-Marie Roulin, *ibid*, p.77.

Les rêves deviennent des éléments indispensables des écrits littéraires et dans tous les genres littéraires ils occupent une place centrale dans la trame de l'intrigue. Chez Sylvie Germain les revêts sont prémonitoires et annoncent la gravité de la situation. Dans *Le Livre des Nuits*, le rêve de Blanche témoigne de ce constat:

La terre mise à feu et à sang, elle entendait crier, crier tout autour d'elle à en perdre la raison. Elle décrivait des choses extravagantes, -des hommes par milliers, des chevaux et aussi d'étranges machines qui évoquaient le rhinocéros vu dans la lanterne magique, en train d'exploser, de se démembrer dans la boue. Et d'énormes oiseaux de fer piquer contre la terre, sur les villes et les routes dans des gerbes de feu.⁴⁵⁰

Quelques mois après ces images agonisantes, Blanche meurt et la Première Guerre Mondiale éclate dans le récit avec une monstruosité, nourrie de sang et de chair. Sylvie Germain annonce aussi la Seconde Guerre Mondiale par une prémonition mélangée de rêves et de visions qui enclorent la fille de Blanche, Violette-Honorine. Elle porte la même trace que sa mère sur la tempe d'où coule du sang qui n'est pas le sien, mais qui symbolise "la blessure d'un autre corps, de la douleur d'un autre cœur"⁴⁵¹. C'est une enfant "éperdue de pitié" qui porte en elle de la tendresse et des souffrances jusqu'au jour où elle n'arrive plus à les supporter; elle tombe gravement malade et "le mal dont elle souffre est inexplicable et inguérissable"⁴⁵². Elle souffre d'un grand malaise et porte "le regard de quelqu'un qui

⁴⁵⁰ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, p.137.

⁴⁵¹ Sylvie Germain, *ibid*, p.189.

⁴⁵² Sylvie Germain, *ibid*, p.269.

voit des choses effroyables, des choses qui ne peuvent ni ne doivent être vues"⁴⁵³. Elle dit des choses à la confusion en répétant toujours les mêmes mots: "mal, Dieu, monde, ruines, cendres, agonie"⁴⁵⁴. Devenue Violette-du-Saint-Suaire, Violette-Honorine veut expédier par le sang qui coule de sa tempe toute la souffrance de la Seconde Guerre Mondiale⁴⁵⁵. Il semble qu'elle se charge de libérer l'humanité de l'agonie de la guerre.

Le rêve, selon la définition de la psychanalyse, "est un phénomène naturel qui ne procède pas de la volonté"⁴⁵⁶. Etant un événement non justifié, le rêve veut mettre "l'accent sur le caractère inconscient et indépendant de la conscience du cours des événements naturels"⁴⁵⁷, c'est-à-dire, le rêve est le moment de délivrance où l'inconscient prend autonomie et se manifeste contre la situation consciente donnée. "Le rêve n'est pas un événement univoque"⁴⁵⁸ et "sa signification varie selon différentes possibilités"⁴⁵⁹. Jung classe quatre formulations sur les éventuelles significations du rêve: En premier lieu, le rêve représente la réaction inconsciente à une *situation consciente*, dont le contenu se rapporte aux impressions du jour⁴⁶⁰. Deuxièmement, "le rêve révèle une situation issue du *conflit* entre la conscience et l'inconscient"⁴⁶¹ et surtout "d'une production plus ou moins spontanée de

⁴⁵³ Sylvie Germain, *ibid*, p.270.

⁴⁵⁴ Sylvie Germain, *ibid*, p.270.

⁴⁵⁵ Alain Goulet, *Sylvie Germain: Œuvre Romanesque, un monde de cryptes et de fantômes*, p.43.

⁴⁵⁶ C.G.Jung, *Sur l'interprétation des rêves*, p.12.

⁴⁵⁷ C.G. Jung, *ibid*, pp.14-15.

⁴⁵⁸ C.G. Jung, *ibid*, p.15.

⁴⁵⁹ C.G. Jung, *ibid*, p.15.

⁴⁶⁰ C.G. Jung, *ibid*, p.15.

⁴⁶¹ C.G. Jung, *ibid*, p.15.

l'inconscient"⁴⁶². Le conflit émerge lorsque l'inconscient en ajoute une autre à une situation consciente donnée. Troisièmement, le rêve représente la tendance de l'inconscient qui veut *transformer l'attitude consciente*⁴⁶³. "L'inconscient exprime dans ce cas une position contraire à celle de la conscience et plus forte qu'elle: le rêve représente alors une rampe de l'inconscient vers la conscience"⁴⁶⁴. Quatrièmement, "le rêve révèle des processus inconscients ne paraissant avoir *aucun rapport* avec la situation consciente"⁴⁶⁵. Les rêves qui se trouvent dans ce groupe, sont très difficiles à interpréter, car il n'y a "aucun rapport conditionnel entre la réalité et eux, (...) il s'agit d'une production spontanée de l'inconscient, qui laisse alors libre cours à tout son potentiel d'activité et de signification"⁴⁶⁶.

Jung déclare que les primitifs considéraient ces rêves en termes de "grands rêves" et "les [regardaient] comme des oracles, (...) des "somnia a deo missa" (rêve envoyé par les dieux); les [considérait] de ce fait comme une source d'inspiration"⁴⁶⁷. Les rêves de cette manière constituent parfois un signe révélateur d'une maladie mentale ou d'une névrose sévère⁴⁶⁸. Du point de vue de la psychanalyse, le rêve devient le langage symbolique de l'inconscient et "ces symboles sont des métaphores qui nous parlent du destin de l'homme, de son espoir, de sa foi et de son profond mystère"⁴⁶⁹.

⁴⁶² C.G. Jung, *ibid*, p.15.

⁴⁶³ C.G. Jung, *ibid*, p.16.

⁴⁶⁴ C.G.Jung, *ibid*, p.16.

⁴⁶⁵ C.G.Jung, *ibid*, p.16.

⁴⁶⁶ C.G.Jung, *ibid*, p.16.

⁴⁶⁷ C.G.Jung, *ibid*, p.16.

⁴⁶⁸ C.G.Jung, *ibid*, p.16.

⁴⁶⁹ Joseph Campbell, *Les héros sont éternels*, p.207.

Sylvie Germain, dans *Le Livre des Nuits*, met en évidence les horreurs de la Shoah à travers le rêve de son personnage agonisant. Nuit-d'Or a perdu tous ses enfants, hormis Margot et Baptise, et sa femme juive Ruth dans la Seconde Guerre Mondiale. Ce rêve qui est décrit en six pages et en désordre, montre les douleurs gardées par Nuit-d'Or au fond de son âme:

(...) il regarde entre les jattes disjointes,
mais ce qu'il voit est toujours
la même chose
des regards sans visages
et des gestes sans corps
perdus dans le vide la nuit
tous les mêmes
il ne trouve pas ce qu'il cherche
ceux qu'il cherche
les siens
(...).⁴⁷⁰

Freud instaure un lien entre le rêve et l'inconscient, en le détachant du psychisme de l'individu afin de diagnostiquer les maladies. Son livre intitulé *L'homme aux loups* entreprend d'analyser les comportements et les sentiments de son patient à travers ses rêves depuis son enfance. A part sa fonction scientifique, au niveau de la psychanalyse, le rêve devient mobilisateur de l'imaginaire de l'auteur dans son univers créatif. La relation entre le rêve et l'inconscient conduit Freud à écrire un article intitulé "La création littéraire et le rêve éveillé" dans lequel il

⁴⁷⁰ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, p.333.

dénonce le rôle majeur de l'inconscient qui oriente l'imaginaire de l'auteur. Sylvie Germain, dans *Les Personnages*, montre l'importance du rôle de l'inconscient qui mobilise son imaginaire à travers le rêve éveillé dans la création de ses personnages. Elle déclare que "[Les personnages] naissent d'un rapt commis là-bas, aux confins de notre imaginaire où, furtivement, dérivent des rêves en archipel, des éclats de souvenirs et des bribes de pensée. Et ils savent des choses dont nous ne savons rien"⁴⁷¹.

2.3.2 Les symboles

L'évolution de l'homme, de son état primitif jusqu'à sa transformation dernière, est désignée "comme une synthèse du monde, un modèle réduit de l'univers"⁴⁷². Les recherches d'autrefois ont attribué des analogies et des correspondances entre la composition de l'homme et de l'univers qui font de celui-ci un symbole:

Pour les uns, les os de l'homme tiennent de la terre, le sang de l'eau, les poumons de l'air, la tête du feu; pour d'autres, le système nerveux se rattache au feu, le respiratoire à l'air, le circulatoire à l'eau, le digestif à la terre. L'homme touche aux

⁴⁷¹ Sylvie Germain, *Les Personnages*, p.16.

⁴⁷² Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, Éditions Robert Laffont/Jupiter, Paris, 1982, p.585.

trois niveaux cosmiques: au terrestre par les pieds, à l'atmosphère par le buste, au céleste par la tête.⁴⁷³

Le terme de symbole s'emploie dans des domaines entièrement différents. Dans les contextes scientifiques, l'emploi du symbole indique des processus sémiotiques clairs et incontestables qui exigent d'être lus de façon univoque⁴⁷⁴. La preuve en est dans le symbole chimique et géométrique qui représentent une conventionalité du signe. "En algèbre et en logique, les "symboles" sont des signes conventionnels, convenus; mais les symboles religieux sont fondés sur un rapport intrinsèque, métonymique ou métaphorique, entre signe et chose signifiée: la Croix, l'Agneau, le Bon Pasteur"⁴⁷⁵ sont souvent employés pour désigner le Christ.

L'emploi actuel du symbole contient une idée d'analogie, entre le signifiant et la chose signifiée⁴⁷⁶. Il est alors nécessaire de connaître le contexte pour pouvoir en comprendre le sens implicite du symbole. La théorie de la littérature considère le symbole comme un "objet qui renvoie à un autre objet, mais qui demande aussi qu'on s'intéresse à lui-même pour lui-même, en tant que présentation"⁴⁷⁷. Cette constatation est appliquée dans *l'Enfant Méduse* où l'écrivaine introduit l'image de l'éclipse du soleil, dans *Le Livre des Nuits* à travers la figure du loup et dans *Éclats de sel* par la présence du sel. L'image de l'éclipse du soleil dès le début du roman est révélatrice des événements qui vont se développer au cours de l'histoire. Le sombre qui apparaît

⁴⁷³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, p.586.

⁴⁷⁴ Umberto Eco, *De la littérature*, pp.190-191.

⁴⁷⁵ René Wellek et Austin Warren, *La Théorie Littéraire*, p.263.

⁴⁷⁶ René Wellek et Austin Warren, *ibid*, p.263.

⁴⁷⁷ René Wellek et Austin Warren, *ibid*, p.264

en plein jour pendant quelques instants, annonce un malheur selon la superstition et la croyance mythique dans les cultures anciennes. La lumière qui s'introduit à la fin de cette scène désigne le soulagement, l'arrangement et la catharsis. L'image de l'éclipse à la fin du roman se reflète sur une carte postale envoyée par un ami d'enfance de Lucie, Félix, et cette fois-ci l'éclipse annonce le bonheur, la réconciliation de Lucie avec son enfance volé. Donc, il est à remarquer qu'un événement cosmique peut devenir symbolique dans un événement réel.

Éclats de sel met en scène un personnage à la recherche de rétablissement de lui-même après un état d'éloignement d'un personnage qui trahit ses idéaux de jeunesse et ceux qui lui ont été cher. Ce roman traite l'itinéraire symbolique de Ludvík qui va accéder à *la connaissance par d'étranges chemins* comme l'a annoncé l'épigraphe du roman⁴⁷⁸. Ce chemin de réconciliation du personnage avec son passé et Dieu est marqué par la présence récurrente du sel qui évoque à travers les références bibliques l'alliance qui se fait entre l'homme et Dieu.

Le symbole occupe une place primordiale à travers les mythes dans l'interprétation des rêves. Le psychanalyste pour interpréter les rêves de ses patients a recours aux symboles et se sert des motifs mythologiques. Joseph Campbell constate que de nos jours il n'y a plus de "mythes collectifs efficaces", mais "Freud, Jung et leurs disciples ont démontré irréfutablement que la logique du mythe, leurs

⁴⁷⁸ Une citation de Jiri Kolar dans la préambule du roman. Sylvie Germain, *Éclats de sel*, Gallimard, Paris, 1996.

héros et leurs exploits survivent de nos jours"⁴⁷⁹. Dans le cas où le psychanalyste ne trouve aucun indice de la vie personnelle de son patient (surtout un enfant) dans ses rêves, il se réfère à la méthode de la psychologie collective qui trouve un modèle (archétype) dans les mythes. Selon Jung,

ce qui surgit dans nos rêves et nos fantaisies était autrefois coutume consciente et conviction universelle. Or, ce qui eut jadis une telle puissance, ce qui put jadis constituer la sphère de vie spirituelle d'un peuple hautement développé ne peut avoir totalement disparu de l'âme humaine au cours de quelques générations.⁴⁸⁰

De ce point de vue, il convient de dire que l'image ou le signe qui apparaît au cours du rêve devient symbolique et oriente le psychanalyste à chercher les sources dans le passé.

Le symbole, dans l'actualité, est une image (geste, action, un objet, etc.) qui fait référence à une idée ou à un concept. Il est évident d'accentuer l'importance de l'allégorie qui peut se confondre avec le symbole. Le *Dictionnaire des Termes Littéraires* fait ainsi la distinction: "Le rapport entre le symbole et ce à quoi il renvoie est de l'ordre de la suggestion sensible plus que de la rationalité, ce qui l'oppose à l'allégorie, où l'idée est rendue sous un aspect concret"⁴⁸¹. Selon Goethe

⁴⁷⁹ Joseph Campbell, *Les héros sont éternels*, p.16.

⁴⁸⁰ C.G. Jung, *Métamorphose de l'âme et ses symboles*, p.79.

⁴⁸¹ Hendrik Van Gorp, Dirk Delabastita, *Dictionnaire des termes littéraires*, p.462.

"l'allégorie signifie directement, (...), sa face sensible n'a aucune raison d'être que de transmettre un sens"⁴⁸², et le symbole ne signifie qu'indirectement, (...) il est là d'abord pour lui-même, et ce n'est que dans un deuxième temps qu'on découvre aussi qu'il signifie"⁴⁸³. Selon Fletcher, l'allégorie "dit une chose et en signifie une autre"⁴⁸⁴. Elle représente un concept abstrait dans une image concrète et tient "sur la codification héraldique de certaines images"⁴⁸⁵.

Il est constable que Sylvie Germain emploie des figures allégoriques pour dénoncer une vérité sous l'image efficace d'un concept abstrait. Dans *L'Inaperçu*, elle présente la guerre à travers une image héraldique qui comporte des caractéristiques humaines à travers des images mythiques:

La guerre, antique maîtresse aux yeux toujours jeunes et brillants, au regard de Pasionaria héroïque défendant la patrie, la liberté, le peuple, sa conception de l'homme ou son idée de Dieu, etc., de Méduse hallucinant les hommes pour mieux les inciter à s'étriper, de Maquerelle prostituant de force femmes et petites filles, de Madone pleurant ses enfants torturés, mutilés, brûlés vifs, égorgés, éventrés, fusillés, explosés.⁴⁸⁶

⁴⁸² Tzevan Todorov, *Théories du symbole*, p.238.

⁴⁸³ Tzevan Todorov, *ibid*, p.238.

⁴⁸⁴ Tzevatan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, p.67.

⁴⁸⁵ Umberto Eco, *De la littérature*, p.193.

⁴⁸⁶ Sylvie Germain, *L'Inaperçu*, p.196.

L'importance de l'allégorie dans l'épopée se manifeste dans la définition donnée par Le Père Bossu, selon lui: "L'épopée est un discours inventé avec art, pour former les mœurs par des instructions déguisées sous les allégories d'une action importante, qui est racontée en Vers d'une manière vrai-semblable, divertissante, & merveilleuse"⁴⁸⁷. Aristote, en ce qui concerne la moralité, conseille au poète d'imiter des actions nobles et vraisemblables pour plaire à l'homme et l'instruire:

Cependant la plus importante de ces parties est l'agencement des actes accomplis, puisque la tragédie imite non des hommes, mais l'action, la vie (le bonheur et le malheur résident eux aussi dans l'action, (...), c'est en fonction de leur caractère que les hommes sont tels ou tels, mais c'est en fonction de leurs actions qu'ils sont heureux ou pas).⁴⁸⁸

En guise de conclusion les hiérophanies, selon le terme employé par Mircea Eliade, qui signifient "les manifestations du sacré exprimées dans des symboles, des mythes, des *Êtres Surnaturels*, sont appréhendées en tant que structures et constituent un langage préréflexif qui nécessite une herméneutique particulière"⁴⁸⁹ non seulement pour les historiens et pour les phénoménologues de la religion, mais aussi pour les lecteurs qui veulent capter le message implicite du texte littéraire. La théorie de l'inconscient de Freud a contribué à l'étude des symboles et des mythes, et les désigne comme des porteurs de messages. Freud à travers l'analyse des rêves a

⁴⁸⁷ René Le Bossu, *Traité du poème épique*, Volume I, Kessinger Legacy Reprints, 1742, p.11.

⁴⁸⁸ Aristote, *Poétique*, (trad. par M. Magnien), p.94.

⁴⁸⁹ Mircea Eliade, *La nostalgie des origines*, p.11.

constaté que l'inconscient se sert d'un certain symbolisme tel que nous le retrouvons dans les mythes et dans les légendes pour représenter les désirs insatisfaits et surtout les complexes sexuels. Les rêves symboliques dans l'univers romanesque de Sylvie Germain, assument le rôle révélateur des événements futurs et mettent au jour les émotions refoulées qui torturent le personnage.

2.4 Le Salut et la catharsis

La *Poétique* d'Aristote analyse l'objet de la catharsis en l'attribuant à la finalité de la tragédie qui "par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre"⁴⁹⁰. Jean-Marie Schaeffer exprime que "toutes les prescriptions de forme et de contenu sont en rapport étroit avec l'effet de la tragédie: la catharsis"⁴⁹¹. De plus, il essaye de comprendre la nature de la catharsis par l'emploi paradoxal d'Aristote: "Or, à plusieurs reprises, il apparaît qu'Aristote a tendance à voir dans la catharsis une finalité interne à la tragédie, donc à lui supposer une nature et à la traiter comme une substance. Ce faisant, il passe du normativisme à l'essentialisme"⁴⁹². Pourtant, l'affirmation d'Aristote reste normative:

La crainte et la pitié (...) peuvent naître aussi de l'agencement même des faits accomplis, ce qui est préférable et d'un meilleur poète. Il faut en effet agencer l'histoire de telle sorte que, même sans les voir, celui qui entend raconter les actes qui s'accomplissent, frissonne et soit pris de pitié devant les événements qui surviennent -ce que l'on ressentirait en écoutant raconter l'histoire d'Œdipe.⁴⁹³

Ces deux explications montrent que la catharsis se manifeste à travers le contenu et la forme d'un genre. La convenance réciproque de la forme et du contenu,

⁴⁹⁰ Aristote, *Poétique*, (trad. par M. Magnien), p.93.

⁴⁹¹ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, p.14.

⁴⁹² Jean-Marie Schaeffer, *ibid*, p.15.

⁴⁹³ Aristote, *Poétique*, (trad. par M. Magnien), p.105.

c'est-à-dire la création bien organisée de l'histoire (l'emploi des péripéties et des figures de style, l'organisation des épisodes), provoque à la finalité de l'oeuvre la catharsis. Autrement dit, la pitié et la crainte sont des sentiments toujours pénibles aux hommes et la catharsis apparaît à travers la transformation des sentiments désagréables en plaisir soit par la finalité interne soit par l'agencement formel.

Aristote désigne la situation ainsi: "Nous prenons plaisir à contempler les images les plus exactes des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, comme les formes d'animaux les plus méprisés et des cadavres"⁴⁹⁴. Le génie du poète réside dans le fait de peindre le pénible et le pire par un style sublime. L'habileté du poète anime les sentiments du spectateur ou de l'auditoire, comme le fait une belle peinture ou mélodie. De ce point de vue, l'agencement de l'histoire et le style du poète produisent la situation cathartique. Horace souligne que le poète doit savoir "charmer le lecteur et l'instruire"⁴⁹⁵. Les anciens poètes tiennent beaucoup à la moralité de l'œuvre et passent leur message à travers leur création.

L'interprétation classique fait aussi du processus cathartique une volonté proprement morale en donnant à voir le résultat funeste des mauvaises passions. Le spectacle tragique purgerait ou guérirait le spectateur de ces mêmes passions qui se déchaînent devant ses yeux.

⁴⁹⁴ Aristote, *ibid*, p.89.

⁴⁹⁵ Horace, *Epîtres*, p.220.

En montrant une situation mauvaise ou dangereuse, les poètes ou les auteurs veulent détourner l'homme de ses défauts par l'effet de crainte; et à travers une situation pénible surgissant d'un sentiment, ils visent à produire la catharsis par l'effet de pitié. L'homme pourrait se libérer de ses angoisses en les revivant à travers le héros ou les situations qu'il voit. Il se purifie de ses émotions désagréables à la suite d'une grande souffrance et obtient le bonheur, c'est-à-dire le salut après s'être tourné vers Dieu et avoir accepté la fatalité. Aristote cite la situation d'Oreste, comme exemple; étant matricide, il ne peut obtenir le salut qu'après qu'il se soit sacrifié⁴⁹⁶.

La réussite de l'œuvre et la finalité cathartique exige non seulement l'habileté de l'auteur mais aussi la participation du lecteur (du récepteur). Donc, il apparaît deux types de lecteur selon Umberto Eco. Le premier type s'intéresse seulement au contenu de l'histoire et au désir de savoir comment l'histoire se terminera; le deuxième type se voue à suivre, comme un inspecteur, les indices (la sémiotique) que lui adresse pas à pas l'auteur dans le texte. En d'autres mots, le lecteur du second niveau est à la quête de savoir comment l'histoire a été raconté. Il est apparent que la construction formelle interne et externe oriente le lecteur vers une lecture herméneutique. Umberto Eco cherche la situation cathartique au niveau de la lecture suivant les conseils d'Aristote:

En réalité, c'est dans le jeu entre ces deux niveaux de lecture que se situe la double façon de comprendre la catharsis dans la Poétique aristotélicienne et dans l'esthétique en général: en

⁴⁹⁶ Aristote, *Poétique*, (trad. par M. Magnien), p.112.

effet, nous savons qu'on peut donner de la catharsis tant une interprétation homéopathique qu'une lecture allopathique. Dans le premier cas, la catharsis naît du fait que le spectateur de la tragédie est vraiment pris de pitié et de terreur, jusqu'au tourment, de sorte que, en souffrant de ces passions, il s'en purifie, et sort libéré par l'expérience tragique; dans le second cas, le texte tragique nous met à distance de la passion représentée, à travers une défamiliarisation de type presque brechtien, et nous nous libérons de la passion non pas en l'éprouvant, mais en appréciant la façon dont elle est représentée.⁴⁹⁷

Un lien étroit affleure au niveau de la catharsis entre le spectateur et le lecteur: la catharsis de type homéopathique exige un spectateur de premier niveau, tandis que la catharsis allopathique exige un lecteur de second niveau. Les termes empruntés à la terminologie médicale prouvent le lien réciproque entre la littérature et la psychanalyse, vu que toutes les deux s'adressent à l'individu.

2.4.1 Le Salut: La réconciliation de l'homme et de Dieu

Le sacrifice, dès les temps primitifs païens, est un rite pour sacraliser un élément profane. En ces temps-là, la domination et l'intervention des dieux pesaient tellement sur la vie réelle que la croyance était comme un culte de la vie. De ce point

⁴⁹⁷ Umberto Eco, *De la littérature*, pp. 297-298.

de vue, l'homme soit pour remercier ses dieux de leur bonté soit pour obtenir leur charité à la suite d'une offense faisait des sacrifices pour être pardonné.

Il est apparent que l'homme n'est pas le seul à faire des sacrifices. Le plus grand sacrifice, en théologie, est l'holocauste de Dieu qui a sacrifié son fils pour sauver l'humanité d'un grand péché. Le Christianisme attribue une grande puissance à un Dieu unique qui exige la soumission totale de l'homme après sa faute originelle. Le péché émerge comme un acte contre l'alliance de Dieu et de l'homme. La crucifixion du Christ qui selon la croyance catholique est fondée sur la trinité de Dieu, représente la rédemption qui rétablit l'alliance entre Dieu et l'homme en rouvrant la porte de la vie éternelle.

Quant à la relation entre le péché et la religion, Freud la résume ainsi: "Les religions, du moins, n'ont jamais méconnu le rôle du sentiment de la culpabilité dans la civilisation. Elles se présentent (...) avec l'ambition de délivrer l'humanité de ce sentiment de culpabilité, qu'elles appellent péché. C'est à partir de la façon dont ce salut est acquis dans le christianisme, par le sacrifice d'un seul qui endosse la culpabilité commune à tous"⁴⁹⁸ que l'homme se sent sauver.

Sylvie Germain choisit pour oblation dans *Le Livre des Nuits* une jeune fille sensible, Violette-Honorine qui se voue à une vocation mystique et manifeste une

⁴⁹⁸ Sigmund Freud, *Le malaise dans la civilisation*, p.158.

tentative de rachat et d'expiation du mal qui s'est emparé de sa famille. Le sang qui coule de sa trempe, à la suite du sacrilège de Nuit-d'Or contre Dieu lorsque Margot, délaissée par son fiancé, est frappée de la vie et qu'elle voit Agustin changé par la guerre, témoigne de la grandeur de sa souffrance. Alain Goulet assimile la situation de Violette-Honorine qui entre au couvent pour mieux servir Dieu, au rôle de "Messie": "Elle se fait "Messie", au sens de Lévinas que cite Sylvie Germain: Le Messie c'est le juste qui souffre, (qui) a pris sur lui la souffrance des autres"⁴⁹⁹. Elle meurt en assumant les péchés des hommes de son temps dans un état de léthargie et d'agonie.

L'univers romanesque de Sylvie Germain qui focalise la question du mal et le silence de Dieu, est centré sur l'image de la lutte avec l'ange qui signifie le conflit entre le visible et l'invisible et devient l'axe central chez l'écrivaine. Obsédée par l'obscurité des nuits, Germain s'en sert pour déployer le mal dans ses romans et y introduit la lueur et le souffle d'un vent doux qui symbolisent la présence de Dieu. Tous ses romans tendent vers une lumière qui scintille, d'un au-delà signifiant la réconciliation. Cette alliance entre l'homme et Dieu, entre la Terre et le Ciel est symbolisée par l'arc-en-ciel apparu après le Déluge. Germain, dans *l'Enfant Méduse*, en parle en se référant à la *Genèse* (chap.8-9; 17) :

Et Dieu dit: Voici le signe de l'alliance que je mets entre Moi
et vous et tous les êtres vivants qui sont avec vous, pour les

⁴⁹⁹ Alain Goulet, *Sylvie Germain: Œuvre Romanesque, un monde de cryptes et de fantômes*, p.58.

générations à venir: je mets mon arc dans la nuée et il deviendra un signe d'alliance entre Moi et la terre.⁵⁰⁰

Noé qui a obéi à la parole de Dieu a été sauvé de la colère céleste. Les personnages principaux de Sylvie Germain qui souffrent de tant de maux se révoltent d'abord contre Dieu qui reste indifférent et nonchalant, mais ensuite apparaît une lueur qui témoigne d'une réconciliation. Dans *Le Livre des Nuits*, Victor-Flandrin à l'instar de Job est démuné de tous ses biens et de ses êtres chers, et frustré de souffrance, il trouve la réconciliation dans le renouvellement de la nature: "Seule la terre demeurerait la même, immuablement, - corps infiniment millénaire doué d'une force fantastique, prêt à poursuivre sans faillir ses cycles éternels. (...). La pensée impossible de Dieu venait de faire retour en son cœur. (...). C'était un Dieu sans visage et sans nom, transfondue dans la terre, fait de pierres, de racines et de boue. Un Dieu-Terre, se dressant tout autant en forêts et montagnes que coulant en fleuves ou encore courants en vents, en pluies et en marées"⁵⁰¹.

C'est dans *L'Enfant Méduse* que Sylvie Germain, à travers la mère de Lucie, Aloïse, critique le silence de Dieu et l'affection de Job qui a tout perdu:

Car comment garder le goût de vivre, quand l'enfant né de sa chair est mis en terre en pleine jeunesse, et comment se sentir

⁵⁰⁰ Sylvie Germain, *L'Enfant Méduse*, p.36.

⁵⁰¹ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, pp.299-300.

obligé de respecter tel ou tel devoir, quand votre propre droit à suivre vous est retiré à travers votre enfant mort qui était toute votre joie et honneur de vivre? Qui n'a plus rien ne peut rien donner, pas même son consentement à perdurer. Il faut être un de ces fous de Dieu pour pouvoir oser dire que, lorsqu'on n'a plus rien, c'est alors qu'on a tout, et que, moins l'on possède, plus il faut donner.⁵⁰²

Aloïse est une femme "de la race des malheureux, des pauvres, des destitués"⁵⁰³ qui a été frappée par la mort de son père avant sa naissance, par la mort inconsolable de son époux durant la guerre et enfin par la mort de son fils bien-aimé. Le malheur continue à suivre cette femme devenue apathique et indifférente lorsqu'elle est attrapée par le cancer de sein. La mère meurt sans se réconcilier ni avec elle-même, ni avec sa fille et Dieu. Pourtant, la mutilation du corps de sa mère fait creuser chez Lucie "d'étranges gouffres où chaviraient ses vieilles rancoeurs, ses haines devenues archaïques, ses relents de colère et ses sursauts de rage. Et le pardon, comme une eau claire, se mit à sourdre tout au fond de ses gouffres"⁵⁰⁴. Le mal physique dû au cancer donne la mort à Aloïse, alors que l'état souffrant de celle-ci fait soulager Lucie de sa détresse: "Lucie a fait la paix avec les siens, avec les morts et avec elle-même "⁵⁰⁵, mais cette paix ombrageuse ne représente pas la catharsis. A cet instant-là, c'est seulement le pardon qu'elle a pu maintenir. D'ailleurs,

⁵⁰² Sylvie Germain, *L'Enfant Méduse*, p.219.

⁵⁰³ Sylvie Germain, *ibid*, p.215.

⁵⁰⁴ Sylvie Germain, *ibid*, p.268.

⁵⁰⁵ Sylvie Germain, *ibid*, p.272.

l'apaisement et la purification se sont manifestés après la mort de l'ogre à travers les larmes coulées de Lucie à la suite d'un intervalle de trois ans et à travers un orage qui emporte le regard terrifiant de Lucie: "L'orage là-bas emporte dans les plis violacés de ses vents le regard d'une enfant qui fut longtemps hallucinée par la haine et l'effroi, la pluie ruiselle sur le masque de Méduse que l'éclair le plus frêle vient de faire choir du cœur de cette enfant"⁵⁰⁶.

2.4.2 La catharsis à travers la psychanalyse

Le XX^e siècle présente une lecture nouvelle des œuvres littéraires grâce aux recherches de Freud et de Breuer qui forment la technique psychanalytique où la catharsis devient le résultat d'un désir inconscient sentimental et mental.

Sylvie Germain montre dans ses œuvres la dureté de la vie et la férocité de l'homme envers ses semblables. Freud, dans son livre intitulé *Le malaise dans la civilisation*, traite la souffrance de l'homme et conçoit la vie comme un fardeau "qui nous est imposé, [qui] est trop lourde pour nous, [et qu']elle nous apporte trop de souffrances, de déceptions, de problèmes insolubles"⁵⁰⁷. Pour supporter la vie, il faut des remèdes ou des sédatifs qui sont, selon Freud, de trois types:

⁵⁰⁶ Sylvie Germain, *ibid*, p.258.

⁵⁰⁷ Sigmund Freud, *Le malaise dans la civilisation*, p.61.

De forts divertissements qui nous amène à faire fi de notre détresse, des satisfactions de remplacement qui l'atténuent, des stupéfiants qui nous y rendent insensibles. Ce sont les divertissements que cible Voltaire, lorsqu'il conclut son *Candide* sur le conseil de "cultiver son jardin"; l'activité scientifique est aussi l'un de ces divertissements. Les satisfactions de remplacement comme en offre l'art sont, par rapport à la réalité, des illusions- pour autant non moins efficaces psychiquement, grâce au rôle qu'a pris l'imagination dans la vie psychique.⁵⁰⁸

L'homme se trouvant déchu de sa place originelle demande à la vie de "devenir heureux et le rester"⁵⁰⁹. Pourtant, le bonheur ne dure que très peu et "résulte de la satisfaction plutôt soudaine de besoins accumulés et n'est possible par nature, que comme phénomène épisodique"⁵¹⁰, puisque l'homme aspire à un désir de connaître l'interdit qui le projette dans la souffrance. "La souffrance s'inscrit, dans nos histoires, comme une rupture de temps. Et, dans cette scansion de la durée, la plainte ou l'étonnement en appelle toujours à un temps originel et à un premier cri où se manifeste notre désir de vivre à travers les résistances qui lui font obstacle"⁵¹¹. Le désir de vivre et de surmonter les malheurs font de l'homme un héros qui affronte toutes les épreuves afin de se réaliser. L'homme tantôt déchu, cruel et impitoyable, tantôt doux, timide et amical, suit une évolution à travers ses plaisirs et ses douleurs, et atteint la réconciliation en se délivrant de ses maux.

⁵⁰⁸ Sigmund Freud, *ibid*, p.61.

⁵⁰⁹ Sigmund Freud, *ibid*, p.63.

⁵¹⁰ Sigmund Freud, *ibid*, pp.63-64.

⁵¹¹ Denis Vasse, *Le poids du réel, la souffrance*, Éditions du Seuil, Paris, 2008.

Dans *Les échos du silence*, Sylvie Germain conseille à l'homme, à l'exemple du *Roi Lear* de Shakespeare, de résister tenacement par une constance solide aux malheurs et souffrances afin de pouvoir sortir du chaos. Elle y apprécie les comportements sages d'Edgar et de Kent qui "font patience, car ils savent que l'ordre sera rétabli, même s'ils ignorent quand et à quel prix. [Et qui] savent bien que l'ordre revient toujours au terme d'un excès de chaos"⁵¹². Germain précise que le rétablissement sera la récompense de la patience et de la vigilance et que "rien n'est définitivement ni acquis ni perdus"⁵¹³. Cet espoir du détournement du chaos, met en évidence une situation cathartique envers l'avenir de l'homme et de l'univers.

A part la patience et le silence, l'isolement de son milieu ou le repliement sur soi apparaissent comme un moyen pour l'homme de se défendre contre les maux. "La fuite est un réflexe, une réaction physique spontanée déterminée par l'impulsion morbide de fuir le temps, l'endroit et l'objet de la douleur"⁵¹⁴. Une perte, un abandon maternel ou amoureux, une misère peuvent causer une fuite provisoire: Magnus entreprend plusieurs voyages physiques à la quête de son identité, Laudes-Marie quitte les lieux qui l'angoissent à la suite de ses expériences douloureuses, Charles-Victor dit Nuit-d'Ambre, à l'âge de cinq ans fuit la maison familiale pour aller vivre dans un monde souterrain.

⁵¹² Sylvie Germain, *Les échos du silence*, p.75

⁵¹³ Sylvie Germain, *ibid*, p.76.

⁵¹⁴ Isabelle Dotan, "Les échappés tragiques de la douleur", *L'univers de Sylvie Germain*, p.264.

Isabelle Dotan, dans son article intitulé "Les échappées tragiques de la douleur", définit l'isolement de l'individu ainsi: "Délibérément s'isoler et se tenir loin des autres, telle est la protection qui vient d'abord à l'esprit contre la souffrance que peuvent provoquer les relations humaines. (...). Contre le monde extérieur qu'on redoute, on ne peut se défendre qu'en se détournant de quelque manière, si l'on entend s'acquitter à soi seul de cette tâche"⁵¹⁵. Sylvie Germain fait entreprendre un tel éloignement définitif ou provisoire à ses personnages pour qu'ils puissent se délivrer de leurs maux qui les rongent constamment et qu'à la fin ils atteignent la catharsis.

Dans *L'Inaperçu*, Pierre qui n'a pas accompli son deuil envers ses parents et sa sœur morts, ne peut pas échapper à son passé, resté dans l'oubli. Il s'est introduit intimement dans une famille et s'est lié à leur histoire. Dans ce roman ce n'est pas un cri, mais un crachat qui ébranle la mémoire de Pierre et l'humiliation le jette dans l'enfer, au sens connotatif. Cet événement devient un trauma et déclenche une confrontation de soi sur son passé et sur son enfance.

Laudes-Marie, dans *Chanson des mal-aimants*, doit se confronter avec plusieurs formes de mal jusqu'à atteindre la catharsis au sein de la nature. Le héros de *Magnus*, à la quête de son vraie identité, est humilié des maux qui ont envahi le monde entier (génocide, l'abandon du père, le vol d'identité) et au bout d'un moment veut apaiser sa souffrance en se retirant dans un couvent de Moran qui se trouve au milieu d'une très belle nature. La nature illustre un lieu approprié à la méditation

⁵¹⁵ Sigmund Freud, *Le malaise dans la civilisation*, p.65.

comme en témoignent les sages et les ascètes. Pourtant à la différence de Laudes-Marie, Magnus n'y reste que pour peu de temps et lorsqu'il se trouve soulagé, il retourne à la vie quotidienne pour continuer sa vie épurée.

Le héros de *Nuit-d'Ambre* quitte la ville après avoir vécu beaucoup d'expériences désenchantées, se retire dans la maison paternelle et mène sa lutte en pleine nature en faisant allusion à celle de Jacob. *Éclats de sel* illustre aussi une scène qui se passe à la montagne où Ludvík médite sur son passé et sur ses relations désillusionnées.

Bien que Sylvie Germain semble être une écrivaine pessimiste, elle ne fait jamais mourir ses personnages principaux. Ils subissent des malheurs, des angoisses, des blessures, des déchirures et des souffrances extrêmes, mais ils ne meurent pas avant de se réaliser. L'acte de se réaliser signifie le "processus d'humanisation" selon Maurice Zundel que Germain cite dans son livre de *Quatre actes de présence*⁵¹⁶. Zundel résume la condition humaine selon la formule "je ne suis pas mais je puis être"⁵¹⁷, qui désigne que "l'homme est inachevé, toujours en processus d'humanisation, et que nous avons sans cesse à nous faire homme"⁵¹⁸. Son approche s'avère être contre le narcissisme qui emprisonne l'homme dans son image et lui apporte la mort. Donc, la mort ne signifie pas la catharsis, au contraire elle désigne la faiblesse de l'homme qui choisit la fuite pour se dégager des affects pathogènes.

⁵¹⁶ Sylvie Germain, *Quatre actes de présence*, Desclée de Brouwer, Paris, 2011, p.86.

⁵¹⁷ Sylvie Germain, *ibid*, p.85

⁵¹⁸ Sylvie Germain, *ibid*, p.86.

Cependant, les personnages de Sylvie Germain emploient la méthode auto-cathartique et affrontent leurs angoisses pour devenir des êtres complets. Magnus qui est à la quête de son identité, atteint la catharsis lorsqu'il comprend que "l'identité n'est pas à rechercher dans la quête épuisante et vaine d'un avant qui toujours fuit, dans une mémoire irrémédiablement défaillante et dans un vide originel qui ne se comblera jamais, mais dans un projet qui lui permette d'avancer devant soi"⁵¹⁹. Le roman se conclut ainsi: "Il ne fuit plus, il part au-devant de son nom qui toujours le précède"⁵²⁰.

L'homme qui s'enferme dans la solitude pour se protéger des situations amères de l'extérieur, augmente pourtant sa haine pour se venger. Simone Weil considère une telle attitude comme un "mécanisme humain" et ajoute que "pouvoir faire impunément du mal à autrui - par exemple passer sa colère sur un inférieur et qu'il soit forcé de se taire - c'est s'épargner une dépense d'énergie, dépense que l'autre doit assumer"⁵²¹. Dans *Nuit-d'Ambre*, un garçon frêle, Roselyn, un double qui a enduré les mêmes difficultés que Nuit d'Ambre, en devient l'ennemi tant cherché pour se délivrer de sa souffrance infâme en le persécutant. "Une mère aussi folle que sa mère à lui, poussant les mêmes cris, - comme des ronces dans le cœur de son fils, et un père aussi faible que le sien"⁵²², les fortes ressemblances de leur histoire privée

⁵¹⁹ Alain Goulet, *Sylvie Germain: Œuvre Romanesque, un monde de cryptes et de fantômes*, p.213.

⁵²⁰ Sylvie Germain, *Magnus*, p.263.

⁵²¹ Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, "Vide et Compensation", Librairie Plon, Paris, (1947) [1988], pp.13-14.
http://classiques.uqac.ca/classiques/weil_simone/pesanteur_et_grace/pesanteur_et_grace.pdf, consulté le 10 novembre 2014.

⁵²² Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, p.269.

miroient l'un dans l'autre. Cette ressemblance ranime la mémoire de Nuit d'Ambre et le jette dans l'embarras. Il s'était promis auparavant "que celui qui oserait rouvrir sa blessure de mémoire, il le tuerait. Quel qu'il soit. (...), il décida de jouer à l'assassin. (...). Par le crime, la délivrance, se disait-il. Derrière le crime, la liberté. Sous le crime, la vraie vie"⁵²³.

L'approche que met en scène Sylvie Germain est similaire à celle d'un individu qui choisit le suicide afin de se libérer de ses angoisses. Le meurtre illustre pour Nuit d'Ambre la délivrance du passé qui lui a été transféré par ses ancêtres; en tuant, au fond il veut rompre la mémoire qui le hante depuis son enfance. Selon Nuit d'Ambre, le traumatisme pourrait effacer les effets pathogènes du premier meurtre provoqué par le cri de sa mère après la mort de son aîné. C'est ainsi que l'homme fait du mal à l'autre dans son malheur et ne peut s'en délivrer lorsqu' il se confronte.

Sylvie Germain fait toujours introduire une lumière dans son univers obscur. Le peu de clarté signifie l'espoir que porte l'écrivaine. Il est remarquable qu'après chaque événement douloureux, la naissance d'un enfant survient pour prouver ce constat dans les deux premiers romans de Germain. Théodore-Faustin qui a perdu toutes ses qualités humaines et devenu cruel suite aux traumatismes de la guerre, retrouve la tendresse grâce à la naissance de son fils:

⁵²³ Sylvie Germain, *ibid*, p.274.

Théodore Faustin prit l'enfant dans ses bras avec une sourde hostilité, mais dès qu'il souleva en l'air ce petit être si drôlement ébouriffé, il perdit d'un coup sa colère et se sentit saisi par un charme profond. Et pour la première fois depuis tant d'années il se mit à sourire.⁵²⁴

Le personnage retrouve enfin la paix avec le nouveau-né qui est nommé Victor-Flandrin. Celui-ci qui a affronté beaucoup d'épreuves durant des années, n'a jamais vraiment tombé dans le pessimisme total jusqu'au moment où il perd toute sa famille - ses enfants et sa femme- dans la Seconde Guerre Mondiale. La fin du *Livre des Nuits* montre Victor-Flandrin souffrant dans un état d'agonie de la Shoah. C'est juste à "la même heure" que Pauline donne naissance à son second enfant. L'état robuste et sain du nouveau-né symbolise l'espoir à garder: "C'était un fils. Un beau garçon plein de force et de vie, aux cheveux tout ébouriffés, couleur de miel et d'ambre. Il poussa un cri pareil à un chant de tuba et agita gaiement pieds et mains dans l'air où le soulevait son père, comme si d'avance il écartait toutes les ombres"⁵²⁵. La rentrée au monde de ce nouveau-né apporte cette fois-ci un sourire au lecteur qui a souffert par l'histoire pénible des Péniel. Le sourire représente un acte de réconciliation qui délivre l'homme de sa souffrance et symbolise la catharsis du personnage chez Sylvie Germain.

Pourtant, la morale de Sylvie Germain est celle de la mesure. Elle n'approuve pas les événements et les sentiments qui sont à l'excès, car elle trouve que la

⁵²⁴ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, p.53.

⁵²⁵ Sylvie Germain, *ibid*, p.337.

démensure cause des maux non seulement à celui qui les engendre, mais aussi à celui qui les subit. Les hommes de mesure "ne succombent ni à la tension du mal, ni à celle de la folie, et échappent aussi à la mort"⁵²⁶. Donc, la vie ainsi sauvée est une autre manière d'atteindre la catharsis.

La catharsis peut se réaliser au moment du rêve, selon Jung, dans l'accomplissement des désirs ou dans la confrontation de l'angoisse. Les rêves ont une importance indéniable pour se délivrer du mal qui hanter l'homme. L'inconscient est l'acteur des rêves et se manifeste dans des cas différents. Les désirs insatisfaits du conscient se refoulent dans les tréfonds de l'être et sont maintenus par l'inconscient. La contrainte du conscient empêche la manifestation de tels désirs insatisfaits. Le seul endroit où peut se déployer toute chose refoulée devient les rêves. Freud déclare que

le contenu manifeste du rêve est le substitut altéré des idées oniriques latentes et cette altération est l'œuvre d'un moi qui se défend; elle naît de résistances qui interdisent absolument aux désirs inconscients d'entrer dans la conscience à l'état d'éveil; mais, dans l'affaiblissement du sommeil, ces forces

⁵²⁶ Sylvie Germain, *Les échos du silence*, p.77.

ont encore assez de puissance pour imposer du moins aux désirs un masque qui les cache.⁵²⁷

La contrainte du conscient interdit à l'inconscient de se manifester. Les rêves peuvent fournir à l'homme l'occasion de se libérer de ses angoisses. Selon Jung, au niveau du rêve, l'homme ne peut se délivrer de son embarras et atteindre la catharsis qu'en se confrontant à l'image qui l'angoisse. Jung exprime que les rêves sont pour Freud "l'expression voilée d'un complexe, que ce complexe soit lié à la convoitise, au pouvoir ou à la sexualité"⁵²⁸. Il est remarquable que ce sont ces complexes qui produisent la crainte.

Les complexes jouent en effet le rôle de véritables trouble-fête, et il est tout à fait possible d'imaginer que l'inconscient lui-même ait pour mission de faire ressortir la fonction naturelle du rêve, et qu'il tente de nous dégager de la souricière des complexes.⁵²⁹

En guise de conclusion, la catharsis, qui désigne pour Aristote la finalité de la tragédie, exprime le processus de libération émotionnelle qui s'effectue au sein de la représentation comme un soulagement thérapeutique qui survient après un état de tension. Les poètes antiques, voulant instruire l'homme à travers le plaisir et le

⁵²⁷ Sigmund Freud, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, traduit de l'allemand par Yves Le Lay, Éditions Payot, Paris, 1983, p.39.

⁵²⁸ C.G.Jung, *Sur l'interprétation des rêves*, p.40.

⁵²⁹ C.G.Jung, *ibid*, p.41.

divertissement restaient fidèles à la notion de la catharsis. Les dramaturges classiques, à l'exemple de Racine et Corneille, respectaient la catharsis dans leur représentation pour que le spectateur sorte l'âme purifiée.

La psychanalyse met en évidence que le trouble émotionnel décompose l'harmonie du corps et soumet la conscience à un état de confusion qui cause du malaise à l'homme. Le refoulement des désirs insatisfaits de l'homme remontent en surface au moment où l'inconscient prend le pouvoir contre le conscient. Le royaume de l'inconscient devient les rêves qui reflètent des images messagères de l'état d'un homme souffrant d'une angoisse. Freud et Jung en interprétant les rêves, ont montré que ceux-ci devenaient le langage de l'inconscient qui éprouve de la crainte et du mal psychique. Les rêves deviennent le lieu de rencontre de confrontation de l'homme avec ses craintes qui lui donnent l'occasion de s'en libérer. Donc, la science psychanalytique prouve que l'homme peut se libérer des maux qui le hantent et atteindre la catharsis à l'issue de ses rêves.

Au niveau de la religion, la catharsis signifie l'obtention du salut de Dieu. Sylvie Germain, obsédée par le silence de Dieu, dans *Les échos du silence*, conseille au lecteur de chercher Dieu dans les profondeurs de son propre être où "irradie la lumière"⁵³⁰. De plus, elle fait descendre Dieu de son au-delà, dans *Patience et songe de lumière*, afin d'anéantir la distance entre l'homme et Dieu: "L'immense et éternel feu de l'au-delà descend flamboyer en douceur parmi les choses et les êtres de l'ici-

⁵³⁰ Sylvie Germain, *Les échos du silence*, p.103.

bas, et les éclaire du dedans"⁵³¹. Sylvie Germain précise encore dans *Mourir un peu*, que Dieu ne demeure pas au-delà comme le croit l'homme, mais sans se manifester directement comme dans les temps intemporels, "il n'a pas d'autre temple que le corps et l'esprit des vivants, et n'en exige pas d'autres"⁵³². La réconciliation de l'individu avec lui-même et autrui se manifeste dans la catharsis.

⁵³¹ Sylvie Germain, *Patience et songe de lumière, Vermeer*, Flohic Éditions, Charenton, 1993, p.39.

⁵³² Sylvie Germain, *Mourir un peu*, Desclée de Brouwer, Paris, 2000, p.117.

TROISIÈME PARTIE: LES ASPECTS ÉPIQUES DU MAL DANS L'ŒUVRE
ROMANESQUE DE SYLVIE GERMAIN

Sylvie Germain est une écrivaine soucieuse des problèmes qui causent le malheur de l'homme. Appartenant à la génération de l'après-guerre, elle est témoin de la souffrance des victimes de la guerre. L'époque lugubre où Germain et ses contemporains ont été élevés porte également les traces de la honte de l'homme qui reste indifférent à la souffrance d'autrui. Les textes écrits témoignent de cette barbarie des guerres et transmettent aux générations futures des legs pour qu'elles en tirent des leçons. L'écrivaine dans *Les personnages* accentue l'importance des textes et cite un papyrus égyptien qui date de quelque trois millénaires: "(...) ils ont laissé en guise d'héritiers/ les livres d'enseignements qu'ils avaient composés"⁵³³.

Sylvie Germain ne voulant pas rompre les liens avec le passé présume que le passé sert de miroir au présent et ne peut pas être effacé: "Chaque instant du passé demeure dans la chair du présent, obscure et fécond sédiment, infime casson de lumière indéfiniment refondu et luisant en secret tout au fond de l'oubli"⁵³⁴. Il ne faut qu'en suivre les traces des pas invisibles à travers les souvenirs et les rêves qui hantent l'individu par des images fantomatiques survenues de l'inconscient.

Le genre d'épopée, à celui qu'Aristote attribue les caractéristiques du noble et du sublime, apparaît pour Sylvie Germain comme le meilleur terrain pour prolonger sa philosophie. Georges Bafaro déclare que l'épopée qui vise à "souligner des liens entre les faits et héros qu'elle célèbre et les hommes à qui elle s'adresse, fonctionne

⁵³³ Sylvie Germain, *Les personnages*, p.63.

⁵³⁴ Sylvie Germain, *Éclats de sel*, p.161.

comme une œuvre de mémoire collective"⁵³⁵. L'épopée se servant des figures de style à l'exemple de l'allégorie, de la comparaison et de la métaphore, présente des images aux valeurs symboliques et relie le présent à un passé très lointain où elle "conditionne le présent en façonnant la réalité géographique, historique, économique et sociale"⁵³⁶. De ce fait, l'écrivain tire son sujet soit des traditions et des légendes poétiques des peuples, soit de son imaginaire profondément sensible aux événements qui touchent l'humanité.

La notion de la guerre et du combat qui est au centre de l'épopée est aussi au centre de la problématique de l'œuvre romanesque de Germain. La dimension épique chez l'écrivaine est conforme au déploiement des sujets insolubles. L'héroïsme, propre au héros de l'épopée, fait de Sylvie Germain une grande écrivaine qui ose affronter avec hardiesse les sujets les plus complexes. Alain Goulet synthétise ainsi l'univers romanesque de Germain en se basant sur les traumatismes qui mobilisent la mémoire par les sujets refoulés qui font obstacle au présent de l'individu: "Ce qui est alors souvent en jeu dans ses romans, c'est le travail dans l'individu de la mémoire des traumatismes et des deuils, des déceptions amoureuses et des effets du manque d'amour, de sorte que le passé envahit et opère le présent et empêche d'avancer"⁵³⁷. Dans ses romans, Sylvie Germain se lance dans une aventure héroïque aussi bien que ses personnages en quête de soi et du bonheur.

⁵³⁵ Georges Bafaro, *L'épopée*, p.9.

⁵³⁶ Georges Bafaro, *ibid*, p.7.

⁵³⁷ Alain Goulet, *Sylvie Germain: Œuvre Romanesque, un monde de cryptes et de fantômes*, p.32.

La création romanesque de Sylvie Germain va de pair avec les certains moments de sa vie privée et ses romans "scandent la progression de leur auteur"⁵³⁸. Chacun d'eux représente une trace particulière de l'Histoire réelle et de l'histoire intime de l'écrivaine venant de son "crypte"⁵³⁹. Le mal est traité de deux voies disparates, l'une générale, concernant les événements de l'Histoire à travers la guerre et le Shoah, et l'autre individuelle, celle d'un traumatisme de l'abandon de l'enfant par ses parents et de l'abandon d'un bien-aimé⁵⁴⁰. Sylvie Germain à travers ses romans crée un univers microcosmique où elle s'adresse à l'humanité entière à travers le registre épique.

⁵³⁸ Alain Goulet, "L'œuvre de Sylvie Germain", *Littera*, p.21.

⁵³⁹ Alain Goulet, *Sylvie Germain: Œuvre Romanesque, un monde de cryptes et de fantômes*, p.27.

⁵⁴⁰ Mariska Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain la hantise du mal*, p.24.

3.1 Personnages épiques

De nos jours, le héros a perdu beaucoup de son sens premier. Le *Dictionnaire de la langue française* de Littré définit le héros ainsi:

Héros:

1. Terme d'antiquité. Nom donné dans Homère aux hommes d'un courage et d'un mérite supérieurs, favoris particuliers des dieux, et dans Hésiode à ceux qu'on disait fils d'un dieu et d'une mortelle ou d'une déesse et d'un mortel.
2. Fig. Ceux qui se distinguent par une valeur extraordinaire ou des succès éclatants à la guerre.
3. Tout homme qui se distingue par la force du caractère, la grandeur d'âme, une haute vertu.
4. Terme de littérature. Personnage principal d'un poème, d'un roman, d'une pièce de théâtre.
5. Le héros d'une chose, celui qui y brille d'une manière excellente en bien ou en mal. (...). Le héros du jour, l'homme qui en un certain moment, attire sur soi toute l'attention du public.⁵⁴¹

⁵⁴¹ Le *Dictionnaire de la langue française* de Littré.
<http://www.littre.org/definition/h%C3%A9ros>, consulté le 17 novembre 2014.

Toutes ces définitions s'unissent dans deux traits qualificatifs: exceptionnel et puissant. Ces qualités attribuées à Dieu rapprochent le héros du rang des immortels et lui confère une supériorité sur la terre. De ce point de vue, celui qui acquiert le nom de héros garantit son immortalité par la grandeur de son action et par le fait d'être présent dans les textes.

La légende, le mythe et l'épopée sont les genres qui favorisent les personnages exceptionnels au sein de leurs récits. Philippe Selliers précise ainsi les particularités propres à l'épopée afin de la distinguer des autres genres: "Les récits dans lesquels s'est exprimé le désir d'héroïsme, d'arrachement à la banalité de la vie, de supériorité sur le reste du monde, de réalisation éclatante de soi, d'élévation à une condition quasi divine forme un genre littéraire reconnaissable entre tous: l'épopée"⁵⁴². Donc, l'épopée représente un héros qui se voue à un acte héroïque au profit de sa communauté et qui atteint l'immortalité (apothéose) pour se placer au rang du sublime et du noble.

Le personnage héroïque des temps antérieurs a subi beaucoup de changements jusqu'à s'introduire au cœur du roman. Le héros d'autrefois qui combattait au nom de son Dieu, de sa communauté et de sa chère dame, pour immortaliser son nom et son courage, se transforme en un individu qui est à la quête de lui-même et qui livre une bataille entre son conscient et inconscient afin de se libérer de ses souffrances et d'établir une réconciliation entre son propre moi et le

⁵⁴² Philippe Selliers, *Le mythe du héros*, Bordas, Paris, 1990, pp.14-15.

monde réel. Les qualités (brave et généreux) qui distinguaient dans l'épopée le héros d'un personnage ordinaire ne sont plus valables pour le personnage introspectif du roman. De ce fait, la question comment un tel personnage replié sur lui-même va pouvoir être nommé le héros de nos jours vient à l'esprit. Donc, cette partie porte le but de répondre à cette question en se référant à la définition du héros dans le Dictionnaire du *Littre*.

Le *Zarathoustra* de Nietzsche annonce une nouvelle époque en déclarant que tous les dieux sont morts et Georg Lukács considère le roman comme l'épopée d'un monde sans dieu"⁵⁴³. Ces affirmations montrent l'envoûtement du passé et l'avènement de la conscience à une nouvelle ère. La déclaration d'un monde sans Dieu apparaît comme le premier obstacle pour le personnage romanesque à devenir un héros. En l'occurrence, la première définition selon le *Littre* qui exige que le héros soit le favori de Dieu semble tomber en déclin. Par contre, Sylvie Germain n'accepte pas la mort de Dieu, mais elle en donne une transformation dans *Mourir un peu*: "Au sein même de son éternité Dieu est passé d'un "temps" de Créateur Tout-Puissant (temps intemporel) à un "temps" de Père Tout-Aimant (temps inscrit dans l'Histoire humaine)"⁵⁴⁴. Cette tournure de Germain permet la réincarnation de Dieu mort et lui attribue tous les individus comme étant ses enfants. Ainsi, les personnages de Germain sont dotés d'une naissance noble et supérieure au niveau spirituel. Pourtant, la naissance de Victor-Flandrin, personnage principal qui deviendra l'aïeul des

⁵⁴³ George Lukacs, *La théorie du roman*, p.84.

⁵⁴⁴ Sylvie Germain, *Mourir un peu*, p.46.

Peniel, est exceptionnelle. Sa naissance hors du commun qui est l'une des caractéristiques de l'épopée, est décrite d'une façon merveilleuse:

Il était si gros qu'il déchira au passage le corps de sa mère.
C'était un garçon; dès sa naissance il brailla à en perdre le souffle et s'agita avec tant de vigueur qu'il brisa lui-même le cordon ombilical. Il portait une masse impressionnante de cheveux d'un brun roux magnifique, tout ébouriffé. Cet enfant-là, pensa Vitalie en le plongeant dans l'eau, est taillé pour vivre au moins cent ans. (...). Elle regarda le bébé avec stupeur, s'étonnant jusqu'à l'émerveillement du charme que dégageait d'emblée ce petit être tout juste arrivé à la vie.⁵⁴⁵

Victor-Flandrin vit cent ans comme l'avait prévu sa grand-mère Vitalie en le plongeant dans l'eau. Cette scène de bénédiction fait allusion à la naissance d'Achille lorsque sa mère le trempe dans le Styx pour le rendre invulnérable⁵⁴⁶. Victor Flandrin devient invincible grâce à l'ombre de Vitalie, son talisman de protection: "(...) son ombre blonde traînait-elle souvent dans son sillage longtemps après qu'il avait passé, et lorsque les gens de Terre-Noire la rencontraient sur leur chemin, ils s'en écartaient toujours avec la plus grande méfiance. Tous prenaient soin de ne jamais marcher

⁵⁴⁵ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, p.52.

⁵⁴⁶ Jean Ferré, *Dictionnaire des Symboles, des mythes et des mythologies*, Éditions du Rocher, Paris, 2003, p.153.

dans l'ombre de Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup qu'ils redoutaient plus encore que sa présence"⁵⁴⁷.

A part cette caractéristique, il porte à l'œil gauche une remarquable tache d'or qui lui confère le don fantastique de faire ternir les miroirs et "de voir aussi bien en plein jour que dans la pénombre la plus dense"⁵⁴⁸. De plus, son nom "Victor" annonce un conquérant victorieux, car il a su conquérir de vastes terres pour établir un royaume loin de sa région de "l'eau douce". Enfin, son combat héroïque avec le loup lui attribue une victoire digne de son nom. Donc, toutes ces particularités le font remonter au rang du héros défini selon le *Littre* et comme l'exige aussi l'épopée. Le personnage transformé en héros doit désormais prouver son courage dans une aventure héroïque:

L'appel de l'aventure - signifie que le destin a sommé le héros et que son centre de gravité spirituel a été transféré de son milieu habituel à une zone inconnue. Cette zone, cette région fatidique, pleine de trésors et de dangers, peut être représentée de bien des façons: comme un pays lointain, une forêt, un royaume souterrain, sous-marin ou céleste, comme une île secrète, une haute cime ou un état de rêve profond; mais c'est toujours un endroit où se meuvent des êtres

⁵⁴⁷ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, p.93.

⁵⁴⁸ Sylvie Germain, *ibid*, p.54.

polymorphes, d'exploits surhumains et d'impossibles délices.⁵⁴⁹

Le chemin qui mène vers une aventure inconnue n'est pas sans danger. Pourtant, dans l'épopée le héros étant désigné à l'avance pour un but divin, est sous la protection des dieux et aucun mal ne peut l'atteindre. Protégé et guidé par des forces surnaturelles, il peut à la fin accomplir son devoir imposé. Quant au personnage contemporain du roman, il doit montrer plus d'efforts pour survivre dans un monde plus compliqué. Car, il est seul dans une société féroce et ouverte à beaucoup de dangers. La volonté de son père divin (Dieu) exige de lui une survie dans des conditions pénibles, en restant toujours un enfant obéissant à son père comme l'a fait Job autrefois.

Les êtres humains sont à la recherche du plaisir et veulent échapper à la douleur. Triompher à la douleur et mener une vie saine sont ainsi les buts du personnage romanesque. Entouré par autant de dangers (guerre, maladie, cruauté, inceste) et de malheurs (abandon, mort d'un être cher, solitude), celui-ci doit faire un choix face à sa souffrance. Isabelle Dotan fait constater trois comportements principaux sur le choix du personnage devant un malheur: "la lutte, la fuite ou l'inhibition de l'action"⁵⁵⁰. Dans cette perspective, elle distingue trois types de personnages: "l'un, fort et déterminé, en quête de bien-être qui lutte pour surmonter

⁵⁴⁹ Joseph Campbell, *Les héros sont éternels*, pp.57-58.

⁵⁵⁰ Isabelle Dotan, "Les échappées tragiques de la douleur", *L'univers de Sylvie Germain*, p.263.

la douleur, l'autre, désemparé, qui prend la fuite et le troisième qui se soumet à la douleur et s'y laisse sombrer"⁵⁵¹. De ce point de vue, il serait convenable de dire que les personnages principaux des romans de Sylvie Germain illustrent le premier cas. Bien qu'à première vue leur réaction immédiate manifeste la fuite de leur milieu habituel, pourtant avec le temps, ils sont amenés à un moment à lutter contre le mal dont ils souffrent. Ce n'est pas par hasard que l'image de la lutte avec l'ange devient le pivot de la confrontation des personnages chez Sylvie Germain.

Le personnage romanesque prouve son héroïsme lorsqu'il affronte l'ange, un être surnaturel. Dans ce cas-là, l'inconscient représente un être surnaturel qui peut désigner un démon, un monstre, un fantôme, une force apocalyptique, c'est-à-dire un ennemi invisible. A part cet ennemi invisible, le personnage fait face à un ennemi visible qui est la guerre et ses séquelles. La guerre et ses conséquences destructives sont présentes dans les romans germaniens qui leur donnent le souffle épique. Un autre ennemi apparent du personnage peut être son semblable, c'est-à-dire un individu quelconque et parfois cher. L'exploit du héros moderne devient l'acquisition de la maturité humaine dans des conditions de la vie contemporaine.

Le personnage du roman est le fil conducteur de la fiction. Son statut se met en cause après le nouveau roman qui réduit le personnage à un pronom personnel. La sublimation du personnage épique représente différentes caractéristiques. Le héros de l'épopée était visible par son apparence physique et son courage, alors que le

⁵⁵¹ Isabelle Dotan, *ibid*, p.263.

personnage transformé en pronom personnel s'adresse à l'anonymat pour couvrir des individus sans identité, c'est-à-dire ordinaires. Le héros postmoderne représente la fusion de ces deux personnages à la fois épique et anonyme. Il est anonyme par son côté appartenant à la société en tant qu'individu ordinaire, et il est un héros épique puisqu'il est un survivant dans un monde où règne le mal qu'il doit affronter. Sylvie Germain présente ainsi ses personnages qui méritent d'être exaltés en leur propre qualité n'étant pas seulement des noms fortuits:

Un personnage, même de pure fiction, n'est jamais inventé à partir de rien, il n'y a pas de *deus ex machina*. Le romancier invente ses personnages à partir d'un ensemble d'autres personnages issus de romans ou de films, de gens qu'il a connus, proches ou dont il a entendu parler, de figures historiques (...) les personnages naissent de brassages, de métissages. Ce qui importe, ce n'est pas de savoir d'où ils viennent, mais qu'ils aient un «accent » qui leur soit propre.⁵⁵²

Ce n'est pas par hasard qu'Aristote a rédigé des règles sur l'épopée en se basant sur les poèmes d'Homère. Car, Homère a créé ses œuvres avec une grande

⁵⁵² Sylvie Germain entretien avec Xavier Houssin.
<http://books.openedition.org/bibpompidou/1161>, consulté le 9 novembre 2014.

subtilité à l'exemple d'un humoriste qui a su peindre tant de caractères de différentes couches sociales:

(...) la vie domestique et publique n'est présentée ni sous l'aspect d'une réalité barbare, ni sous la forme prosaïque d'une vie familiale et politique solidement organisée, mais comme occupant ce milieu naïvement poétique. Mais ce qui domine le tout, c'est la libre individualité de tous les personnages qui figurent dans ces poèmes.⁵⁵³

Bien que la libre volonté de l'individu soit placée au centre du roman contemporain, il y a aussi des situations où le personnage ne peut s'échapper au destin. Hegel touche à ce sujet et déclare que:

Le caractère dramatique forge sa propre destinée, grâce à la nature du but qu'il poursuit à travers des circonstances connues et données, cela au prix de nombreux conflits; la destinée du héros épique, au contraire, se forge en dehors de lui, et ce pouvoir des circonstances qui impriment à l'acte sa forme individuelle, qui déterminent l'issue de son activité, et décident ainsi de son sort, n'est autre que le pouvoir du *fatum*.

⁵⁵³ Hegel, *Esthétique*, "Poésie", tome I, p.152.

Ce qui arrive devait arriver, en vertu d'une nécessité
inéluçtable.⁵⁵⁴

En ce sens, bien que le héros fasse son choix et agisse personnellement, il ne peut arriver toujours à son but. Car le *fatum* joue un grand rôle diminuant la liberté des personnages.

Dans *Le Livre des Nuits* Sylvie Germain veut rompre la malédiction du destin qui apporte du malheur aux Pénél avec l'acte de la mutilation des doigts de Victor-Flandrin et le mariage de Théodore-Faustin avec Noémie. Pourtant ces tentatives ne peuvent échapper à la volonté divine. La résignation de l'individu affleure dans le roman selon George Lukács: "Le roman est la forme de la virilité mûrie; cela signifie que le caractère clos de son monde est, sur le plan objectif, imperfection, et sur le plan subjectif du vécu, résignation"⁵⁵⁵. Ceci dit, l'individu doit affronter beaucoup d'épreuves sans être protégé par des puissances divines dans un monde imparfait.

Dans des conditions où l'homme peut intervenir selon sa propre volonté il peut faire indépendamment un choix. Le peuple qui était autrefois désigné sous le nom de communauté agissait respectueusement et volontairement envers son chef, non par des lois, mais par l'admiration qu'inspirait les qualités du héros: "Tout semble s'être établi d'emblée, d'une façon directe, sans transition".⁵⁵⁶ Le choix et l'habileté de l'auteur font de ses personnages des êtres biens ou mauvais. Le penseur

⁵⁵⁴ Hegel, *ibid*, p.179.

⁵⁵⁵ George Lukács, *La théorie du roman*, p.66.

⁵⁵⁶ Hegel, *Esthétique*, "Poésie", tome I, p.153.

italien, Léopardi, dans sa dissertation de 1823 sur les épopées déclare sa préférence pour l'*Illiade*⁵⁵⁷. Selon lui, "Homère suit la nature et non les règles. Il construit l'*Illiade* autour de deux héros, (...). Achille apparaît comme "*un homme* suprêmement admirable", et Hector comme "un héros suprêmement aimable". (...). Léopardi reviendra souvent sur la nature des héros épiques: le génie d'avoir associé deux héros si opposés, comme Achille et Hector, ne se retrouve jamais"⁵⁵⁸.

Le choix de l'homme en action détermine son futur, "c'est en fonction de leur caractère que les hommes sont tels ou tels, mais c'est en fonction de leurs actions qu'ils sont heureux ou pas"⁵⁵⁹. L'approche d'Aristote montre bien que l'homme est indépendant de faire son propre choix, à condition qu'il en accepte toutes les conséquences. Les héros d'Homère, Achille dans l'*Illiade* et Ulysse dans l'*Odyssée*, témoignent de cette attitude de l'homme. La force physique et le courage sont les aspects représentatifs d'Achille, d'un guerrier brave, qui choisit la mort glorieuse au sein d'un combat ardent qui lui assure l'immortalité⁵⁶⁰. "L'enjeu est ici le sens que le héros choisit de donner à sa vie. Le choix d'Achille incarne l'idéal héroïque qui caractérise toute l'*Illiade*"⁵⁶¹. Or, Ulysse à la suite de plusieurs aventures dangereuses et difficiles, préfère le retour dans son pays et incarne l'homme raisonnable. Freud au sujet de l'héroïsme "prétend qu'il y a des biens abstraits et universels plus précieux

⁵⁵⁷ Judith Labarthe, *L'épopée*, p.58.

⁵⁵⁸ Judith Labarthe, *ibid*, p.58.

⁵⁵⁹ Aristote, *Poétique*, (trad. par M. Manguin), p.94.

⁵⁶⁰ Judith Labarthe, *L'épopée*, p.27.

⁵⁶¹ Judith Labarthe, *ibid*, p.27.

que la vie"⁵⁶². Pourtant, il pense personnellement que "l'héroïsme, qui est plus souvent instinctif et impulsif, ignore cette motivation et affronte le danger sans penser à ce qui peut en résulter"⁵⁶³. Donc, Achille choisit la gloire et la mort, alors qu'Ulysse choisit la gloire et le retour. Homère cite la moralité qui doit surgir implicitement de ces deux choix dans l'*Odyssée* au chant XI de l'épisode de l'évocation des morts où Ulysse reconnaît l'âme d'Achille et lui parle:

Mais toi, Achille,
quel mortel fut ou sera jamais plus heureux que toi?
Jadis, quand tu vivais, nous t'honorions autant qu'un dieu;
Aujourd'hui, c'est ici, c'est sur les morts que ta puissance
S'affirme avec éclat; ne regrette pas la vie".
Ainsi parlai-je, et lui tout aussitôt de me répondre:
" Ne cherche point à m'adoucir la mort, ô noble Ulysse!
J'aimerais mieux, simple valet, être aux gages d'autrui,
D'un pauvre laboureur n'ayant pas beaucoup de ressources,
Que de régner sur tous les morts qui ont péri."⁵⁶⁴

L'Illiade et *L'Odyssée* décèlent le but universel de l'épopée: la quête de l'immortalité et la quête de soi. Achille obtient l'immortalité par sa mort héroïque, tandis qu'Ulysse reste immortel dans la mémoire par sa ruse qui lui procure la survie et par le voyage initiatique qui lui fait atteindre la maturité. Wilhelm Stekel, disciple

⁵⁶² Freud, "Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort", *Essais de psychanalyse*, traduit de l'allemand par Dr. S. Jankélévitch en 1920, réimpression, Éditions Payot, Paris, 1968, p.25.

<http://www.psychologue--paris.fr/textes/Freud-considerations-sur-la-guerre-et-sur-la-mort.pdf>, consulté le 8 décembre 2014.

⁵⁶³ Freud, *ibid*, p.25.

⁵⁶⁴ Judith Labarthe, *L'épopée*, p27.

de Freud, constate dans le personnage d'Ulysse une compatibilité avec le personnage romanesque contemporain: "Toute la valeur d'Ulysse réside dans le fait qu'il ne cesse de chercher à trouver les valeurs humaines sans se laisser absorber par la barbarie, l'animalité, ni séduire par les lieux hors du temps où vivent les dieux"⁵⁶⁵. James Joyce, à travers la parodie, transpose l'action de l'*Odyssée* dans le Dublin du XX^e siècle⁵⁶⁶, et veut montrer et critiquer les changements de l'homme contemporain à travers l'histoire d'Ulysse.

Au sujet de la mort, la littérature moderne et la psychanalyse maintiennent l'approche d'Ulysse qui choisit la vie à l'égard de la mort. L'écrivain américain Jerome David Salinger (1919-2010), dans son roman intitulé *L'Attrape-cœurs* publié en 1951, cite une phrase de Wilhelm Stekel, au sujet des attitudes des héros homériques: "L'homme qui manque de maturité veut mourir noblement pour une cause. L'homme qui a atteint la maturité veut vivre humblement pour une cause"⁵⁶⁷. Mourir jeune héroïquement est considéré comme un acte inutile et prématuré. Chez Sylvie Germain ses personnages n'optent jamais volontairement ni pour la participation à la guerre ni pour la mort. Le héros en participant à la guerre accomplit son devoir envers la société dont il fait partie. La notion de la guerre et le comportement digne du personnage au risque de son existence produisent le souffle épique dans les romans de Sylvie Germain.

⁵⁶⁵ Judith Labarthe, *ibid*, p29.

⁵⁶⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes*, pp.14-15

⁵⁶⁷ Wilhelm Stekel.

http://fr.wikipedia.org/wiki/Wilhelm_Stekel, consulté le 12 novembre 2014.

Ce qui compte dans le poème épique, selon Hegel, ce sont "les individus agissants et souffrants qui en constituent le centre"⁵⁶⁸. Ce constat hégélien présenterait le registre épique dans le roman contemporain et surtout dans l'univers de Sylvie Germain où la souffrance et la douleur règnent amplement sur des générations. L'histoire du héros doit être surprenante et doit emporter le lecteur durant l'aventure. L'habileté de l'auteur sera dans sa force de "mettre en valeur les contrastes, si importants dans le mythe héroïque"⁵⁶⁹. Il y a toujours un *manichéisme épique*⁵⁷⁰ qui règne dans le récit entre les justes et les lâches, les bons et les méchants, les fidèles et les traîtres, le bien et le mal pour que l'histoire soit entraînante et réaliste.

3.1.1 Le héros épique dans le roman

Le héros épique qui est doté des caractéristiques supra-humaines⁵⁷¹, apparaît comme un homme semi-divin. Gilbert Durant fait remarquer que la "magnification de l'origine du héros et prodiges "marquant" cette origine semblent bien être issus de la même intention littéraire qui est "d'atmosphériser" le destin héroïque, de le privilégier par rapport à celui des simples comparses"⁵⁷². Une origine et une naissance exceptionnelles placent le héros au rang supérieur des humains. Philippe

⁵⁶⁸ Hegel, *Esthétique*, "Poésie", tome I, p.173.

⁵⁶⁹ Philippe Selliers, *Le mythe du héros*, p.26.

⁵⁷⁰ L'expression est emprunté à Philippe Selliers dans *Le mythe du héros*.

⁵⁷¹ L'expression est emprunté à Philippe Selliers dans *Le mythe du héros*.

⁵⁷² Gilbert Durant, *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme*, José Corti, Paris, 1990, p. 25.

Selliers énumère les caractéristiques du héros épique en établissant certains équilibres: "Le protagoniste sera plus grand (mais pas trop grand, sinon il prend les traits du colosse, du monstre), ou plus fort (mais non invulnérable, (...), Achille et Siegfried ont un point du corps vulnérable), ou plus endurant, ou plus noble, ou plus confiant en Dieu"⁵⁷³. Selon Hegel, le héros épique doit présenter non seulement des qualités mais aussi des défauts qui en font "une totalité de traits, qui sont ceux d'hommes entiers, propres à leur peuple"⁵⁷⁴ et doit assumer tous les devoirs de son statut social, politique et familial. Cette variété de traits et de situations est remarquable dans "le cas de Cid, en tant que fils, héros, amant, époux, chef de famille, père, dans ses rapports avec son roi, ses ennemis et ses amis"⁵⁷⁵. Donc, c'est la manifestation de "cette totalité dans les situations les plus diverses qui constitue le principal sujet de la poésie épique"⁵⁷⁶ et qui se trouve parfois dégradée dans les romans de Sylvie Germain. Les parents n'accomplissent pas souvent leurs devoirs envers leurs enfants et la figure d'une famille exemplaire ne se reflète jamais.

Le héros épique exige un accompagnement héroïque: "La paire étant le commencement du groupe, l'on peut dire en termes sociologiques que dans l'Epopée ou la Chanson de Geste, on assiste à un "effet de groupe" héroïque"⁵⁷⁷. Cet aspect est très présent dans l'épopée antique et médiévale. Le héros épique n'est jamais seul, à la différence du héros mythique, il a toujours une personne ou une collectivité qui le soutient et "c'est le fameux thème du "double": Gilgamesh et Enkidou, Achille et

⁵⁷³ Philippe Selliers, *Le mythe du héros*, Ibid., p.24.

⁵⁷⁴ Hegel, *Esthétique*, "Poésie", tome I, p.173.

⁵⁷⁵ Hegel, *ibid*, p.174.

⁵⁷⁶ Hegel, *ibid*, p.174.

⁵⁷⁷ Gilbert Durant, *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme*, p.57.

Patrocle, Roland et Olivier, (...), les quatre fils Aymon, les trois mousquetaires de Dumas"⁵⁷⁸. Les romans de Sylvie Germain représentent des compagnons, des sosies, des amants, des sages qui interpellent selon les situations nécessaires et qui révèlent chez le personnage principal une partie de lui-même.

Sylvie Germain profite du thème du double d'une manière particulière, c'est-à-dire qu'elle s'en sert comme un miroir afin de montrer à son personnage principal ses défauts ou les qualités qui lui manquent. La rencontre de Nuit-d'Ambre avec Roselyn dans *Nuit-d'Ambre* tend au premier un miroir de son propre destin d'une manière inverse: "Roselyn déconcertait Nuit-d'Ambre, il lui présentait un double inversé de lui-même, un curieux négatif. Cette blessure semblable qui les avait marqués tous deux dès l'origine s'était faite soumission, tendresse et humilité en l'un, révolte, colère et orgueil chez l'autre"⁵⁷⁹. Ce petit "mitron", Roselyn, qui raconte son histoire, fait ranimer la mémoire de Nuit-d'Ambre qui lui fait violence: "(...) à force d'aveux, d'évocations, la parole tout en douceur de Roselyn avait fini par percer tant de brèches dans la mémoire de Nuit-d'Ambre-Vent de-Feu, par tant détruire ses défenses, qu'elle avait arraché au mutisme tout le passé de celui-ci. Son passé douloureux, haï"⁵⁸⁰.

La rencontre de l'Autre, Selon Alain Goulet, prend plusieurs visages chez l'écrivaine: "(...) celui qu'on porte en soi, celui qui est le miroir dans lequel on se

⁵⁷⁸ Philippe Selliers, *Le mythe du héros*, p.23.

⁵⁷⁹ Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, p.269.

⁵⁸⁰ Sylvie Germain, *ibid*, p.270.

projeté, celui à qui on s'adresse et de qui on reçoit, celui qu'on cherche et celui qu'on fuit"⁵⁸¹. Sylvie Germain met en scène Ludvík qui reflète le mal moral par son indifférence à autrui et à lui-même. Dans *Éclats de sel* Ludvík rencontre plusieurs personnes qui lui tendent un miroir pour montrer son indifférence et sa négligence à l'égard de son ancien professeur Joachym Brum, ses anciennes relations et son entourage social. Ses confrontations avec des personnages bizarres lui livrent différents indices pour qu'il parachève son évolution initiatique:

Chaque instant du passé demeure dans la chair du présent,
obscur, fécond sédiment, infime casson de lumière
indéfiniment refondu et luisant en secret tout au fond de
l'oubli. Ludvík sentait en lui bouger et se soulever son passé,
se lever une assemblée de transparents plus ou moins
ombreux ou lumineux: tous les anges nés des rencontres qu'il
avait faites au cours de sa vie.⁵⁸²

Gilbert Durant voit dans le thème du double un renforcement du héros qui en est complété et cette complémentarité ne va pas sans une certaine opposition ⁵⁸³. Il est remarquable que les compagnons héroïques et les jumeaux mythiques ne sont jamais symétriques: Gilgamesh et Roland symbolisent l'homme extérieur tandis que Enkidou et Olivier l'homme intérieur. Sylvie Germain ne livre pas à ses personnages

⁵⁸¹ Alain Goulet, *Sylvie Germain: Œuvre Romanesque, un monde de cryptes et de fantômes*, p.81.

⁵⁸² Sylvie Germain, *Éclats de sel*, p.161.

⁵⁸³ Gilbert Durant, *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme*, p.58

un compagnon individuel, mais leur assure des rencontres occasionnelles avec autrui afin de leur faire accomplir un parcours initiatique. Victor-Flandrin devient un homme complet à la rencontre d'une femme juive Ruth, Nuit-d'Ambre se reconnaît dans Roselyn, Laudes-Marie partage le même sort que Gabriel, Lucie accomplit sa réconciliation grâce à son ami d'enfance Louis-Félix et Magnus se noue à Peggy.

La dissymétrie de caractère et de comportement est apparent chez les jumeaux des Pénier et devient un signe de complémentarité. Augustin aime lire et écrire, tandis que son jumeau Mathurin aime la nature, la terre et les bêtes, particulièrement les bœufs⁵⁸⁴. Augustin préfère l'amour tendre et l'écriture tandis que Mathurin a du penchant pour l'amour-désir et le dessin. La dissemblance se manifeste aussi chez les jumelles Margot et Mathilde, et aussi les triplets Michael, Gabriel et Raphaël. La gémellité porte aussi une valeur d'amitié et de fraternité dans les romans de Sylvie Germain. Mariska Koopman-Thurlings met l'accent sur ce sujet en affirmant que:

Inséparable de son frère Mathurin, Augustin l'incorpore pour ainsi dire après la mort de celui-ci, en devenant "démensurément grand" et en se faisant appeler "Deux-Frères". On voit ici se dessiner le thème de la (...) "fraternité qui existe entre deux frères ou deux sœurs et qui fait qu'à la mort de l'un, l'autre reprend en charge sa mémoire", et que

⁵⁸⁴ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, pp.100-101.

l'on retrouve entre Mathilde et Margot et entre Thérèse et Roselyn dans *Nuit-d'Ambre*.⁵⁸⁵

C'est dans *Jours de colère* que Sylvie Germain met en scène un double inverse de sexe, Edmée et Mauperthuis, qui tous les deux causent le mal par un amour excessif aux personnes qui leur sont chères. Ambroise Mauperthuis apparaît comme un homme diabolique et sa colère déclenchée par la passion à une femme morte tournera en un mal qui détruira même ses enfants. Obsédé par la vengeance et l'envie, il ne connaît pas de limites dans sa méchanceté. La partie citée ci-dessous qui est présentée dans le langage familier par la suppression des lettres, témoigne de la dimension de sa rage lorsqu'il menace son petit-fils:

Ah! Tu m'tiens tête, hein? Mais qu'est-ce t'es pour croire ça, dis? T'oublies qu't'es rien, rien qu'un pauvre, un manant. J'peux t'faire arrêter par les gendarmes si j'veux. C'est moi qui suis l'plus fort, pas toi! Et puis, tu sais quoi? Si tu quittes pas le pays c'te nuit même, j'embauche plus ni ton salaud d'père ni tous tes brigands d'frères. Ça j'l'frai, compte sur moi, et sans tarder encore! J'vous fous tous dehors.⁵⁸⁶

⁵⁸⁵ Mariska Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain la hantise du mal*, p.42.

⁵⁸⁶ Sylvie Germain, *Jours de colère*, p.252.

Edmée qui est une vieille femme et qui habite dans le haut du hameau avec son mari est restée longtemps stérile. Elle a une croyance extravagante en la Vierge jusqu'à avouer que le rôle tenu de son mari pour sa grossesse était presque nul et que c'était grâce à la force des récitations des chapelets pendants des années à l'intention de la Vierge qu'elle était tombée enceinte dans ses quarantaines⁵⁸⁷. Edmée, étant du côté de la représentation du bien, fait du mal à sa fille par son amour excessif qui fait d'elle une "statue vivante de Vierge obèse"⁵⁸⁸.

Joseph Campbell dans son livre intitulé *Les héros sont éternels* décrit le changement de la valeur de l'individu: "Dans ces temps-là, toute signification résidait dans le groupe, dans les vastes formes anonymes, et non dans l'individu n'exprimant que lui-même; aujourd'hui il n'y a aucune signification dans le groupe, aucune dans le monde: elle réside tout entière dans l'individu"⁵⁸⁹. René Wellek et Austin Warren décèlent que "le roman décrit un personnage qui progresse ou se dégrade sous l'effet de causes agissantes régulièrement dans la durée"⁵⁹⁰. Ce constat des critiques américains est la base de l'univers romanesque de Sylvie Germain. La totale dégradation apparente est celle d'Aurélien qui est aussi bien effacé du monde que de la mémoire de son entourage. Dans *Hors champ*, Aurélien, à la fin de l'œuvre est devenu tellement minuscule que personne ne saisit son existence dans le salon. A un moment une mouche s'envole au milieu de la chambre et Monsieur Ruben ouvre la fenêtre pour la chasser dehors. Dès qu'il ouvre la fenêtre un violent courant d'air

⁵⁸⁷ Mariska Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain la hantise du mal*, p.106.

⁵⁸⁸ Sylvie Germain, *Jours de colère*, p.25.

⁵⁸⁹ Joseph Campbell, *Les héros sont éternels*, p.314.

⁵⁹⁰ René Wellek, Austin Warren, *La théorie littéraire*, p.302.

s'engouffre. C'est à partir de cet événement que le narrateur dénonce la disparition de son personnage principal:

Les rideaux se gonflent, des papiers volent, un des cadres tombe, une porte claque, et Aurélien, soulevé par ce souffle, enlacé par lui, est expulsé hors du salon en même temps que la mouche. Il part se perdre dans le vent, il dérive au-dessus des toits, et bientôt il se dissout dans la pluie de grêle qui s'abat brutalement avec un bruit de grelots.⁵⁹¹

En guise de conclusion, les personnages de Sylvie Germain à part Aurélien et Simon, progressent dans une linéarité et atteignent la maturité après avoir subi maintes épreuves douloureuses. La maturité se réalise au moment où le personnage se confronte au sujet qui le tourmente et se réconcilie avec lui-même et les autres. Dans *l'Enfant Méduse*, Lucie, la protagoniste, doit affronter une relation incestueuse qui lui vole son enfance et ses rêves. Nuit-d'Ambre sera toujours à la quête d'une vengeance de la mort qui l'arrache de ses parents. Laudes-Marie, abandonnée par sa mère dès sa naissance, attendra une mère fantomatique et Magnus sera à la poursuite d'un passé désenchanté. Prokop Poupa, déchu de son rang social jusqu'à devenir un balayeur de toilettes, méditera sur divers sujets à travers sa condition personnelle et acceptera les conséquences de ses choix: "Il assumait avec une patience têtue les conséquences des choix qu'il avait faits et n'était disposé à aucun compromis pour

⁵⁹¹ Sylvie Germain, *Hors champ*, p.183.

améliorer son sort"⁵⁹². La réconciliation peut se réaliser à la suite d'un voyage soit réel soit spirituel. Le voyage de train qu'entreprend Ludvik évoque la *Modification* de Michel Butor: "Ce voyage ressemblait à sa vie qui se trainait, qui s'enlisait"⁵⁹³. Ce voyage réel et psychique passe par des chemins bizarres comme l'annonce l'épigraphe d'*Éclats de sel*: "L'homme accède à la connaissance par d'étranges chemins"⁵⁹⁴. Cette citation de Jiri Kolar s'avère tantôt le point de départ d'un commencement tantôt le point final d'une fin.

⁵⁹² Sylvie Germain, *Immensités*, pp.15-16.

⁵⁹³ Sylvie Germain, *Éclats de sel*, p. 27.

⁵⁹⁴ Sylvie Germain, *ibid*, p.11.

3.2 Espace et temps épiques

La fiction représente une configuration d'ensemble formant un système intégré et harmonisé afin de produire un sens. C'est ainsi que dans la trame de l'histoire chaque élément constitutif de cette configuration devient un agent de la fiction: personnages, actions, temps et espace.

La notion du chronotope, développée par Mikhaïl Bakhtine dans son essai intitulé *Esthétique et théorie du roman*, met en évidence les relations possibles entre l'espace et le temps dans le texte littéraire. "Le chronotope détermine l'unité artistique d'une œuvre littéraire dans ses rapports avec la réalité"⁵⁹⁵. Dans le chronotope de la littérature se fusionnent des indices spatiaux et temporels en *un tout intelligible et concret*. "Le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire"⁵⁹⁶. Selon Bakhtine, les indices du temps deviennent concevables dans l'espace, et l'espace devient mesurable et percevable d'après le temps. Donc, la notion du chronotope représente un lien strict entre le temps et l'espace.

L'auteur au niveau de la création de son œuvre, ayant déterminé l'action et les personnages de son histoire, a besoin d'encadrer son histoire dans un espace de temps et de lieu. C'est ainsi que "dans le chronotope, les événements du roman prennent

⁵⁹⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p.384.

⁵⁹⁶ Mikhaïl Bakhtine, *ibid*, p.237,

corps, se revêtent de chair, s'emplissent de sang"⁵⁹⁷. Le constat fait par Mikhaïl Bakhtine ranimant le texte par la notion du chronotope, sert à déployer la réalité dans le fondement historique. Aristote dans sa *Poétique* dénonce qu'il faut une certaine étendue pour l'agencement de l'histoire "telle cependant que la mémoire puisse aisément la saisir"⁵⁹⁸ et il consacre une longueur d'un jour à la tragédie. La limite fixée ne se relève pas de l'art mais plutôt du manque de temps; car les tragédies s'exposaient dans des concours dramatiques et la faculté de perception des spectateurs limitaient le temps⁵⁹⁹. Cette limitation de durée deviendra une règle canonique dans la tragédie classique. Pourtant, Aristote prévoit une étendue sans limite qui serait conforme à l'histoire contenant l'ensemble:

Plus la fable a d'étendue, pourvu qu'on en puisse saisir l'ensemble, plus elle a la beauté que donne l'ampleur, et, pour établir une règle générale, disons que l'étendue qui permet à une suite d'événements, qui se succèdent suivant la vraisemblance et la nécessité, de faire passer le héros de l'infortune au bonheur ou de bonheur à l'infortune, constitue une limite suffisante.⁶⁰⁰

Ce conseil d'Aristote sur l'ampleur serait le champ d'étendue propre à l'épopée et dorénavant à celui du roman. "Tous les éléments abstraits du roman -

⁵⁹⁷ Mikhaïl Bakhtine, *ibid*, p.391.

⁵⁹⁸ Aristote, *Poétique*, (trad. par J. Hardy), p.40.

⁵⁹⁹ Aristote, *ibid*, p.40.

⁶⁰⁰ Aristote, *ibid*, pp.40-41.

généralisations philosophiques et sociales, idées, analyse des causes et des effets, et ainsi de suite, gravitent autour du chronotope"⁶⁰¹. Donc, la forme épique et le roman se rejoignent au niveau où ils procurent une image d'ensemble du monde et de la vie entière. Ils se focalisent à présenter des événements qui englobent en tout la vie d'une époque. De ce point de vue, le roman apparaît comme une fresque sociale contenant l'histoire de la vie dans ses connections avec l'ensemble de la conjoncture historique.

3.2.1 L'espace épique

Le lieu s'insère dans le récit à travers la description et acquiert une fonction référentielle ou symbolique. La topographie donne des repères qui sont nécessaires pour l'enchaînement du récit et pour le déclenchement de l'action. Le roman se fonde sur un ou plusieurs personnages dans une action qui suppose un milieu qui les entoure. L'entourage où évoluent les personnages peut être totalement invraisemblables et imaginaires ou apparaître comme vraisemblable et conforme à la réalité afin de donner une illusion du réel. La topographie géographique précisée par des noms réels exhausse l'authenticité de l'histoire dans le récit. Les noms véridiques des lieux représentent et fournissent un certain nombre de renseignements dont la fonction essentielle est d'augmenter l'effet de réel et de fixer le récit dans le vraisemblable. Pourtant, la description des espaces et des lieux dans un cadre réaliste est transfigurée par l'imagination de l'auteur. De ce point de vue, l'univers de la fiction n'est pas identifiable à celui du vécu du lecteur bien que des repères existent

⁶⁰¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p.391.

toujours avec le vraisemblable du récit. L'imaginaire de l'auteur sauve la description d'un ton plat et rigoureux, et livre au roman une portée poétique.

L'évocation d'un espace quelconque soit un lieu bien identifiable soit un lieu immense sans bornes contribue à ce que les héros soient plus vivants et plus concrets. L'auteur fait appel par le moyen d'un décor bien précis à l'expérience du lecteur à nommer des choses connues et évidentes pour ranimer un monde matérialisé où les personnages agissent. Cependant, l'espace devient attirant surtout par la manière dont il est traité au cours du récit.

Lorsqu'on pense aux romans de Balzac, il est apparent qu'ils contiennent dès l'incipit des descriptions bien détaillées afin que le lecteur puisse donner un sens aux comportements des personnages. Balzac avant de présenter un dialogue de deux personnages, a recours à la description en se focalisant d'abord sur les objets, ensuite sur l'ameublement et enfin sur tout ce qui remplit l'espace dans lequel se déroule la fiction. La superposition des descriptions préliminaires crée une atmosphère étroite et pesante qui restreint la possibilité du mouvement des personnages. Mikhaïl Bakhtine précise que "Balzac avait la capacité exceptionnelle de voir le temps dans l'espace"⁶⁰². L'habileté de Balzac réside dans sa capacité "de représenter les maisons comme une incarnation de l'Histoire, ses images des rues, des villes, du paysage rural, au plan de son élaboration de l'Histoire, du temps"⁶⁰³.

⁶⁰² Mikhaïl Bakhtine, *ibid*, p.388.

⁶⁰³ Mikhaïl Bakhtine, *ibid*, p.388.

Quant à Sylvie Germain, elle recourt volontiers à l'imaginaire en employant des procédés d'amplification pour assurer un milieu fondamental qui serait conforme à son sujet traité. Il est constatable que Sylvie Germain se focalise surtout sur les espaces ouverts, sauvages et vierges pour créer une atmosphère archaïque. La plupart de ses romans s'ouvrent sur un vaste espace qui s'oriente vers un espace clos durant l'histoire. La plénitude de l'espace qui est évoquée par l'image de la mer, des forêts ou du ciel représente la cohésion tellurique et céleste faisant allusion au mythe cosmogonique du commencement.

La terre leur était éternel horizon, pays toujours glissant au ras de leur regards, toujours fuyant au ras du ciel, toujours frôlant leurs cœurs sans jamais se saisir. La terre était mouvance de champs ouverts à l'infini, de forêts, de marais et de plaines rous dans les laitances des brumes et des pluies, paysages en dérive étrangement lointains et familiers où les rivières faufilaient leurs eaux lentes dans le tracé desquelles, plus lentement encore, s'écrivaient leurs destins.⁶⁰⁴

L'espace vierge fait référence à un temps reculé favorable au registre épique. Dans *Le Livre des Nuits*, l'incipit retrace cette relation spatio-temporelle qui va de pair avec un temps mythique: "En ce temps-là les Pénél étaient encore gens de l'eau-douce. Ils vivaient au fil presque immobile des canaux, à l'horizontale d'un monde

⁶⁰⁴ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, p.15.

arasé par la grisaille du ciel"⁶⁰⁵. Le roman qui commence par l'équilibre de l'eau-douce illustre l'âge d'or qui fut semé aux premiers temps du commencement, qui "sans répression, sans loi, pratiquait de lui-même la bonne foi et la vertu" et où "on ignorait les châtimens et la crainte"⁶⁰⁶. Il n'y avait "point de casques, point d'épées; sans avoir besoin de soldats, les nations passaient au sein de la paix une vie de doux loisirs"⁶⁰⁷. Pourtant, cette époque ne dure pas très longtemps et le passage à la terre annonce un grand changement qui ébranle l'équilibre et qui sème la terreur. La terreur est traitée dans *Le Livre des Nuits* à travers divers aspects: le viol, la trahison, l'abandon, la guerre et ses séquelles, la méchanceté et la colère. Le roman qui a commencé dans un espace ouvert se clôt dans une chambre représentant deux événements apparus en même temps, mais dans des endroits différents: le rêve de Nuit-d'Or qui souffre de la Shoah apparaît dans la clairière du bois des Échos-Morts et la naissance de Charles-Victor à la Ferme-Haute.

Dans Le Livre des Nuits, le temps et l'espace se nouent dans un passé lointain par la présence d'une vieille femme, Vitalie, qui entretient "des contacts avec le passé et les morts, avec l'invisible signale que l'univers est plus riche que celui de nos seules perceptions"⁶⁰⁸. A travers les histoires qu'elle raconte, Vitalie fait reculer le temps dans les lieux inconnus et montre que l'homme est noué "par des liens invisibles au passé, au présent, voire au futur"⁶⁰⁹. L'appartenance du clan des Peniel à un autre monde (épique) est marqué par leur habitation isolée étant un endroit "ni

⁶⁰⁵ Sylvie Germain, *ibid*, p.15.

⁶⁰⁶ Ovide, *Les Métamorphoses*, p.45.

⁶⁰⁷ Ovide, *ibid*, p.45.

⁶⁰⁸ Mariska Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain la hantise du mal*, p.41.

⁶⁰⁹ Mariska Koopman-Thurlings, *ibid*, p.41.

près ni loin, (...) de nulle part"⁶¹⁰. L'endroit où est située la Ferme-Haute marque une distance par rapport au monde civilisé et à l'Histoire. Non seulement l'habitat isolé de Nuit-d'Or fait de lui un étranger, mais aussi son aspect physique le distingue des autres:

Nul ne savait vraiment d'où il venait, ni pourquoi ni comment il était arrivé là. Les légendes et ragots les plus fantastiques couraient au sujet de son teint noirci par la poussière du charbon, des taches d'or de son œil qu'il se mettait maintenant à distribuer à sa progéniture, de son ombre blonde qui hantait toute seule les chiens, de son accointance avec les loups, de sa voix dont l'accent différait de celui de la région, de son regard capable d'éteindre les miroirs et de sa main mutilée.⁶¹¹

La Ferme-Haute, cet endroit isolé avec ses habitants, n'échappe pas au destin et la guerre ébranle son univers archaïque. Le temps qui était marqué par le mouvement cyclique, c'est-à-dire modelé sur les saisons et le retour du soleil, convenable au temps reculé, devient historique et couvre une période qui va de 1870 à 1945⁶¹². Pourtant, pendant une longue période, les deux univers coexistent en même temps et le mal s'introduit dans cet univers clos lorsque les Péniel entrent en contact avec le monde extérieur:

⁶¹⁰ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, p.76.

⁶¹¹ Sylvie Germain, *ibid*, p.94.

⁶¹² Mariska Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain la hantise du mal*, p.43.

(...) des paysans xénophobes qui ne supportent pas dans leur entourage le corps étranger et inquiétant d'un homme qui fréquente les loups, un curé qui maltraite sa nièce pour lui faire payer la faute de sa mère, un instituteur pervers qui ne tient pas sa promesse de mariage et surtout les horreurs de la guerre.⁶¹³

Il est apparent que vers la fin du roman il y a un changement et une métamorphose inexplicables de Nuit-d'Or qui fait un voyage à Paris avec Benoît Quentin. Ce qui est surprenant c'est que ce personnage archaïque qui n'était jamais sorti de sa ferme, présente la capitale à son petit fils à la manière d'un guide:

Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup l'emmena partout; ils se promenèrent dans les gares aux halls immenses où sans cesse arrivaient des trains tout écumants de vapeurs blanches venant de tous les coins de l'Europe, dans des entrepôts, des cimetières plus grands et plus peuplés que son hameau; ils allèrent au zoo, au vélodrome, aux abattoirs, aux musées, aux cours d'hôpitaux et même aux cours d'immeubles. Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup le conduisait plusieurs fois à des hippodromes.⁶¹⁴

⁶¹³ Mariska Koopman-Thurlings, *ibid*, p.43.

⁶¹⁴ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, p.238.

Le voyage à Paris ouvre un nouveau monde pour ces hommes soi-disant farouches. Le voyage à Paris symbolise une ouverture au monde extérieur et à la modernité. Cette modernité sera introduite dans le micromonde des Peniel par la présence de Ruth. Nuit-d'Or rencontre à Paris cette femme juive et pour la première fois tombe amoureux d'une femme. Il la ramène à sa ferme et la prend pour épouse. Avec l'arrivée de Ruth qui introduit des journaux et une radio dans cette ferme, les Pénuel sortent de leur monde archaïque et font connaissance avec la modernité.

Il est constatable qu'après le passage de l'eau-douce à la terre, le monde archaïque est créé à travers un lieu isolé et la vie à l'extérieur. À part les guerres, l'action se déroule dans ce lieu et le mouvement très limité se fait dans son entourage. La confrontation avec le monde moderne qu'est Paris est représentée à travers les séjours de Nuit-d'Or et son petit fils. Le voyage à la capitale sort le lecteur d'un univers fabuleux et introduit le réalisme pour sauver ce roman du conte. Donc, l'espace n'est pas un simple accessoire de l'histoire et c'est à travers lui que l'atmosphère devient épique.

Dans *Nuit-d'Ambre* qui est la continuité du *Livre des Nuits*, le roman s'ouvre par un cri qui annonce la mort d'un enfant tué par hasard par des chasseurs dans la forêt, c'est-à-dire encore dans un espace ouvert et immense. Il se termine aussi dans un espace clos, à l'intérieur de la Ferme-Haute où un enfant attend son père⁶¹⁵. Les deux romans qui font un tout commencent par le temps de paix à travers l'évocation

⁶¹⁵ Sylvie Germain, *ibid*, p.429.

de l'âge d'or et se termine après tant de souffrances par la réconciliation qu'annonce *Agnus Dei*. Ce chant liturgique demande la paix par le sacrifice du Christ. Dans ce roman les valeurs du monde archaïque et du monde réel ne sont pas très accentués, car, d'après *Le Livre des Nuits*, le lecteur connaît bien l'espace où réside les Pénies. Donc, l'auteur trace presque le même itinéraire que celui de son premier roman; dans *Nuit-d'Ambre* l'histoire commence dans la Ferme-Haute, se déroule à Paris et se termine encore dans la Ferme-Haute.

A part ces espaces auxquels le lecteur est familier, il y a un autre lieu où Nuit-d'Ambre bâtit son royaume. Le héros de ce roman, Nuit-d'Ambre, après la mort de son frère devient un enfant abandonné par l'indifférence de ses parents. En haïssant sa mère, son père et son frère mort qui a volé ses parents de lui, il se crée un univers imaginaire dans un lieu réel:

Il n'en finissait pas de se claquemurer dans la rage et la haine, de circonscrire le territoire de sa solitude et d'en défendre les abords. Pour mieux établir un tel territoire il partit rechercher les lieux les plus déserts, les coins les plus sauvages. Il s'en trouva d'admirables.

Il élit trois lieux où consacrer la parfaite sauvagerie de sa solitude, et de ces lieux il fit son royaume. Il se déclara prince. Le Prince-Très-Sale-et-Très-Méchant. Tel fut le titre

qu'il se donna pour investir ses terres et fonder son règne
d'enfant trahi, sauvé de l'abandon par la révolte et la colère.⁶¹⁶

Il choisit comme la première résidence pour son royaume les ruines d'une ancienne usine avec ses entrepôts rouillés (espace large). Le second lieu c'est un immense blockhaus perdu dans la forêt où règne la pourriture. Le dernier lieu est celui qui est "le plus sordide, le plus étroit de ses domaines, et par là même le plus grandiose"⁶¹⁷: les latrines d'un ancien bistrot du village. Tous ces lieux où règnent la violence et la solitude, contiennent l'univers imaginaire d'un petit enfant. Ces anciens lieux en ruines sont confortables pour un enfant dépouillé de sa famille et de son enfance enchantée. De ce point de vue, on peut dire qu'il y a une symétrie symbolique entre le contenant (le lieu) et le contenu (Nuit-d'Ambre).

Après la mort de sa mère, Nuit-d'Ambre quitte la Terre Noire et vient à Paris. C'est dans ce lieu que l'Histoire ancre dans le récit et le temps est marqué précisément: 17 octobre 1961. Pourtant, Nuit-d'Ambre restant tout à fait indifférent aux événements historiques et sociaux, se promènent dans les rues de Paris. La puanteur du sang qui a envahi les rues, lui rappelle l'odeur du fer qui émanait autrefois de son premier royaume d'enfance⁶¹⁸. L'odeur et le goût du sang lui ont été transmis de son grand-père Nuit-d'Or qui avait bu le sang d'un sanglier qu'il avait

⁶¹⁶ Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, pp.39-40.

⁶¹⁷ Sylvie Germain, *ibid*, p.45.

⁶¹⁸ Sylvie Germain, *ibid*, p.40.

tué⁶¹⁹. Durant son pèlerinage dans les rues de Paris, le crypte de Nuit-d'Ambre commence à s'éveiller et il effectue le même geste que son grand-père, mais d'une manière différente: "Il [Nuit-d'Ambre] sentait le sang de ses griffures lui couler sur la face, jusqu'à la bouche. Il se lécha les lèvres. Il trouva au sang un goût de fer, de pierre. Un goût fade et puissant à la fois"⁶²⁰. Nuit-d'Ambre n'éprouve aucun sentiment de culpabilité bien qu'il soit un "salaud" qui a "battu, blessé, violé [et] souillé"⁶²¹ Nelly puisqu'il est "un enfant de l'après-guerre, de l'après-mort, donc absous de tout remords, toute honte et culpabilité"⁶²². La conduite démesurée de Nuit-d'Ambre ira jusqu'à tuer un innocent pour se venger de tout son passé. La mise à mort de Roselyn fait ancrer encore l'Histoire dans le récit à travers les événements du mai 68. Donc, le parcours de Paris qui est souillé par le sang, représente le cadre réaliste. A la suite de ce crime, Nuit-d'Ambre retourne dans sa maison paternelle, à la Terre-Noire et c'est ici qu'il entreprend son dernier combat avant de se libérer de ses angoisses.

En effet, dans *Nuit-d'Ambre* l'espace où se déroule l'action est devenu familier au lecteur qui le connaît déjà à travers *Le Livre des Nuits*. Les deux romans se font symétrie par leur espace et leur forme (chacun composé de six parties). Le temps historique réelle fait intrusion dans l'espace pour le préciser. Dans ce roman comme dans de *Le Livre des Nuits*, l'action se déroule plutôt dans les espaces extérieurs, usage propre à l'épopée. Il est constatable que *Le Livre des Nuits* déploie une vaste

⁶¹⁹ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, p.199.

⁶²⁰ Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, p.210.

⁶²¹ Sylvie Germain, *ibid*, p.211.

⁶²² Sylvie Germain, *ibid*, p.211.

étendue horizontale, alors que *Nuit-d'Ambre* s'étend sur le plan vertical vers le haut. C'est à travers le télescope de Thadée que l'espace devient plus apparent et qu'il renoue avec le temps en évoquant les astronomes des temps anciens.

L'Enfant Méduse commence par un rare événement cosmique, l'éclipse du soleil que les enfants contemplent dans la cour de l'école. Sylvie Germain situe l'action de ce roman à Châteauroux où elle est née et a vécu ses deux premières années. Cette campagne berrichonne fournit à l'auteur des espaces convenables pour son histoire. Les champs, les bois, les marais et le lycée du Blant où elle enseignera se reflètent dans ce roman et il est percevable que "toute une palette d'investissements personnels, de sensations et de souvenirs de Germain s'y dévoile"⁶²³. Le roman est construit en majorité de la nature qui embrasse un espace ouvert, et qui devient le lieu de soulagement et de formation de Lucie. C'est en contemplant les événements naturels et les animaux qu'elle se fait une arme de vengeance:

[Lucie] passe son temps libre à courir les prairies, les champs, les berges des rivières, à hanter les marais, et les bois. Elle se tient en vigie dans les bruyères, parmi les hautes herbes des berges, ou à l'ombre des buissons, ainsi que les pêcheurs ou les chasseurs épient leurs proies. (...). Sa

⁶²³ Alain Goulet, *Sylvie Germain: Œuvre Romanesque, un monde de cryptes et de fantômes*, p.118.

préférence va aux insectes, aux batraciens, aux reptiles et aux oiseaux. (...). Et surtout, bêtes à métamorphoses, à mues et à camouflages.⁶²⁴

Le récit qui s'alterne entre l'extérieur et l'intérieur de la maison, se termine dans le salon de la maison paternelle de Lucie qui évoque le début du roman marqué par l'éclipse du soleil: "Lucie Daubigné, bientôt quadragénaire, et la petite Lucie contemplent toutes les deux la même image, et leur double regard tout doucement s'éclaire à la lueur jaune paille qui sourd du flanc de la colline où les bergers reposent"⁶²⁵. Dans ce roman, il est apparent que ce n'est plus "la terre" qui assume le rôle central du récit, mais c'est "le ciel" à travers les faits et les signes cosmiques qui déterminent le destin des personnages. Donc, l'espace ici ne s'étend pas horizontalement, mais verticalement. L'allongement vertical symbolise la présence d'un au-delà qui joue un rôle primordial sur le *fatum* des êtres humains.

Jours de colère représente une vie peu développée dans un hameau niché au milieu des forêts où l'action se déroule sur les conséquences d'un meurtre. Alain Goulet précise que dans ce roman les forêts du Morvan deviennent l'image génératrice⁶²⁶ et "servent non seulement un cadre à l'action, mais jouent aussi un rôle actantiel"⁶²⁷. Toute l'histoire de ce roman se déroule à travers le témoignage des

⁶²⁴ Sylvie Germain, *L'Enfant Méduse*, p.127.

⁶²⁵ Sylvie Germain, *ibid*, p.280.

⁶²⁶ Alain Goulet, *ibid*, p.99.

⁶²⁷ Alain Goulet, *ibid*, p.102.

forêts et à un moment où celles-ci assument le rôle de complice qui cause la mort à Simon et chasse les fils d'Ephraïm de leur ferme:

Après la mort de Simon ils avaient quitté le hameau. Ils ne voulaient plus, ils ne pouvaient plus travailler et vivre dans une forêt marquée par la mort d'un des leurs. La forêt avait frappé, elle avait abattu le frère de Midi, elle avait tranché par le milieu la fratrie. Elle les chassait.⁶²⁸

Dans ce roman, l'espace ouvert qui est encadré par les forêts représente un microcosme à travers un hameau "appelé le Leu-aux-Chênes, [qui] était si minuscule, si pauvre", mais sans limite en étant "ouvert à tous les vents, tous les orages, toutes les neiges et les pluies"⁶²⁹. Ce hameau n'était connu presque de personne et aucun panneau ne l'indiquait:

Il était si rare qu'un étranger s'aventurât là-haut que les villageois considéraient ses taciturnes habitants comme des sauvages et le curé du village soupçonnait même que la

⁶²⁸ Sylvie Germain, *Jours de colère*, p.339.

⁶²⁹ Sylvie Germain, *ibid*, p.17.

Parole de Dieu n'était pas parvenue à se frayer tout à fait un passage jusqu'à ces demi-barbares des forêts.⁶³⁰

Il est constatable que les indications "sauvages" et "demi-barbares" transposent l'action dans un passé lointain où l'homme vivait en pleine nature, et l'emploi de "là-haut" indique un espace qui tend vers quelque part au ciel. L'espace en "haut" et en "bas" devient le symbole du bien et du mal, et l'emplacement des fermes dans le hameau témoigne bien de ce constat comme l'a précisé Alain Goulet: "(...) la ferme de Mauperthuis, tout englué dans sa méchanceté et ses considérations matérielles, est situé en bas, tandis que celle d'Edmée se situe à l'endroit le plus élevé du hameau, plus proche du ciel et de la Vierge auxquels ses habitants se sont voués"⁶³¹. Le hameau niché en haut des collines représente un monde archaïque rempli de croyances superstitieuses, et conforme au souffle épique. Le mal se reflète à travers la colère, la méchanceté et la jalousie qui se dévoilent dans la folie et déclenche des meurtres dont l'espace est témoin.

Il est apparent que le roman qui est surpeuplé d'espace est celui de *Magnus*. L'espace traverse les frontières d'un pays et suit un itinéraire qui commence dans L'Allemagne nazie en passant respectivement par plusieurs pays et villes: l'Angleterre, le Mexique, l'Amérique, Londres, Vienne, le Morvan. Dans *Magnus*, l'histoire se déroule dans l'Allemagne nazie de 1943 qui représente un espace

⁶³⁰ Sylvie Germain, *ibid*, pp.17-18.

⁶³¹ Alain Goulet, *Sylvie Germain: Œuvre Romanesque, un monde de cryptes et de fantômes*, p.103.

agonisant avec ses camps de concentration. Les lieux que Magnus fréquente contiennent les tombeaux de ses êtres chers: L'Allemagne est significative par la mort d'une mère morte à Hambourg sous les bombardements et la mort de Thea, mère qui a adopté Magnus; le Mexique signifie la mort feinte du père fugitif, l'Amérique devient le tombeau de May Gleanerstones, Londres celui de son oncle Lothar Schmalker, Vienne représente celui de Peggy et de Clemens Dunkeltal, et le Morvan est celui de l'abbé Jean et celui de l'ourson. Libéré de ses angoisses et de son passé, Magnus quitte le Morvan pour aller ailleurs.

Dans *Magnus*, le déplacement met au centre Londres où habite l'oncle de Magnus. Une relation intime se noue entre ces deux hommes et une parenté s'établit. Bien que Magnus effectue plusieurs voyages à divers pays, il rend souvent visite à son oncle à Londres. Les va-et-vient à Londres ou en d'autres pays évoquent l'instabilité d'une mémoire amnésique qui essaye de se recomposer à travers des images fugitives. Magnus éprouve un sentiment ambivalent entre le lieu fixe et l'ailleurs qui symbolisent respectivement le passé et le futur:

Le lieu qu'on s'apprête à quitter se pare soudain du charme de
la nostalgie tandis que croît la curiosité pour le nouveau pays
où l'on va s'installer; les contraires s'entremêlent, le désir

tourne entre l'ici et l'ailleurs et le présent vibre dans une douce excitation, tendue entre le révolu et l'inconnu.⁶³²

Magnus contient l'histoire d'un enfant amnésique qui, en quête de son identité, suit une évolution grâce à des rencontres et des voyages qu'il effectue. Magnus, comme le héros épique qui se jette dans une aventure héroïque pour un but précis, est guidé par une instance supérieure sans savoir exactement où et pour quel but il entreprend un voyage: "Il sent qu'il se trame quelque chose, quelque chose d'indéfinissable, d'insensé et cependant puissant"⁶³³. Durant son périple, il fait divers rencontres et voyages, subit des épreuves et surtout l'apport du frère Jean contribue à Magnus à atteindre la maturité.

L'univers romanesque de Sylvie Germain, souillé de sang et de larmes, présente des espaces convenables au sujet traité. C'est la raison pour laquelle la nature sauvage est représentée par espaces caillouteux, rocheux, montagneux et boueux. Les espaces isolés créent l'atmosphère archaïque qu'exige l'épopée antique. Pourtant, bien que l'épopée soit un "poème consacré le plus souvent à la guerre, [elle] aime faire apparaître des paysages topiques - c'est là que naît par exemple le paysage idyllique, qui a pris depuis l'Antiquité la forme du topos du *locus amoenus* (lieu de plaisance)"⁶³⁴. C'est un procédé utilisé par Homère qui apparaît "lors des descriptions de l'île de Calypso ou du jardin d'Alkinoos" et qui "présente toujours le même type

⁶³² Sylvie Germain, *ibid*, p.202.

⁶³³ Sylvie Germain, *ibid*, p.86.

⁶³⁴ Judith Labarthe, *L'épopée*, p.329.

de traits, propres à un paysage méditerranéen pouvant protéger des brûlures de l'été: des arbres, un ruisseau, de l'ombre, des animaux domestiques et leurs bergers, de la musique champêtre et des échanges de paroles poétiques"⁶³⁵. L'enjeu de ces topoï est d'attirer l'attention à la vie, d'apaiser la tension tendue des scènes de combat et d'émouvoir le lecteur/ l'auditoire. Chez Sylvie Germain la tension ne s'apaise que vers la fin des romans où la réconciliation s'établit entre le Moi du personnage et l'Autre.

A l'inverse du locus amoenus, un autre type de lieu apparaît de façon récurrente dans les poèmes épiques: les enfers. La descente aux enfers est un procédé typique de l'épopée et se fait de deux façons symboliques dans les romans de Sylvie Germain. La première est dans une descente sous la terre qui symbolise la mort. Dans *Le Livre des Nuits*, Victor-Flandrin à douze ans, travaille dans une mine qui évoque le *Germinal* d'Emile Zola. Cette mine représente symboliquement le passage à la mort, et lorsqu'il ressort de ce lieu pour accéder à une nouvelle vie sur la terre, Victor-Flandrin est surnommé Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup qui lui procure une nouvelle naissance. La terre qui contient des trous d'obus et des tranchées, représente aussi symboliquement l'enterrement et la descente aux enfers. La peur et l'effroi règnent tellement dans ces fossés qu'Augustin, dans son journal intime tenu lors de la guerre, parle de la situation pénible et de la souffrance des enterrés symboliques: "Si tous les gens savaient comme on souffre ici, comme c'est l'enfer ici, eh bien eux aussi

⁶³⁵ Judith Labarthe, *ibid*, p.329.

ils tomberaient malades et ils pleureraient, sans plus pouvoir s'arrêter, jamais. (...). C'est vraiment trop de douleur"⁶³⁶.

Le mot "enfer" est employé fréquemment dans la langue courante pour désigner une situation angoissante. C'est dans *Magnus* que Sylvie Germain cite Fabienne Bradu qui a écrit un essai sur la nouvelle intitulée *Pedro Páramo* de Juan Rulfo dans laquelle elle parle de l'enfer ainsi: "La gueule de l'enfer est l'orifice par lequel est englouti le genre humain -et l'on reconnaît dès lors le thème célèbre de la descente aux Enfers"⁶³⁷. Ce thème qui symbolise un voyage aux tréfonds de l'être, est très fréquent dans la littérature contemporaine. Les désirs insatisfaits d'un Moi primitif et les situations pénibles auxquelles l'individu ne se confronte pas, sont refoulés dans l'inconscient et se sont voués à sombrer dans l'oubli. Pourtant, selon Freud, rien ne reste à jamais dans l'oubli et attend un bon moment pour resurgir de son état latent. C'est à travers un trauma que les sentiments refoulés se mettent au jour et ne cessent de hanter l'individu. De ce fait, l'inconscient présente aussi un espace à explorer et il faut descendre très bas "au fond de soi, dans les ténèbres de ses entrailles"⁶³⁸ pour accéder à la réconciliation. Le voyage vers ce lieu sombre serait dans la direction verticale vers le bas. On a déjà souligné qu'un espace situé en bas représentait le mal, l'enfer et la mort.

⁶³⁶ Sylvie Germain, *ibid*, p.157.

⁶³⁷ Sylvie Germain, *Magnus*, p.91.

⁶³⁸ Sylvie Germain, *Immensités*, p.36.

Le personnage romanesque qui entreprend un tel voyage, s'aventure dans les labyrinthes de l'inconscient et évoque le mythe de Thésée. Le mythe de Thésée et sa confrontation avec le Minotaure symbolisent la descente aux enfers, c'est-à-dire la confrontation avec l'inconscient. Dans le mythe de Thésée, le labyrinthe "était composé de nombreuses pièces disposées en un savant désordre"⁶³⁹, et seul Thésée a réussi à y pénétrer et tuer le Minotaure grâce au fil d'Ariane. Le mythe du labyrinthe symbolise le voyage que l'homme doit accomplir à travers les épreuves et les difficultés de sa propre existence. Sylvie Germain, dans *L'Inaperçu* fait effectuer ce voyage à Pierre-Éphrem qui veut se réconcilier avec son passé et ses deuils inaccomplis:

Ainsi est-il descendu par degrés méandreaux jusqu'à la nuit de sa conception, pauvre nuit chavirée dans le rire de honte et de détresse de la mère humiliée en écho à la panique du père. Il a revisité ces limbes où s'était opérée la rencontre hasardeuse de deux cellules infimes chargées d'histoires, saturées de rumeurs et de traces, il les a éclairées, pacifiées.⁶⁴⁰

Il est surprenant que Sylvie Germain dans *Immensités* privilégie un endroit spécifique désigné de sanctuaire: les toilettes. "C'est l'espace par excellence où s'éprouve la finitude humaine et où s'entrevoit la possibilité de l'infini" qui s'ouvre

⁶³⁹ Jean Ferré, *Dictionnaire des symboles, des mythes et des mythologies*, p.317.

⁶⁴⁰ Sylvie Germain, *L'Inaperçu*, p.230.

aux rêveries et aux mystères de la vie. C'est aussi "un haut lieu de méditation" qui vise à "une purification du dedans, d'une purgation de tout l'être, [et] d'une purge cérébrale"⁶⁴¹.

Dans ce roman, Sylvie Germain emploie un changement sur le déploiement de l'espace. La plupart de ses romans s'ouvrent sur une vaste étendue terrestre ou céleste et se terminent à l'intérieur d'un espace clos. Pourtant, dans *Immensités*, le roman s'ouvre sur le laraire des toilettes qui représente une forme de cellule et se termine par l'ouverture aux immensités. Ce roman illustre un bond qui va du bas vers le haut, des ténèbres à la lumière à travers un jeu sur l'espace concernant l'inconscient: "Il faut descendre très bas pour retrouver un accès au Très-Haut"⁶⁴².

Nuit-d'Ambre contient un espace qui s'allonge horizontalement et verticalement vers le bas. C'est un lieu à la fois désert et immense, et à la fois surpeuplé et clos. Ce lieu est situé loin des zones civilisées, dans un endroit hors champ des vivants et ses habitants se communiquent en plein mutisme. Cet espace sombre qui est bien encadré, est indiqué sous le nom de cimetière:

Les morts n'en finissaient pas d'être rejetés loin des vivants.

On les exilait maintenant dans ce bout de champ clôture d'un

haut mur en béton, comme en un camp de réprouvés, là-bas,

⁶⁴¹ Sylvie Germain, *Immensités*, p.35.

⁶⁴² Sylvie Germain, *ibid*, p.35.

loin des maisons, loin des vivants, loin de l'église. Mais ce cimetière neuf était encore vide; (...). C'était à un petit garçon de huit ans que revenait l'étrange charge d'inaugurer le grand cimetière neuf tracé à angles droits par des équerres de béton. (...). Il apportait son enfance en offrande à tous les morts à venir.⁶⁴³

Un autre lieu bien restreint qui évoque une prison, un tombeau ou un camp de concentration apparaît dans *L'Enfant Méduse*. Le lieu s'associe intimement au personnage et en reflète la psychologie. La chambre de Lucie devient un lieu d'enfer où elle est forcée à subir le mal moral et physique à travers les scènes de viol. La chambre qui désigne un lieu privé et confidentiel pour l'individu, perd sa fonction de sécurité par l'intrusion clandestine de l'ogre et devient un lieu d'effroi. La nouvelle chambre de Lucie "meublée selon son goût" contient "un joli divan pour inviter Lou-Fé"⁶⁴⁴. Pourtant, la désillusion de Lucie se fait vite et le lieu bien souhaité se transforme en un lieu épouvantable:

Elle haïssait cette chambre, et par-dessus tout ce divan. Depuis cette nuit de septembre où le frère avait fait intrusion dans sa chambre, celle-ci lui était devenue prison. L'ogre avait détruit le calme bonheur du lieu, il avait transformé le

⁶⁴³ Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, pp.29-30.

⁶⁴⁴ Sylvie Germain, *L'Enfant Méduse*, pp.120-121.

divan en couche de détresse, - car s'était sur ce divan qu'il la traînait après l'avoir délogée de son lit, c'était sur ce divan qu'il jetait, puis s'abattait sur elle.⁶⁴⁵

En somme, l'espace est l'un des éléments essentiels et constitutifs qui créent le roman. L'auteur à travers l'espace rend son histoire vivante et donne un corps à ses personnages. L'ensemble des objets et le milieu qui contribuent à ranimer l'univers romanesque, se font de plus en plus révélateurs et riches en signification au fur et à mesure que l'action avance. En général, il existe non seulement un ensemble de significations entre les lieux et les personnages, mais aussi une harmonie entre l'espace et le contenu du roman du point de vue stylistique.

Il est remarquable que Sylvie Germain ait donné un souffle épique à l'espace dans ses romans en désignant la splendeur ou la monstruosité de la nature. L'immensité de l'océan ou du ciel, la magnificence des forêts et la sublimité des montagnes provoquent une atmosphère épique à travers l'emploi de l'amplification et de l'hyperbole. La description de ces espaces ouverts évoque les zones primitives et isolées d'un univers archaïque: "Le hameau de Terre-Noire, juché sur sa colline en surplomb de la Meuse, (...), semblait totalement perdu dans les replis de ses forêts"⁶⁴⁶. Le choix des espaces archaïques amplifie l'écart spatio-temporel entre le passé et le présent, et entre le primitif et la civilisation.

⁶⁴⁵ Sylvie Germain, *ibid*, p.121.

⁶⁴⁶ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, p.276.

Il est à préciser que la plupart des romans de Germain commencent par des descriptions des lieux immenses et ouverts et se terminent dans des lieux restreints et fermés. Il s'avère que le mal règne partout et il n'y a pas de lieux sûrs pour le héros. Le plus grand danger vient à l'être humain de l'extérieur par les conflits de la guerre. L'immensité des champs de bataille et les tranchées de la guerre prouvent la dimension épique du mal dans les espaces ouverts. Pourtant, la nature et la montagne sont des lieux emblématiques de soulagement pour le héros problématique.

L'espace chez Sylvie Germain s'étend aussi bien en horizontal qu'en vertical, aussi bien vers le haut que vers le bas. Lorsque la direction se prolonge horizontalement, l'espace se restreint ou s'élargit et l'inverse. L'orientation verticale vers le haut représente le bien, le sublime et la grâce; alors que la direction vers le bas qui comprend les lieux fermés et clos, signifie le mal, le sombre, l'enfer et la mort.

Dans les romans de Sylvie Germain, l'inconscient évoque un espace à explorer, un espace immense qui contient tous les désirs refoulés et les aspects héréditaires dans les tréfonds de l'être humain. C'est un lieu sombre, resté souvent à l'oubli, mais qui ne cesse de hanter l'individu. L'homme qui veut se libérer de ses angoisses doit visiter ce lieu et se confronter avec le sujet redouté.

L'évolution de l'histoire chez Germain va de pair avec l'espace, c'est-à-dire, le roman commençant par la présentation du général se centre sur un personnage principal qui accomplit son évolution et atteint la maturité; en ce qui concerne l'espace, la description commence par une vaste étendue extérieure qui embrasse les lieux sans bornes et s'achève à l'intérieur des espaces clos. L'espace ouvert est convenable au déroulement de l'action de l'épopée, alors que les espaces fermés sont convenables aux personnages introspectifs du roman. Donc, l'univers romanesque de Sylvie Germain représente un espace épique convenable aux sujets dont elle traite.

3.2.2 Le temps épique

L'espace et le temps constituent des invariants de l'écriture romanesque à laquelle les critiques littéraires consacrent des études spécifiques. Ce qui importe dans cette partie ce n'est pas de faire une analyse théorique sur la valeur du temps dans le récit, mais de s'intéresser au rôle et à la valeur du temps fictif qui correspond au déroulement temporel repérable de l'action dans un récit. Le temps chez Sylvie Germain représente le souffle épique à travers la succession et la répétition des événements et à travers la transposition d'un passé lointain dans le présent.

L'intérêt de Sylvie Germain pour l'Histoire ne consiste pas seulement à créer un fondement réaliste nécessaire à l'action romanesque, mais aussi à sensibiliser la mémoire du lecteur pour que rien ne reste dans l'oubli. Elle chante les faits

douloureux qui mettent en relation l'homme et l'Histoire. Née après la Seconde Guerre Mondiale, elle est influencée par les horreurs des suites de cette guerre et la "Révolution de velours" qu'elle a vécue lors d'un de ses séjours à Prague. Ses expériences personnelles l'ont intéressée au sort des individus qui s'immiscent dans des événements historiques. Le génie de Sylvie Germain apparaît dans le fait qu'elle introduit dans le temps historique bien identifiable un passé reculé à travers des mythes, des contes, des superstitions, des événements ou des noms connus. Dans chaque roman, elle se concentre sur différentes matières historiques qui s'insèrent dans l'action en déterminant le sort des personnages.

Le premier roman de Germain, *Le Livre des Nuits*, est composé de six chapitres successifs qui correspondent à six nuits, dont chacun contient un préambule et annonce dès son titre un jeu de temps qui définit un moment bien identifiable et qui évoque l'obscurité des temps immémoriaux. Le premier, le deuxième et le cinquième préambule commencent par la formule évangélique "en ce temps-là" qui fonde l'histoire dans un passé immémorial et leur succession trace "l'évolution catastrophique de l'histoire qui passe de la sérénité du silence initial et de l'infini, au brouillard et à la couleur "rouge-sang" de la fin"⁶⁴⁷.

La dimension épique du mal dans le temps du roman de Sylvie Germain se manifeste dans le continuum du temps qui englobe une période de guerre qui va de 1870 à 1945. Bien que le premier préambule, "L'eau douce", annonce un état initial

⁶⁴⁷ Alain Goulet, *Sylvie Germain: Œuvre Romanesque, un monde de cryptes et de fantômes*, p.44.

d'équilibre et de paix dans un monde de silence où le temps est presque figé, le cinquième, "Nuit des cendres", représente la vie sur la terre "sauvage" des Pénél devenus "gens d'à-terre". Entre le temps sacré de l'eau et celui de "la terre secrètement accidentée"⁶⁴⁸ défile un certain nombre de catastrophes qui détruisent des vies.

Sylvie Germain fait un jeu sur le temps dans *Magnus* qui retrace les tentatives de reconquête de la mémoire d'un enfant amnésique. Ses parents adoptifs lui ont reconstruit une mémoire remplie d'histoires fausses et d'héroïsme: "(...) chaque membre de la famille a une stature de héros: lui en tant que victime d'une fièvre vorace qu'il a cependant réussie à vaincre, sa mère en tant que fée bienfaitrice, son père en tant que grand médecin"⁶⁴⁹. Ce roman sera un jeu d'association entre les dates et les événements historiques pour reconstruire la mémoire d'un enfant traumatisé qui a été témoin de la mort de sa mère lors du bombardement de Hambourg. Les données récupérées de l'Histoire réelle mettront sous les yeux à quel point l'homme souffre partout des maux variables. Même si *Magnus* se déroule dans la période de la montée du nazisme, la Deuxième Guerre Mondiale et ses conséquences, les grands événements et les personnages qui ont marqué l'histoire y sont présents, à savoir Kennedy, Martin Luther King, l'émancipation des Noirs, le mouvement hippie, la construction du Mur de Berlin, le procès d'Eichmann et les frères Montgolfier. Donc, le temps est indiqué non par des dates mais par des noms ou des événements qui recouvrent un temps bien identifiable.

⁶⁴⁸ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, p.267.

⁶⁴⁹ Sylvie Germain, *Magnus*, p.16.

Ce qui est apparent chez Sylvie Germain, c'est que le parcours individuel d'un personnage se heurtant aux faits historiques a pour but d'embrasser toute une collectivité. De ce fait, *L'Inaperçu* met en scène un personnage lié clandestinement au destin d'une saga familiale qui se plonge dans le passé par le trauma d'un crachat sur le visage. Ce crachat qui avait autrefois humilié sa mère et sa sœur de treize mois, met un bloc dans la mémoire de Pierre qui fait revivre une honte sociale. Cette honte est représentative d'une haine qui juge les femmes qui ont aimé un occupant et n'ont rien risqué au temps de l'Occupation. Pourtant, l'auteur à l'égard de la société ne condamne pas cette femme qui a agi par cœur et amour:

Mais elle n'avait pas honte, elle ne ressentait aucune indignité devant sa propre conscience, car elle ne regrettait pas d'avoir aimé et d'avoir vécu cet amour sans dissimulation, en toute franchise, en pleine droiture de cœur. (...). Ce dont elle souffrait était différent, elle ne pouvait oublier ni pardonner l'humiliation qu'à travers elle on avait infligée à cet amour-là, le refus, le déni et la profanation de cet amour par une collectivité qui n'y connaissait rien et n'en voulait rien connaître. Et elle a déclaré: "Je n'ai pas honte. Je les hais. Je les hais pour tout le mal qu'ils nous ont fait".⁶⁵⁰

⁶⁵⁰ Sylvie Germain, *L'Inaperçu*, p.216.

C'est grâce à ce traumatisme que Sylvie Germain évoque l'Histoire surtout celle de la Seconde Guerre Mondiale et elle critique la mauvaise conduite de la société qui veut se venger de l'ennemi en infligeant toute la faute à une femme innocente. Cette femme, appelée Céleste, ne retrouve de la tranquillité qu'auprès des animaux dans un zoo, surtout auprès d'une tortue centenaire "de trois cent kilos". Germain charge cet animal lent d'assumer le poids du temps qui passe très vite: "Elle avait un pouvoir d'immobilité fascinant, c'était une masse de patience, un bloc de vie au ralenti, voire en dormance"⁶⁵¹. Dans ce roman, le temps épique se reflète dans les moments où les individus souffrent d'un malaise dû à l'humiliation. La présence d'une tortue "archaïque" et une scène qui évoque l'origine de la naissance de l'homme plongent le lecteur dans un passé lointain:

Il avait fait retour à l'humus, il n'était plus qu'une ébauche d'homme pétri dans la glaise, et il pensait avec sa peau glaiseuse. Il s'est mis nu entièrement, pour mieux respirer de tout son corps, de la plante des pieds à la nuque et au front. Il a tendu le cou, tourné la tête à droite, à gauche, pour bien humer l'air à la façon d'un animal (...).⁶⁵²

Gérard Genette affirme que la tradition littéraire occidentale s'inaugure particulièrement par un effet d'anachronie caractérisé in medias res qui plonge le

⁶⁵¹ Sylvie Germain, *ibid*, p.220.

⁶⁵² Sylvie Germain, *ibid*, p.134.

lecteur au centre de l'histoire. Ce début *in medias res* "suivit d'un retour en arrière explicatif deviendra l'un des *topoi* formels du genre épique, et aussi combien le style de la narration romanesque est resté sur ce point fidèle à celui de son lointain ancêtre"⁶⁵³. Mikhaïl Bakhtine au niveau de la représentation du temps épique affirme ainsi: "Dans le temps épique, les séries des vies individuelles figurent comme des bas-reliefs sur le font puissant, universel, de la vie communautaire"⁶⁵⁴.

Le temps épique, "dans sa totalité, c'est un "passé absolu", le temps des ancêtres et des héros, séparé par une frontière infranchissable du temps réel, contemporain (des créateurs, des exécutants et des auditeurs des chants épiques)"⁶⁵⁵. Dans l'épopée le passé ne se présente pas comme le contenu, par contre comme un trait *constitutif formel du genre épique*. "Jamais l'épopée ne fut un poème sur l'actualité, sur son temps, et ne devint un poème sur le passé que pour la postérité"⁶⁵⁶. Le monde des héros de l'épopée se situe à un autre niveau de temps et de valeurs que celui de l'aède et de son auditoire. La légende nationale apparaît comme un intermédiaire entre le monde du passé et le monde contemporain de l'aède. "Représenter un événement au même niveau temporel et axiologique que soi-même et ses contemporains (et donc fondé sur une expérience et une fiction personnelles) implique de faire une révolution radicale, et passer du monde épique au monde romanesque"⁶⁵⁷. De ce point de vue, l'habileté de Sylvie Germain réside dans le fait

⁶⁵³ Gérard Genette, *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris, 1972, p.79.

⁶⁵⁴ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p.361.

⁶⁵⁵ Mikhaïl Bakhtine, *ibid*, pp.361-362.

⁶⁵⁶ Mikhaïl Bakhtine, *ibid*, p.449.

⁶⁵⁷ Mikhaïl Bakhtine, *ibid*, p.450

qu'elle entrelace d'une manière surprenante le temps épique dans le temps romanesque.

Quelques figures de style employées dans le récit ou le discours pour faire la description de l'espace ou du temps, renforcent l'élocution, c'est-à-dire la poétique de l'œuvre et par l'effet de suspens apparaît un changement de dimension. Umberto Eco mentionne le nom de Herman Parret qui considère l'hypotypose comme l'une des figures qui contribuent à la production du sublime lorsque l'auteur donne "une consistance aux ombres, c'est-à-dire [fait] voir des formes animées et menaçantes dans l'informe obscurité d'une nature agitée"⁶⁵⁸. Une telle imagination est proche de celle de Sylvie Germain, chez qui le thème de la nuit occupe une place prépondérante. La nuit représentant le temps de l'obscurité et du passé, plane amplement dans les douze chapitres des deux premiers livres de l'auteure. Le titre des deux romans, *Le Livre des Nuits* et *Nuit-d'Ambre*, annoncent déjà les douleurs qui se succèdent dans la linéarité du temps historique. Mariska Koopman-Thurlings fait remarquer que "la première "Nuit" contient déjà en germe les éléments thématiques du roman: l'opposition entre l'univers archaïque et magique des Péniel - univers atemporel contaminé dès le départ par le "mal de l'absurde"-, et l'univers mimétique de l'Histoire et des guerres où règne "le mal moral", (...); les thèmes de la filiation, du viol, du silence de Dieu, tout comme les motifs du visage, du regard et de la voix"⁶⁵⁹. En se basant sur ce constat, il est à conclure que le temps épique se

⁶⁵⁸ Umberto Eco, *De la littérature*, p.243.

⁶⁵⁹ Mariska Koopman- Thurlings, *Sylvie Germain la hantise du mal*, p.34.

manifeste dans l'itération des événements douloureux qui se succèdent et dans l'évocation d'un passé lointain.

La relation du temps à l'espace peut être unie par "l'attachement d'une existence et de ses événements à un lieu- le pays d'origine- avec tous ses recoins, ses montagnes, vallées, prairies, rivières, et forêts natales, la maison natale. (...) ce "coin" concrètement situé dans l'espace, où vécurent pères et ancêtres, où vivront enfants et petits-enfants. Ce micromonde limité dans l'espace se suffit à lui-même, il n'est pas lié à d'autres lieux, au reste de l'univers. Mais l'existence des générations, localisée dans ce micromonde, peut avoir une durée infinie"⁶⁶⁰. Sylvie Germain représente un micromonde qui relie le passé au présent à travers la filiation et celui-ci devient la miniature du monde réel.

L'Histoire, l'événementiel mis en récit pour faire la matière d'une marée qui fait entendre les morts, multiplie sous la plume de Sylvie Germain les effets de répétition qui accomplissent dans le texte à la fois une inscription du passé dans le présent à travers la filiation douloureuse, et une assignation atemporelle de l'historicité à dire la contemporanéité de toutes les douleurs.⁶⁶¹

⁶⁶⁰ Mikhaïk Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, pp.367-368.

⁶⁶¹ Sandra Travers de Faultrier, "Etre aimé à vide", *L'univers de Sylvie Germain*, p73.

Sylvie Germain, dans *Tobie des Marais* transpose un univers ancien dans le temps actuel. Le titre de ce roman fait déjà référence au *Livre de Tobie* qui évoque une réécriture fondée sur une source biblique. Dans ce roman, il y a deux temps différents: Le temps contemporain est présent dans la première partie qui englobe la modernité à travers une voiture, un tricycle, une cassette de musique et une cabine téléphonique. De plus le livre se ferme sur une scène de valse entre le père et Tobie qui honore la mémoire de leurs morts. La valse devient aussi un élément représentatif du contemporain. D'ailleurs, le passé est présenté surtout dans le deuxième chapitre qui est consacré à la vie douloureuse de Deborah, une femme nonagénaire et dépouillée de tout:

Elle n'avait rien, ni famille ni maison, aucun bien, pas d'argent et pas même un pays désormais. Elle avait à peine vingt ans, et un passé lourd de quelques millénaires. Elle était une descendante d'Abraham et de Moïse, un lointain grain de sable venu du désert de Judée, transporté par les vents de l'exode jusqu'en Galicie, et à présent échoué sur une île minuscule dans l'océan, face à des falaises aussi étincelantes qu'inaccessibles. Elle ne possédait que la robe dont elle était vêtue, sa veste déchirée et un grand châle de laine.⁶⁶²

⁶⁶² Sylvie Germain, *Tobie des marais*, pp.58-59.

Les trois premières parties du roman suivent le plan d'un roman qui commence in medias res, s'alternent entre le passé et le présent de la fiction. Le commencement in medias res qui est équivalent à "l'ordo artificialis", rend déjà le temps épique dans le roman. Le premier chapitre contient l'accident d'Anna et les suites de cet accident qui met en évidence le drame d'un enfant abandonné par son père après la mort de sa mère et celui de son père épuisé dans le deuil. Le deuxième chapitre intitulé "Déborah" ne témoigne pas seulement d'une "longue rétrospection qui replace le temps de l'action au début du siècle et relie l'action à l'Histoire avec ses références aux émigrations des Juifs, à la grande Guerre, puis à l'invasion de la Pologne, mais constitue en même temps, grâce à la figure ancestrale de Déborah, une transition vers un autre univers"⁶⁶³.

C'est dans la deuxième moitié du livre que les liens avec le hypotexte biblique commencent à se défiler et le lecteur est prêt pour se faufiler dans un autre univers qui sort du réalisme. Le chapitre de "Sarra" apparaît comme une digression pour le lecteur qui ne connaît pas l'histoire du *Livre de Tobie* biblique. Pourtant, au fur et à mesure que la lecture avance les pierres se mettent en place et une histoire biblique s'insère dans le récit romanesque. Dans ce roman, la dimension épique du mal liée au temps se manifeste à travers la mort successif des êtres chers qui n'ont pas de sépulture bien que le récit biblique renforce l'importance d'enterrer les morts.

⁶⁶³ Maria Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain la hantise du mal*, p.205.

Sylvie Germain lie le temps et l'espace d'une façon inverse dans son roman intitulé *Hors champ*. Ce roman met en évidence la désintégration progressive de son personnage principal, Aurélien, qui disparaît aussi bien physiquement que dans la mémoire de son entourage. Et à la fin, il est pourchassé par un courant d'air dans le néant. L'auteur déclare ainsi son dessein d'écrire ce roman:

Cette idée était celle d'une "genèse" à rebours: l'érosion, jusqu'à totale disparition, d'une personne en l'espace d'une semaine; le retour au "tohu-bohu" dans un espace-temps social où règne – sous une apparence d'ordre et d'efficacité – une ahurissante confusion. D'habitude, c'est toujours une image mentale, insolite ou banale, qui est à l'origine de chacun de mes romans. Cette fois, exceptionnellement, il n'y a pas eu d'image "déclencheuse", rien de visuel - mais une idée, celle d'un processus d'effacement. Plutôt qu'une "idée": une ombre blanche.⁶⁶⁴

Contrairement à la création du monde citée dans la *Genèse*, Sylvie Germain met en évidence une métamorphose de décréation d'un personnage qui, pendant sept jours, du dimanche au samedi, disparaît physiquement en devenant d'abord flou et ensuite complètement invisible. Son processus d'effacement se fait progressivement

⁶⁶⁴ Marine Landrot, " Les secrets d'écriture de Sylvie Germain et Celine Curiole", *Télérama*, publié en 22.08.2009.
<http://www.telerama.fr/livre/les-secrets-d-ecriture-de-sylvie-germain-et-celine-curiole,46109.php>, consulté le 3 janvier 2015.

aussi bien dans le miroir que dans les photos: Le mardi "en se voyant dans la glace, il se trouve mauvaise mine, un peu flou (...)"⁶⁶⁵, le mercredi il "semble tout flou"; quand au jeudi, son apparence sur la photo est encore flou: "Tiens, il n'avait jamais remarqué combien il était nébuleux sur cette photo, alors que les deux autres [sa mère et son frère] sont, eux, tout à fait nets"⁶⁶⁶; et le vendredi Aurélien se substitue à une tache dans la glace: "Une grande tache sombre, grumeleuse, flotte dans le miroir"⁶⁶⁷. Aurélien commence à s'inquiéter de son état molasse en se disant qu "il ne sait plus lui-même où il en est, ce qui se passe dans son propre corps qui semble perdre de jour en jour, et à vitesse accélérée, sa consistance, son énergie, sa visibilité. Tout se brouille en lui, physiquement et mentalement"⁶⁶⁸. Son état latent et inerte commence à ressembler à celui de son demi-frère Joël, qui est devenu handicapé à la suite d'une agression.

Le lecteur constate qu'Aurélien est au seuil du passage d'un niveau à un autre: "Ou peut-être est-il entrain de devenir semblable à Joël, un homme des frontières, oscillant entre insomnie et songe, oscillant entre ici et ailleurs, voire ici et nulle part, entre vie et absence? Un homme en suspens"⁶⁶⁹. Le chronotope du seuil de Mikhaïl Bakhtine employé dans ce roman porte une valeur définitive. Ce chronotope contient "le chronotope de la crise, du tournant d'une vie"⁶⁷⁰ et c'est la raison pour laquelle Sylvie Germain semble employer ce procédé dans ce roman. Aurélien est rongé par

⁶⁶⁵ Sylvie Germain, *Hors champ*, p.89.

⁶⁶⁶ Sylvie Germain, *ibid*, p.135.

⁶⁶⁷ Sylvie Germain, *ibid*, p.141.

⁶⁶⁸ Sylvie Germain, *ibid*, p.142.

⁶⁶⁹ Sylvie Germain, *ibid*, p.143.

⁶⁷⁰ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p.389.

la maladie de l'invisibilité au moment où il pense à la mort, d'être un naufragé sans laisser de traces. Le sentiment d'être oublié s'accroît avec la colère et va jusqu'à la folie provoqué par la peur de la mort: "J'ai l'impression de m'effacer à leurs yeux, vais-je m'effacer aussi aux miens"⁶⁷¹. Aurélien est stupéfié au moment où il s'aperçoit qu'il n'a même plus d'ombre qui marque l'existence de la matière:

Une ombre immense, filiforme, précède la femme. C'est alors qu'Aurélien s'aperçoit que lui n'est précédé par rien. Il s'immobilise, pivote à droite, à gauche, les yeux rivés à l'asphalte, mais il ne détecte aucune ombre rayonner du bout de ses pieds (...). Il se tâte le visage, le torse, les hanches, les cuisses - son corps est consistant pourtant, il ne s'est pas volatilisé, et ses vêtements ne sont pas davantage dématérialisés. Il frappe le sol de ses talons, (...), et il agite les bras en tous sens. Il ne produit ni bruit ni ombre, juste un minuscule remous d'air.⁶⁷²

Bien qu'il devienne tout à fait invisible, il pense au moins avoir "acquis la fluidité d'un passe muraille"⁶⁷³ pour s'infiltrer facilement dans les lieux désirés. Pourtant, il "se refuse encore à reconnaître l'énormité de son désastre - de son

⁶⁷¹ Sylvie Germain, *Hors champ*, p.143

⁶⁷² Sylvie Germain, *ibid*, p.148.

⁶⁷³ Sylvie Germain, *ibid*, p.150.

apomorphose ou antimorphose tragique"⁶⁷⁴. Le personnage sidéré est devenu un "cadavre", car le miroir renvoie moins de reflets, "pas même une tache, un flou, rien"⁶⁷⁵. Lorsqu'il retourne chez lui, il voit que la porte de son appartement est ouverte et qu'il est vidé. Sylvie Germain, comme Balzac, insère le temps dans l'espace. L'appartement qui assure un lieu docile et assuré à l'individu, est transformé en cercueil: "Il tâte le vide, les emplacements où se trouvaient les choses; peut-être sont elles encore là, dans le même état fantomatique que lui. Mais il ne trouve de contact de rien, il heurte juste ses mains contre les murs"⁶⁷⁶. Le néant créée à travers le vide n'engendre aucun repère "ni temporel ni spatial" et Aurélien "est prisonnier, de partout, de nulle part, de rien. Séquestré dans l'invisible, dans l'oubli"⁶⁷⁷. Le cadavre "vêtu d'une toge"⁶⁷⁸ commence à devenir un "ectoplasme", "soumis aux lois de la nature, dans un dysfonctionnement croissant"⁶⁷⁹. Le samedi annonce le débâcle du cadavre qui "se dissout dans la pluie de grêle"⁶⁸⁰.

Dans ce roman, Sylvie Germain aborde le sujet de la solitude de l'individu provoqué par l'indifférence de son entourage. L'auteur, à travers l'histoire d'Aurélien, montre que non seulement les morts sont tombés dans l'oubli mais aussi les individus vivants. L'indifférence de l'homme envers l'Autre et la solitude contemporaine sont mises en question à travers le chronotope du seuil. De ce point de vue, *Hors champ* illustre un roman qui s'ouvre au niveau spatio-temporel à l'infini avec la mort.

⁶⁷⁴ Sylvie Germain, *ibid*, p.151.

⁶⁷⁵ Sylvie Germain, *ibid*, p.155.

⁶⁷⁶ Sylvie Germain, *ibid*, p.159.

⁶⁷⁷ Sylvie Germain, *ibid*, p.169.

⁶⁷⁸ Sylvie Germain, *ibid*, p.169.

⁶⁷⁹ Sylvie Germain, *ibid*, p.176.

⁶⁸⁰ Sylvie Germain, *ibid*, p.183.

En somme, Sylvie Germain a le génie de collaborer le temps et l'espace dans ses romans selon le sujet qu'elle traite. Les espaces décrits où la réalité et l'imaginaire se nouent en alternance dans une harmonie, créent une atmosphère spécifique à l'histoire du roman. Il est constatable que les espaces ouverts et immenses, c'est-à-dire archaïques, sont convenables au registre épique. Au niveau du temps épique, Sylvie Germain a recours aux mythes, aux légendes, aux noms célèbres afin de créer un passé lointain dans le fondement historique. La vraisemblance de l'histoire se reflète à travers les événements réels.

3.3 Situations épiques

Sylvie Germain considère que "le mal, la violence, la souffrance sont littérairement, et plastiquement plus expressifs que le bien - qui ne fait ni bruit ni éclats"⁶⁸¹. Lorsqu'il est question du mal, c'est la guerre et ses séquelles qui viennent effectivement à l'esprit. Car c'est une destruction physique et mentale touchant l'individu et la collectivité. Selon Germain le mal est "une capacité qui attend patiemment l'occasion de se révéler"⁶⁸² et qui se situe "dans le cerveau, quelque part dans l'un de ses replis, (...), une sorte de "Folle au cerveau dormant" prête à bondir à la première occasion"⁶⁸³. Albert Einstein, lui aussi pense comme Germain que l'homme abrite en lui "un besoin de haine et destruction" qui existe à "l'état latent et ne se manifeste qu'en période anormale"⁶⁸⁴. Freud prétend qu'il existe un tel penchant chez l'homme et que les instincts de l'homme se portent en deux catégories: l'instinct érotique (la vie, l'amour) et l'instinct destructif (la mort, la haine)⁶⁸⁵. Selon Freud, l'instinct de la destruction "agit au sein de tout être vivant et qu'il tend à le vouer à la ruine" tandis que l'instinct érotique représente "les efforts vers la vie"⁶⁸⁶. Il ajoute qu'il serait impossible de "prétendre supprimer les penchants destructeurs des hommes"⁶⁸⁷, [mais qu]'on peut s'efforcer de [les] canaliser, de telle sorte [qu'ils] ne

⁶⁸¹ Alain Goulet, *Sylvie Germain: Œuvre Romanesque, un monde de cryptes et de fantômes*, p.259.

⁶⁸² Alain Goulet, *ibid*, p.261.

⁶⁸³ Sylvie Germain, *L'Inaperçu*, p.197.

⁶⁸⁴ Albert Einstein, Sigmund Freud, *Pourquoi la guerre?*, trad. de l'Allemagne par Blaise Briod, Éditions Payot & Rivages, Paris, 2005, p.38.

⁶⁸⁵ Albert Einstein, Sigmund Freud, *ibid*, p.53.

⁶⁸⁶ Albert Einstein, Sigmund Freud, *ibid*, p.57.

⁶⁸⁷ Albert Einstein, Sigmund Freud, *ibid*, p.58.

trouve[nt] pas [leur] mode d'expression dans la guerre"⁶⁸⁸. Freud conseille de faire appel à l'adversaire de ce penchant, à l'*Eros* qui glorifie l'amour et trouve son équivalent dans la religion d'aimer son prochain comme soi-même⁶⁸⁹. La guerre actuelle, selon Freud, "détruit des vies humaines, place l'individu dans des situations qui le déshonorent, le force à tuer son prochain contre sa propre volonté" et "ne donne plus occasion de manifester l'antique idéal d'héroïsme"⁶⁹⁰.

L'héroïsme d'avant se montrait dans la guerre, dans le conflit de face à face par la force musculaire, mais dans l'actualité les armes ne laissent plus de place à l'héroïsme, mais procurent une victoire sur l'autre. La victoire liée à la destruction de l'ennemi, ne porte aucune importance aux yeux de Sylvie Germain et comme dans l'épopée antique et médiévale elle chante l'extériorisation de la douleur ineffable de l'homme torturé par le mal. L'héroïsme moderne comprend les efforts que fait l'individu pour survivre dans un milieu plein de dangers et de douleurs, et d'atteindre la maturité.

⁶⁸⁸ Albert Einstein, Sigmund Freud, *ibid*, p.59

⁶⁸⁹ Albert Einstein, Sigmund Freud, *ibid*, p.59

⁶⁹⁰ Albert Einstein, Sigmund Freud, *ibid*, p.62.

3.3.1 La guerre: Le thème privilégié du registre épique

Hegel, dans son *Esthétique*, affirme que "la situation qui convient le mieux à la poésie épique est caractérisée par les conflits de l'état de la guerre"⁶⁹¹. La description la plus énergique et la plus conforme au genre épique ce n'est pas la guerre qu'on mène contre Dieu, mais la guerre réelle où le courage présente "le côté naturel du caractère"⁶⁹². Pourtant, la poésie épique se délimite à quelques types de guerre. Selon Hegel, celles qui se font entre les peuples étrangers, sont vraiment épiques, par contre "les luttes dynastiques, (...), les guerres intérieures, civiles, les rébellions bourgeoises se prêtent davantage à la présentation dramatique"⁶⁹³. L'approche hégélienne qui discerne les guerres selon les genres a le but de montrer que l'épique s'adresse à une totalité (race) et que le drame à un cercle plus limité. De ce fait, cette approche décèle bien la monstruosité de la guerre à travers le genre épique. Dans son article intitulé "Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort" Freud aborde les effets de la guerre, particulièrement ceux de la Première Guerre Mondiale, et affirme ceci:

La guerre à laquelle nous ne voulions pas croire éclata et fut pour nous une source de déception. Elle n'est pas plus sanglante et plus meurtrière qu'aucune des guerres du passé, à cause des terribles perfectionnements apportés aux armes

⁶⁹¹ Hegel, *Esthétique*, "Poésie", tome I, p.161.

⁶⁹² Hegel, *ibid*, p.162.

⁶⁹³ Hegel, *ibid*, pp.163-164.

d'attaque et de défense, mais elle est aussi, sinon plus, cruelle, acharnée, impitoyable que n'importe laquelle d'entre elles. (...), elle viole le droit de propriété. Elle renverse tout ce qu'elle trouve sur son chemin, et cela dans une rage aveugle, comme si après elle il ne devait plus y avoir d'avenir ni de paix entre les hommes.⁶⁹⁴

Philippe Selliers dans *Le mythe du Héros*, cite Diderot selon qui les temps de désastre et de grand malheur émergeront des poètes, car, la poésie, au sens antique, "veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage"⁶⁹⁵. Elle tarit dans les temps du loisir et de la paix, puisque le bien ne fait pas de bruit. Donc Apollon, le dieu de la poésie, a besoin d'un événement dynamique pour activer son imaginaire. Telle est la situation des écrivains de l'Après-guerre qui s'inspirent des événements douloureux. Le psychanalyste contemporain, Jacques Lévine, méditant sur la théorie de la crypte et du fantôme dans quelques œuvres de Sylvie Germain, élabore une théorie qui se dit "Autrement que prévue"⁶⁹⁶. Cette théorie semble être proche de celle de Jung qui met au jour un mythe archétypal dans l'interprétation des rêves. L'archétype de Jung rejoint la méta-archaïcité de Lévine au point d'aller dans un temps le plus reculé pour interpréter les faits et les conduites de l'individu. Selon Lévine, Sylvie Germain "procède à une interprétation du pire, mettant en scène pour ses personnages une

⁶⁹⁴ Freud, "Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort", *Essais de psychanalyse*, p.9, consulté le 8 décembre 2014.

⁶⁹⁵ Philippe Selliers, *Le mythe du héros*, p.102.

⁶⁹⁶ Jacques Lévine, "La théorie de la méta-archaïcité comme l'un des fondements de la psychanalyse", *L'univers de Sylvie Germain*, p.289.

sorte de début ou de fin de monde, un imaginaire du pire qui comporte pour la romancière de la jouissance née de l'impensable, du jamais encore dit"⁶⁹⁷.

Le roman contemporain, sans restreindre la notion de la guerre, comporte toutes sortes de conflits et de combats qui détruisent l'humanité et le monde. L'inimitié qui tend à rompre l'unité d'un peuple est le sujet propre à la poésie épique. Alain Goulet fait remarquer que *Le Livre des Nuits*, qui s'est consacré à montrer les effets de la guerre sur la vie et le destin des hommes, met en évidence les guerres dans les chapitres impairs ⁶⁹⁸. Le premier chapitre "Nuit de l'eau" indique la guerre de 1870, le troisième chapitre "Nuit des roses" la Première Guerre Mondiale, et le cinquième chapitre "Nuit des cendres" la Seconde Guerre Mondiale et surtout les camps de concentration où voltigent symboliquement les cendres des personnages brûlés. Pourtant la violence militaire assume un rôle de déclencheur pour d'autres maux qui affectent les personnages et infléchissent leur fatalité.

Les séquelles de la guerre continuent pendant des générations à travers des symptômes physiques et psychiques. Le traumatisme de la guerre est une expression pour mettre en évidence les résultats physiologiques et psychiques. Les scènes pénibles, lors des combats déclenchent des troubles à manifestation physique qui se succèdent avec des manifestations psychiques. En l'occurrence, l'explosion des obus peut causer des symptômes physiques comme la surdité, la cécité, les tremblements

⁶⁹⁷ Jacques Lévine, *ibid*, p.291.

⁶⁹⁸ Alain Goulet, *Sylvie Germain: Œuvre Romanesque, un monde de cryptes et de fantômes*, p.41.

et les manques de membres du corps, et s'étendre jusqu'à l'amnésie, la paralysie. Le témoignage du combattant devant la barbarie de l'ennemi qui cause la mort de ses compagnons, le pousse à la folie et à l'angoisse extrêmement violentes. Sylvie Germain met en évidence dans *Le Livre des Nuits* une situation épique de la folie d'un soldat qui voit ses compagnons morcelés par un obus:

L'autre jour, un de ces Noirs est devenu fou. Cinq de ses camarades projetés en l'air par un obus sont venus s'écraser autour de lui, en morceaux. Alors il s'est assis au milieu de ces débris de corps et il s'est mis à chanter. A chanter comme ils chantent chez eux. Puis il s'est déshabillé. Il a jeté son fusil, son casque, a arraché ses vêtements. Il s'est mis tout nu. Et là, au milieu du cercle tracé par ses camarades en lambeaux, il s'est mis à danser.⁶⁹⁹

La situation de la guerre s'aggrave encore lorsque les occupants montrent leur méchanceté non seulement envers les civils jusqu'à prendre "leurs loquets de portes et de leurs fenêtres, de leurs matelas et même des poils de leurs chiens et de leurs chats"⁷⁰⁰, mais aussi envers les cimetières qui "furent ouvertes et fouillées"⁷⁰¹.

⁶⁹⁹ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, pp.157-158.

⁷⁰⁰ Sylvie Germain, *ibid*, p.158.

⁷⁰¹ Sylvie Germain, *ibid*, p.159

Sylvie Germain décrit les scènes de la guerre dans une extrême réalisme à la manière d'une prise de vue d'une caméra qui est focalisée sur l'image. Le lecteur est devant une scène qui porte un effet de "déjà vu" au moment où Augustin, l'un des Péniel qui a participé à la guerre, dans une explosion aperçoit le bras qui ressemble au sien. A ce moment là, Augustin est épris d'un claquement de dent et d'un sourire qui évoque celui de son grand-père Théodore-Faustin qui ne pouvait répondre à l'absurdité de la guerre que par un rire absurde: "Un drôle de sourire, aussi figé que ses larmes, et doux jusqu'à l'idiotie"⁷⁰². Augustin a hérité de cette guerre un claquement de dent, un sourire grimaçant, le dédoublement intérieur de son jumeau mort pendant la guerre, l'œil droit perdu et l'œil gauche dilaté où la pupille fait miroiter des images refoulées pendant la guerre:

Et ces images étaient des visages, Victor-Flandrin y distingua celui de ses fils et celui d'autres jeunes hommes encore qu'il ne connaissait pas. Tous avaient le même air épouvanté et s'embrassaient sitôt parus pour exploser tout aussitôt, disparaissant, resurgissant sans cesse. (...). Et, à la croisée de tous ces visages, il crut soudain reconnaître un autre visage encore, qu'il avait pourtant cru oublié. C'était celui de son père Théodore-Faustin, avec sa bouche distordue par la blessure du sabre et par un accès de mauvais rire. Ce rire fou,

⁷⁰² Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, pp.166-167.

ce rire de douleur, il ne voulait pas l'entendre, plus jamais
l'entendre.⁷⁰³

Dans la poésie épique, selon Hegel, "les circonstances et accidents extérieurs ont la même importance que la volonté subjective, et ce que l'homme accomplit nous intéresse autant que ce qui se passe au-dehors, en sorte que l'acte humain se présente comme conditionné par le concours des circonstances et réalisé grâce à elles. Car, au point de vue épique, l'homme n'agit pas librement, pour et par lui-même, mais il est plongé dans un ensemble, qui comprend un monde extérieur et un monde intérieur étroitement unis et dont les buts et l'existence fournissent une base fixe à l'activité de tout individu particulier"⁷⁰⁴. La poésie épique exige des circonstances variées qui s'attachent à l'action principale dont le but n'est pas déterminé. "Les faits accidentels sont le côté extérieur et réel de toute action ou démarche humaine, même de celles qui ne comportent aucun but précis"⁷⁰⁵ et "lorsque la foudre tue un homme, c'est un simple accident extérieur; mais la conquête d'une ville ennemie est un événement, parce que c'est un fait voulu et intentionnel"⁷⁰⁶.

Ainsi la guerre représente un événement précis qui porte le but de détruire et d'anéantir l'Autre. Pourtant, Sylvie Germain ne veut pas que son roman s'achève par un événement destructif. C'est dans son deuxième roman intitulé *Nuit-d'Ambre* qu'elle précise son intention:

⁷⁰³ Sylvie Germain, *ibid*, p.171.

⁷⁰⁴ Hegel, *Esthétique*, "Poésie", tome I, p.179.

⁷⁰⁵ Hegel, *Esthétique*, "Poésie", tome II, p.207.

⁷⁰⁶ Hegel, *ibid*, p.207.

Non, le livre ne se refermait pas. Il ne pouvait pas s'achever, se taire. La guerre pourtant, la guerre qui sans cesse faisait retour, avait coupé la parole des hommes, toute parole. La guerre, qui venait de réduire en cendres le nom, le corps, la voix, de millions et de millions d'êtres. La guerre, qui avait réduit à néant l'âme de tant et tant d'hommes régnant au temps des assassins.

(...). Le livre se relevait dans un monde désert écrasé sous un ciel tombé si bas, si lourd, comme un blessé sur une terre qu'il ne reconnaît plus pour y avoir été jeté avec trop de violence.⁷⁰⁷

Dans ce roman, l'auteur montre aussi comment il est difficile d'être un enfant de l'après guerre qui porte une blessure incurable. *Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup*, le héros du *Livre des Nuits*, porte les séquelles d'une guerre qui se transmettront en génération: "Lui aussi avait été enfant d'un après-guerre, - mais il était moins né du ventre d'une femme que d'une blessure de guerre. Une blessure qui jamais ne s'était refermée, jamais guérie. A un coup de sabre il devait d'être venu au monde"⁷⁰⁸.

⁷⁰⁷ Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, p.17.

⁷⁰⁸ Sylvie Germain, *ibid*, p.52.

A part les êtres humains, les lieux qui sont touchés par la guerre, portent aussi les traces destructives d'un témoignage douloureux: "L'église de Montleroy conservait encore les traces des destructions subies pendant la guerre. Tronquée de son clocher, elle se dressait, muette, au milieu d'un espace fait de creux et de friches. Contre l'un des murs de son enceinte à demi effondré s'étendait la fosse commune où tous les morts d'autrefois avaient été jetés en vrac"⁷⁰⁹.

Dans *Magnus*, Sylvie Germain montre l'absurdité de la guerre à travers le cataclysme tombé sur Hambourg au moment des bombardements. La ville a été désertée par les bombes qui évoquent la destruction de Gomorrhe et le récit biblique va de pair avec le récit fictif pour montrer sa gravité et le cataclysme qui se répète au fil des guerres:

Hambourg, à l'heure de Gomorrhe.

L'opération de destruction s'est appliquée à se montrer à la hauteur de ce titre de désastre. Elle a fait surgir dans la tiédeur d'une nuit d'été un opéra monstrueux aux actes si précipités qu'ils ne se distinguaient pas les uns des autres.

YHWH fit pleuvoir sur Sodome et Gomorrhe du soufre et du feu venant de YHWH, du ciel. Et il renversa ces villes et toute

⁷⁰⁹ Sylvie Germain, *ibid*, pp.78-79.

*la Plaine avec tous les habitants des villes et la végétation du sol.*⁷¹⁰

C'est dans la partie "Notule" que Sylvie Germain décèle des données réelles empruntées au livre de Winfried Georg Sebald intitulé *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*. Utilisant le procédé de l'intertextualité elle donne des détails précis sur le bombardement:

*Au cœur de l'été 1943, durant une longue période de canicule, la Royale Air France, soutenue par la 8^e flotte américaine, effectua une série de raids sur Hambourg. Le but de l'opération baptisée "Gomorrhe" était d'anéantir la ville en la réduisant entièrement en cendres. Au cours du raid qui eut lieu dans la nuit du 28 juillet et débuta à une heure du matin, dix mille tonnes de bombes explosives et incendiaires furent larguées sur la zone densément peuplée de la rive et de l'Elbe...*⁷¹¹

Le bombardement de Hambourg par les Alliés représente un événement intentionnel qui témoigne de la monstruosité de l'homme civilisé à travers la

⁷¹⁰ Sylvie Germain, *Magnus*, p.93.

⁷¹¹ Sylvie Germain, *ibid*, p.98.

technologie et crée une atmosphère épique due à la guerre, selon le constat fait par Hegel.

3.3.2 La présence et le silence de Dieu

La présence de Dieu et son mutisme complet sont des sujets de questionnement métaphysique pour Sylvie Germain qui a été influencé par la philosophe Simone Weil. Au début de ses œuvres, elle montre un Dieu omniprésent et bienveillant, mais à la suite des malheurs qui frappent l'homme et le font souffrir, Germain change de direction et interroge son mutisme. Au début du *Livre des Nuits*, l'omnipotence et l'omniprésence de Dieu ne portent aucun doute et les Pénies donnent à leur péniche le nom d'*À la Grâce de Dieu* pour l'honorer. Pourtant, Théodore-Faustin qui porte une profonde plaie d'une blessure de sabre d'un uhlan, dénie l'existence de Dieu juste après la mort de sa femme Noémie qui accouche d'une statue de sel au lieu d'un enfant. La colère s'empare de lui et il se lamente contre Dieu:

Oui, il a raison le père! Et tu sais pourquoi, dis, tu sais pourquoi il veut garder son nom dans l'oubli et le silence? Eh bien, c'est parce que lui, il sait. Il sait que Dieu n'existe pas. Et même, c'est pire encore! Il sait que Dieu est muet et mauvais! Le père, il est mort, tout à fait mort, et son nom aussi il est mort. Alors il faut le taire, sinon ça porte malheur.

(...). Il n'y a pas de grâce de Dieu. Non. Il n'y a que de la colère de Dieu. De la colère, voilà tout!⁷¹²

Le fils de Théodore-Faustin, Nuit-d'Or, après avoir vécu tant de ravages de la guerre et beaucoup souffert de ses séquelles, il veut "en finir avec la colère de Dieu" et sa "méchanceté"⁷¹³. "D'en finir avec le bruit et la folie des hommes, avec cette insoutenable souffrance du monde, cette fureur de l'histoire"⁷¹⁴. Pourtant, tant que le mal n'est pas éradiqué du monde, au moment de sa mort, il renie avec acharnement le nom de Dieu, comme l'avait fait autrefois son père:

Non, il ne pouvait pas, il ne voulait accorder nulle part à ce nom, nulle voix, nulle reconnaissance. Car si jamais ce nom existait, il n'appartenait pas à un mort, - il était le nom même de la mort. Et Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup se prit à haïr ce nom comme jamais encore il ne l'avait haï, même en ces temps de détresse où il l'avait maudit. Il ne s'agissait plus de maudire, pas même de nier, - mais de haïr. De haïr jusqu'à anéantir le nom.⁷¹⁵

⁷¹² Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, p.46.

⁷¹³ Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, p.68.

⁷¹⁴ Sylvie Germain, *ibid*, p.68.

⁷¹⁵ Sylvie Germain, *ibid*, p.377.

Cette scène où Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup se confronte avec Dieu pour se réconcilier avant de mourir, évoque celle de Job qui s'adresse à son Maître pour briser son silence. Le cœur de Nuit-d'Or qui a tant nié et haï Dieu, s'écrase sous le poids du refus de ce nom et un cri vient sortir de ses tréfonds et frappe "le ciel comme un caillou une fenêtre. Le ciel dégringola telle une vitre qui vole en éclats, noyant aussitôt la terre sous une immense pluie. Une pluie brûlante et salée comme des larmes d'homme. Plus douloureuse encore que les larmes des hommes. Larmes d'un Dieu haï par les hommes" ⁷¹⁶ qui n'attend qu'un "peu d'amour et reconnaissance"⁷¹⁷.

Dans ce roman, c'est à travers Pauline que Sylvie Germain déploie sa philosophie sur le questionnement de Dieu. Pauline qui souffre beaucoup à la suite de la mort de son fils à l'âge de huit ans, perd la raison. Elle s'isole dans sa chambre en se fermant complètement à l'extérieur. Un jour, elle sort de son deuil et alors qu'elle cherche un soulagement, "elle se souvient de ce Dieu de chair et de miséricorde qu'elle priait autrefois agenouillée près du lit de Jean-Baptiste. (...). Mais ce Dieu de chair et de miséricorde ne s'était-il pas vidé lui-même de lui-même?"⁷¹⁸. Pauline veut trouver des réponses à ses questions sur le mutisme de Dieu qui reste en marge de tous les maux advenus:

⁷¹⁶ Sylvie Germain, *ibid*, p.378.

⁷¹⁷ Sylvie Germain, *Les échos du silence*, p.65.

⁷¹⁸ Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, p.78.

Mais à présent, qui reniait qui? Ces jours encore si proches où le sang des hommes du hameau avait rougi l'eau du lavoir, ces jours indénombrables où la chair de millions d'hommes et de femmes et d'enfants avait suiffé le ciel en le couvrant de cendres, et ce jour devenu éternel où le corps de son premier-né lui avait été rapporté comme un pauvre gibier, - ces jours-là, qui avait renié qui? N'était-ce pas Dieu alors qui avait renié les hommes? N'était-ce pas Dieu qui avait livré les hommes par hordes à la mort, dans le plus total abandon?⁷¹⁹

Pauline obsédée par la question de savoir "qui reniait qui", va chaque jour à l'église Saint-Pierre pour dialoguer avec le Père Delombre. Leurs conversations évoquent celles d'un psychiatre qui parle à son patient afin de le délivrer de sa souffrance: "Pauline luttait. Elle ne savait même pas contre quoi. Tout en elle s'était mêlé, confondu, - passé et présent, les vivants et les morts. (...). Et c'était contre ce mal intérieur qu'elle luttait. Mais la maladie était forte; aussi secrète que Pauline tentât de la tenir, de la réenfermer, elle resurgissait. Et ce mal avait un visage et un nom: - Jean-Baptiste"⁷²⁰. Chez Germain, le personnage, après s'être confronté au sujet qui le hante, atteint la catharsis, par la réconciliation de son Moi avec Dieu. Les Dieux qui protégeaient et menaient autrefois les héros dans l'épopée antique, laissent le personnage principal du roman libre pour qu'il puisse trouver son chemin qui s'étend vers un au-delà.

⁷¹⁹ Sylvie Germain, *ibid*, p.79.

⁷²⁰ Sylvie Germain, *ibid*, p.89.

Le silence de Dieu fait croire que Dieu a créé le mal pour punir les péchés. Pourtant, Sylvie Germain partage les pensées des théologiens qui pensent que Dieu étant un Être suprême et parfait ne peut causer ni porter aucun mal en lui. Etant à la quête de l'infini, c'est dans *Immensités* que Germain cherche derrière le monde apparent le mystère d'une autre vie. Le héros de ce livre, Prokop Poupa, est un ancien professeur de lettres déchu de son rang social sous la contrainte du régime communiste. Deux fois emprisonné, il est devenu un balayeur dans un immeuble. Son nouveau métier lui apprend beaucoup et il fait des toilettes un lieu de méditation où il réfléchit sur les mots et leurs sens. Un jour, les mots d'un poème de Bedřich Bridel qu'il avait appris bien des années auparavant, défilent soudain dans sa mémoire. Il prend le livre de Bedřich Bridel pour le relire et est frappé par le vers "*J'offre ce rien dans les ténèbres*"⁷²¹. C'est à travers ce vers qu'il commence à méditer sur l'existence de Dieu:

Comment faire le don de soi-même en tant que rien? D'abord c'était là un néant d'images, ça ne correspondait à aucune forme, ça n'appartenait pas au visible. Et puis, surtout à qui donc faire ce don? À cet inconnu nommé Dieu? À ce grand incertain?⁷²²

⁷²¹ Sylvie Germain, *Immensités*, p.92.

⁷²² Sylvie Germain, *ibid*, p.93.

Prokop n'avait jamais pensé sur ce problème même s'il lui était arrivé l'occasion. Pourtant, il est surpris de se voir concentrer sur une telle question. L'opposition entre le "corps obscène" et le "corps immatériel" aborde la question du péché, du salut et du silence de Dieu ⁷²³. C'est à travers la question du silence de Dieu que la responsabilité de l'homme se déploie: "Le tourment le plus aigu, le plus tragique de l'Histoire, se soulevait en lui. La blessure du péché originel répercutait en son esprit stupéfié la multitude de ses échos. Mais plus encore que le péché d'Adam, c'étaient ceux de Caïn, de Ponce Pilate et de Judas, et par delà eux tous les crimes commis de peuple contre peuple, d'homme à homme, de frère à frère, qui répandaient en son être une affliction terrible"⁷²⁴. Dans un état de somnambule, Prokop est au "seuil" de se confronter avec "le poids des péchés millénaires"⁷²⁵ et avec "l'horreur d'une faute restée béante et sans réparation"⁷²⁶. La présence d'un être déchu et exclu de la miséricorde commence à hanter Prokop:

La détresse de cet homme exclu de la miséricorde montait jusqu'à Prokop, envahissait sa conscience dont les remparts d'oubli, d'indifférence, d'inattention qui jusqu'alors l'avaient cernée s'écroulaient en silence. (...). Et Prokop luttait, luttait pour s'approcher de lui, il rassemblait ses forces, tâchait de fendre l'air pour descendre jusqu'au hallier; son corps ne

⁷²³ Mariska Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain la hantise du mal*, p.165.

⁷²⁴ Sylvie Germain, *Immensités*, pp.189-190.

⁷²⁵ Sylvie Germain, *ibid*, p.190.

⁷²⁶ Sylvie Germain, *ibid*, p.194.

bougeait pas, il restait en immobile suspension dans l'air
humide et mou, (...).⁷²⁷

Prokop Poupa ne se rend pas compte que cet homme inconnu pourrait être son reflet qui est enfermé dans les ténèbres pour une faute commise restant inexcusable. Si pourtant il n'y a aucun changement apparent dans les pensées de Prokop, c'est qu'il n'est pas encore conscient de sa propre culpabilité. Sa mémoire, ranimée par la force des mots, rôde entre le présent et le passé afin de le délivrer d'une angoisse qui le tourmente. A la suite de la tentative de suicide de sa fille Olinka, abandonnée par son amant, Prokop Poupa remarque la douleur de sa fille et s'aperçoit la faute qu'il avait commis envers son ex-femme Magda: "Ce qu'Olinka était en train de souffrir, elle l'avait subi elle-même, aussi violemment, à cause de lui [Prokop]. Elle [Magda] n'avait rien oublié, elle n'avait pas pardonné. Elle avait certes refait sa vie, mais sur des ruines intérieures"⁷²⁸. Comment fallait-il récupérer une faute ancienne qui a donné tant de souffrances sans être aperçu. Il ne reste à l'homme que de verser des larmes pour racheter ses péchés: "Aux larmes qui s'en viennent quand les mots se retirent, que la pensée s'effraie d'avoir outrepassé ses limites, et que la conscience s'afflige de si peu de bonté qu'elle découvre en elle"⁷²⁹. Les larmes que verse l'homme rejoignent celles de Dieu qui mendie de l'amour de ses créatures.

⁷²⁷ Sylvie Germain, *ibid*, p.194.

⁷²⁸ Sylvie Germain, *ibid*, p.203.

⁷²⁹ Sylvie Germain, *ibid*, p.228.

"Dieu se heurte lui-même au silence des hommes, indifférents à ses implorations, à sa pitié et à sa miséricorde"⁷³⁰.

Bien que ce roman illustre une enquête sur les questions fondamentales du péché, de la responsabilité et de l'existence de Dieu, en mettant en scène un héros qui reste indifférent à la souffrance de son ex-femme après l'avoir quittée pour une autre, Sylvie Germain "établit un rapport très étroit entre le problème de l'abandon et la question du salut"⁷³¹ qui vont de pair. "L'itinéraire de Prokop qui semble s'acheminer vers la révélation et la conversion, reste pourtant au seuil de l'accession au religieux. Il reflète au fond le doute fondamental de l'homme moderne qui ne peut plus se livrer corps et âme à la croyance en Dieu. Cependant, les expériences mystiques du héros le mènent au constat de son propre néant et de l'immensité de l'infini"⁷³². En somme, Prokop atteint la catharsis dès qu'il se confronte à l'inexprimé et qu'il sort de sa torpeur et de son indifférence envers l'Autre. C'est dans son essai *Les échos du silence*, publié trois ans plus tard après *Immensités* que Sylvie Germain souligne l'amour inconditionnel de Dieu: "Dieu mendie sa demeure dans l'esprit des hommes. (...). Or c'est pourtant du fond de ce sombre réduit qu'irradie la lumière, et sourd le chant de fin silence"⁷³³.

Dans *Jours de colère*, le silence de Dieu n'est pas en question. Le lecteur assiste à plusieurs cultes religieux dans un univers archaïque. Ambroise Mauperthuis

⁷³⁰ Mariska Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain la hantise du mal*, p.172.

⁷³¹ Mariska Koopman-Thurlings, *ibid*, p.173.

⁷³² Mariska Koopman-Thurlings, *ibid*, p.172.

⁷³³ Sylvie Germain, *Les échos du silence*, pp.102-103.

est un non croyant épris du diable: "[il] n'était pas croyant, ou s'il croyait c'était davantage aux diables qu'à Dieu. Il ne condescendait à assister à la messe que pour Pâques et pour Noël, juste pour ne pas passer aux yeux des autres pour un total mécréant"⁷³⁴. Maupertuis est un homme qui ne porte aucun respect ni pour l'être humain ni pour Dieu. A la suite de l'enterrement de Corvol, il "se livre à un grave acte de profanation en jetant le cœur et la main de Corvol qui lui ont été confiés par lettre testamentaire dans l'auge des cochons"⁷³⁵. Il y a également la foi d'Edmée qui mélange la superstition au catholicisme et qui voue un culte déraisonnable à la Vierge. C'est la foi simple d'Ephraïm qui comprend un respect à la volonté de Dieu, comme l'a fait Job. Après la mort de sa femme, il s'enferme dans un couvent pour se soulager auprès de Dieu:

Au cours de sa vie il ne s'était révolté que contre son père; son père terrestre, de chair et de colère. Mais contre son Père céleste, jamais il ne s'était rebellé. Sa foi était trop simple, trop nue, pour éprouver les affres du doute, les tentations du désespoir, de la révolte, du reniement. Dieu avait donné, Dieu avait repris. Et c'était là le même et unique Dieu de Clémence et de Miséricorde.⁷³⁶

⁷³⁴ Sylvie Germain, *Jours de colère*, p.113.

⁷³⁵ Alain Goulet, *Sylvie Germain: Œuvre Romanesque, un monde de cryptes et de fantômes*, p.110.

⁷³⁶ Sylvie Germain, *Jours de colère*, p.269.

En guise de conclusion, dans l'univers de Sylvie Germain Dieu n'est pas mort et ne se retire pas complètement du monde comme l'annonce le préambule du quatrième chapitre dans *Le Livre des Nuits*: "Dieu créa le monde et toutes choses au monde mais il ne nomma rien. Par délicatesse il garda le silence et laissa toute sa Création resplendir dans la lumière très pure et nue d'une simple présence"⁷³⁷. Cette déclaration peut signifier le changement de comportement du Dieu contemporain. Le repliement sur soi ne touche pas seulement le personnage romanesque mais aussi Dieu. L'intervention directe des dieux de l'épopée s'est transformée et bien que la présence de Dieu donne un souffle épique au roman de Sylvie Germain, son mutisme le rapproche surtout du roman contemporain. Alain Goulet souligne que Dieu reste distancié avec son mutisme par rapport à l'homme et au monde dans l'univers romanesque de Sylvie Germain, sans pourtant les délaisser totalement: "Car si son monde en proie au mal est déserté par Dieu, l'existence de celui-ci reste pourtant le postulat garantissant un ordre, des valeurs et une fin, comme pour Nuit-d'Or-Gueule-de-Loup qui concevait le monde "à l'aplomb de Dieu", attaché à lui pour ne pas s'effondrer dans le chaos"⁷³⁸.

⁷³⁷ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, p.193.

⁷³⁸ Alain Goulet, *Sylvie Germain: Œuvre Romanesque, un monde de cryptes et de fantômes*, p.25.

3.3.3 La folie et le meurtre volontaire

Quand il est question de la psychanalyse, la frénésie et la folie représentent des états épiques (signifiant leur densité) résultant de la souffrance des meurtres. La folie meurtrière s'avère être le résultat de grands traumatismes. Théodore-Faustin participe à une guerre où à la suite d'une blessure faite par l'uhlan, il tombe dans un état de coma qui dure une année. Lorsqu'il est guéri de sa situation paralytique, il a le visage déformé et un rire terrible le prend. Son attitude féroce et provocatrice terrifie son entourage: "Il ne salua pas même les siens lorsqu'il les retrouva. Et ceux-ci ne le reconnurent pas. Quand ils le virent arriver, ils se serrèrent instinctivement les uns contre les autres, sans mot dire, pris de frayeur à la vue de cet homme aux gestes convulsifs, au visage tranché en deux et si grossièrement recousu"⁷³⁹.

La blessure du visage et le changement de voix sont des remarques apparents de la guerre tandis que "la cicatrice qui zigzaguait en travers de sa face semblait correspondre à une blessure bien profonde"⁷⁴⁰ provoquée par le fait qu'il ait violé sa propre fille. Ce coup de sabre au visage devient la marque du mal qui se met à ravager la famille et ses descendants. La tragédie de cet homme se noue à celle des autres et illustre la dimension épique du mal. Cette blessure de l'arrière grand-père de

⁷³⁹ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, p.43.

⁷⁴⁰ Sylvie Germain, *ibid*, p.48.

Charles-Victor se réfléchit subitement au moment où Nelly "lui griffa le visage de toute la force de ses ongles" dans *Nuit-d'Ambre*⁷⁴¹.

La récurrence de la blessure représente l'importance du rôle héréditaire et montre que l'héritage se transmet non seulement par les gènes, mais aussi par le destin familial. La scène où Nuit-d'Ambre se venge de Nelly qui lui fait couler du sang sur le visage, illustre la gravité du mal qu'un individu peut causer à un être plus faible que lui. Le cri de Nelly devenant un fait traumatique réanime le passé dans le psychisme de Nuit-d'Ambre. Le resurgissement d'un souvenir douloureux augmente encore plus son angoisse et le mène à la folie: "Il l'agrippa par les cheveux et, lui rejetant brutalement la tête en arrière, il la mordit au sang au creux de la gorge. Ses cris s'étranglèrent aussitôt, elle porta ses mains à son cou. Elle titubait, le souffle coupé"⁷⁴². Nuit-d'Ambre est tellement pris de rage qu'il en perd la raison et en la torturant il pense se venger de tout son passé. Son atrocité envers Nelly qui a le souffle presque coupé, fait allusion à un animal féroce qui dévore sa proie avec acharnement:

Il vint s'accroupir derrière elle. Il l'attrapa par les hanches, la tira vers lui, lui rejeta sa robe sur les siens, lui déchira son sous-vêtement. Elle tenta de s'échapper mais il la tenait avec trop de force, d'une seule main. De l'autre main il se défit. Ses

⁷⁴¹ Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, p.209.

⁷⁴² Sylvie Germain, *ibid*, p.209.

gestes étaient précis, rapides. Et là, à genoux sur le plancher, rivé à elle qui n'était plus qu'une masse tassée sur elle-même et déjà à moitié effacée par la pénombre, il la força. Le front de Nelly frappa le sol, le cri, ou le sanglot, qui l'assaillit s'inacheva en gargouillis dans sa gorge blessée. Mais il n'entendait rien, il n'était plus lui-même, elle n'était plus Nelly. (...). Il n'était plus qu'un chien sur elle. (...). Il l'a quitta ainsi, sans se retourner, meurtrie, humiliée.⁷⁴³

Le comportement sadique de Nuit-d'Ambre s'explique par le fait de faire le mal pour le mal. Etant victime d'un mal transgénérationnel et de l'abandon de ses parents, il devient un agent du mal pour surmonter sa souffrance. Ce comportement se reflète dans *L'Enfant Méduse* chez le personnage principal, Lucie :

Sa méchanceté voit jusqu'au bout du mal, elle s'étend jusqu'à la mort, et même au-delà encore. La blessure qui lui a été faite trois ans auparavant ne s'est jamais refermée, jamais guérie. Cette plaie de honte et de frayeur s'est enflammée, s'est boursouflée. La colère a pris le relais de la honte, de la haine et celui de la terreur. Alors la plaie a tout infecté, et l'esprit de vengeance s'est déclenché.⁷⁴⁴

⁷⁴³ Sylvie Germain, *ibid*, pp.210-211.

⁷⁴⁴ Sylvie Germain, *L'Enfant Méduse*, p.188.

Etant victime de l'abus sexuel de son demi-frère, elle inverse la situation, et menace son frère paralysé de son regard atroce. "Cette espèce d'autothérapie à travers la vengeance"⁷⁴⁵ résulte aussi de la volonté de faire le mal pour le mal afin de se venger. La conduite de Lucie envers son frère ne porte aucun mal physique:

Elle vient près du lit, se penche vers le grabataire. Elle ne fait rien de mal, -elle se montre à lui, seulement cela. Elle le force à la voir. On dit qu'il ne voit rien, cela se peut; bien qu'il garde les yeux ouverts, son regard est celui d'un aveugle. mais Lucie sent malgré tout que du fond de ce regard absent, éteint, le frère doit voir. Qu'il doit tout voir. Et c'est précisément cela qui le cloue dans son lit. (...). Il faut l'écraser de visions, encore et encore. Il faut lui prouver qu'elle le déteste, qu'elle a eu toujours eu en horreur ses caresses de brute, ses baisers répugnants, ses étreintes sanieuses. Et elle le lui prouve, là, en pleine face, en lui imposant son regard fixe. Elle pose ses yeux en miroir devant lui, pour qu'il s'y voie tel qu'elle le voit, tel que l'on a vu les deux petites filles qu'il a tuées. Et elle dépose sur son visage des bestioles gluantes, - comme les caresses et les baisers qu'il lui a tant infligés.⁷⁴⁶

⁷⁴⁵ Mareike Wolf-Fédida, "Sylvie Germain psychothérapeute: le mandat inconscient", *L'univers de Sylvie Germain*, p.298.

⁷⁴⁶ Sylvie Germain, *L'Enfant Méduse*, p.192.

Le traumatisme de la guerre devient un processus menant de la douleur à la folie meurtrière dans le cas de Crève-Cœur. Ce personnage qui "avait mis tant de temps, qui avait eu tant de mal à sortir de l'enfance, se voyait subitement appelé par la guerre sitôt parvenu à l'âge d'homme"⁷⁴⁷. Le passage subit de l'enfance à l'âge d'adulte provoque des maladies mentales, voire la psychose. De plus cette maladie s'est aggravée chez Crève-Cœur lorsqu'il "avait vu ses compagnons cloués, émasculés, à pic sous le croissant de lune"⁷⁴⁸. Cette image de massacre devient obsédante et la vengeance sera "la faim de sang" chez ce soldat incrédule. "La faim de sang" apparaît comme un leitmotiv dans les romans de Sylvie Germain où il est question des meurtres volontiers. Elle utilise l'ironie pour montrer l'absurdité de la guerre et les innocents qui meurent selon les caprices des hommes:

La veille encore les soldats de la Pacification avaient perdu trois hommes, tués par ceux de la Libération. On les avaient retrouvés en travers d'un chemin, mutilés au visage et au bas-ventre. Renversés sur le dos ils souriaient en plein soleil d'un sourire forcené, la bouche déchirée d'une oreille à l'autre. Non loin de là, sur un sentier qui dévalait d'un douar perdu dans la rocaille, un jeune garçon fut arrêté. Il descendait de son village, faisant trotter devant lui une chèvre noire efflanquée qu'il conduisait au puits. Le petit chevrier arrêta la course; ce fut lui qu'on encorda pour le conduire au camps. Il

⁷⁴⁷ Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, p.139.

⁷⁴⁸ Sylvie Germain, *ibid*, p.150.

ne pouvait qu'être complice de ceux qui avaient assassiné et mutilé les trois soldats. Les camarades des victimes étaient à bout de colère et de haine, ils voulaient les coupables. Il fallait un coupable. Au moins un.⁷⁴⁹

Le meurtre n'était pas perçu comme quelque chose de mauvais au temps héroïque de l'épopée, de plus il livrait une célébrité et une puissance au héros qui tuait au nom d'un bien personnel ou collectif, mais son acte n'était jamais pour jouir d'une situation perverse. Pourtant, dans le roman contemporain, le meurtre, le crime d'un innocent sera présent au cœur de la trame pour se délivrer de ses maux. La psychanalyste contemporaine, Anna Clancier, dans sa théorie de meurtre déclare que le meurtrier tue un innocent pour lui voler son innocence⁷⁵⁰. Cette approche psychopathique témoigne d'une situation épique du mal au fait d'un meurtre volontaire.

Cette approche défile dans un acte de meurtre dans *Nuit-d'Ambre*. Sylvie Germain tout au long du récit prépare son lecteur et son héros à cette scène inévitable. Celui-ci portant en lui un mal transgénérationnel devient un "cryptophore" et agit selon ses fantasmes. Venu à Paris, *Nuit-d'Ambre* fait plusieurs rencontres dont chacune contribue à expliquer le cheminement qui le conduira au crime. Ces rencontres bien qu'elles éveillent chez le héros les plaies de son crypte, portent le but

⁷⁴⁹ Sylvie Germain, *ibid*, p.154.

⁷⁵⁰ Anne Clancier, "Envieux et infirmes dans les oeuvres de Sylvie Germain", *L'univers de Sylvie Germain*, p.296.

de faire sortir Nuit-d'Ambre du prolongement de son enfance. La rencontre finale de la vieille aux citrons le conduit aux enfers, en l'entraînant dans un lieu où émerge "l'épave d'un cabinet" qui évoque le lieu préféré de son enfance. Descendu dans ses tréfonds, le crypte de Nuit-d'Ambre s'ouvre comme la boîte de Pandore et tous les maux qui le hantaient depuis des siècles s'éclatent: son premier amour Lulla, la mort de son frère, le visage fou de sa mère. "Il avait dû lutter jusqu'à l'épuisement contre ce sursaut monstrueux de mémoire, pour les renvoyer tous dans l'oubli, - le frère, la mère, le père. Il était ressorti amaigri, affaibli, de cette maladie"⁷⁵¹. C'est à la suite de cette explosion que Nuit-d'Ambre pour conjurer ses obsessions, se jure alors de tuer "le prochain qui [lui] rouvre cette plaie de mémoire"⁷⁵². Se sentant délivré du poids de ses angoisses, il devient comme un animal féroce qui guette sa proie pour assouvir sa faim de vengeance qui est d'une "énorme gourmandise"⁷⁵³. Sa proie vient vers lui, Roselyn Petiou est un petit mitron de dix sept ans, maigre, au corps impubère et à la voix de "fausset". La mise à mort de Roselyn représente le paroxysme du mal de Nuit-d'Ambre voulant se sauver complètement de son crypte par le sacrifice qu'il avait fait. Après être arrivé au terme de son acte de crime, Nuit-d'Ambre commence soudain à le "lécher". Mais cette scène reste inaccomplie, car le meurtre apporte avec lui l'âme de Nuit-d'Ambre au lieu d'enlever son côté animal.

Les scènes de meurtre volontaire sont dues à la méchanceté et à la folie. Il est apparent que les personnages cryptophores qui portent les traces des blessures de leurs ancêtres sont plus proches d'un tel acte. Le sentiment de vengeance conduit

⁷⁵¹ Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, p.246.

⁷⁵² Sylvie Germain, *ibid*, p.248.

⁷⁵³ Sylvie Germain, *ibid*, p.258.

l'individu à se venger d'un innocent ou d'un être cher. Il y a des moments où le degré de la souffrance dépasse les limites et va jusqu'à la folie et la frénésie. La mort d'un bien aimé peut conduire l'homme à un tel point qu'il peut tout confondre par la rage. La conduite de Simon, dans *Jours de colère*, témoigne bien d'une telle situation. A la suite de la mort de sa mère il agit par la folie et tue par absurdité son animal tant aimé:

Dans la cour la lumière l'aveugla. Et dans cette lumière de matin de fin de mai, il vit Rouzé. L'animal attendait, placide, au milieu de la cour. Mais Simon ne reconnut pas Rouzé, le compagnon de son exil. Il vit un colosse d'une terrifiante blancheur. Un colosse aux allures de fantôme, planté là devant lui, en plein jour. Un colosse terrible, - la monture de la mort.

(...). Simon s'élança droit vers la bête. La hache s'abattit sur le front de Rouzé. D'un bloc il s'effondra, sans avoir eu le temps de faire le moindre mouvement, sans même un beuglement. Simon se jeta sur le corps affalé; il lui trancha la tête, puis les membres, il lui ouvrit le ventre. Il frappait, il frappait la monture de la mort, il frappait le bœuf de trait du vieux Mauperthuis. (...). Il arrachait l'image de Rouzé, il écorchait une bête aux allures de fantôme, il dépeçait un colosse de trait, un colosse de bât, pour qu'il ne puisse plus charroyer le rire mauvais du vieux, qu'il ne puisse plus porter

la mort et la douleur. Simon écorchait la haine du vieux, il dépeçait son rire.⁷⁵⁴

Cette scène fait penser à quelqu'un qui fait un rêve cauchemardesque. Sylvie Germain, pour éviter cette confusion, augmente la lumière et il fait "plein jour". Mauperthuis avait chassé son petit-fils, Simon, du hameau pour l'éloigner de Camille. Voulant séparer les deux amants, Mauperthuis était le coupable de la mort de sa belle fille qui est morte de chagrin à la suite de l'exil de son fils, Simon. Lorsque Simon apprend la mort de sa mère, il devient fou de colère et se venge de son "compagnon" en le tuant. Au niveau de la psychanalyse, une telle attitude peut être expliquée par le fait de l'inconscient. L'importance de la psychanalyse résulte du fait qu'elle permet à l'homme d'appréhender, à travers son histoire personnelle, les mécanismes psychiques qui se sont développés au cours de sa vie, surtout pendant son enfance, et qui caractérisent sa personnalité et conditionnent une partie de ses attitudes sans en être conscient. C'est ainsi qu'on parle de la notion de "fantôme" qui signifie les désirs refoulés et insatisfaits. La haine de Simon pour Mauperthuis se met à jour par le trauma de la mort de sa mère. Il perd sa conscience et agit par un acte fantomatique. Sylvie Germain utilise tantôt le nom de bœuf tantôt le désigne comme une "bête" qui évoque bien le psychisme de l'homme, son côté animal. En créant des scènes de vengeance et de meurtre volontaire, le but de Sylvie Germain est de montrer que l'homme porte le bien et le mal en lui, et qu'il devient tantôt un dieu tantôt un loup envers l'autre comme l'avait déclaré Thomas Hobbes. Le message de

⁷⁵⁴Sylvie Germain, *Jours de colère*, pp.282-283.

Germain est qu'il faut tuer l'animal qui est en nous, et faire vivre le côté du dieu.

Selon elle, c'est la seule façon d'atteindre la catharsis.

3.4 Narration épique

La littérature, selon Mikhaïl Bakhtine, "doit avoir avec la vie un rapport constable, mais ce rapport peut être divers: l'œuvre littéraire peut être un embellissement, une caricature ou bien l'antithèse de la vie; elle est en tout état de cause une sélection, effectuée pour un objectif propre, de cette même vie"⁷⁵⁵. En ce sens, le roman qui traite de la vie même ne s'accomplit pas et reste un genre en devenir⁷⁵⁶. En somme, le roman présente des sections de la vie réelle dans un monde fictif.

Un texte littéraire apparaît comme un tout hétérogène et son appartenance à un genre exige d'y repérer certains points communs qu'il partage avec d'autres textes. L'épopée par sa forme mixte contient la partie de la représentation dramatique (dialogue) et la partie du récit. Le récit contient en effet deux éléments constitutifs qui sont la narration et la description. La représentation des actions et des événements constitue la narration proprement dite, et la représentation des objets ou des personnages sont le fait de la description⁷⁵⁷. La description, selon la rhétorique traditionnelle, apparaît "au même titre que les autres figures de style parmi les ornements du discours"⁷⁵⁸.

⁷⁵⁵ René Wellek, Austin Warren, *La théorie littéraire*, p.298.

⁷⁵⁶ Selon l'emploi de Mikhaïl Bakhtine.

⁷⁵⁷ Gérard Genette, *Figures II*, Éditions du Seuil, Paris, 1969, p.56.

⁷⁵⁸ Gérard Genette, *ibid*, p.56.

Sylvie Germain occupe une place à part dans la production romanesque contemporaine, car elle n'obéit pas toujours aux règles du roman. Elle s'avère comme une écrivaine baroque avec des thèmes et un style qui lui servent à exposer une écriture savante, un texte riche en détails et en intertextes qui inclut de nombreux mythes, récits bibliques, légendes, de l'Histoire et de la philosophie. Il est incontestable que le point de départ de Sylvie Germain, concernant le sujet à traiter, c'est la mise en œuvre d'une donnée biblique, mythique ou actuelle qui touche aux comportements de l'homme. Les événements maniés et connus dans l'Histoire sont adoptés par l'auteur de la façon redondante et abondante d'un procédé d'amplification pour les mettre à jour. L'amplification "dans son double sens quantitatif et qualitatif: c'est à la fois "le développement" au sens classique, (...), et l'*auxésis* ou *amplificatio* proprement dite de la rhétorique ancienne, qui consiste à grossir l'importance historique, morale, religieuse du sujet traité"⁷⁵⁹. C'est l'une des figures de style employée fréquemment dans la narration pour multiplier les détails et les circonstances qui évaluent l'étendue du récit et lui procure un registre épique.

Sylvie Germain hantée par la problématique du mal et inspirée d'Aristote, confronte dans ces romans son lecteur à la démesure de la violence du mal pour éveiller chez lui une crainte afin de provoquer un questionnement métaphysique. Une telle volonté exige de l'écrivaine une habileté à transmettre le mal par un langage approprié au sujet. Elle forge un langage propre à elle qui est excessif, ondulé de métaphores et de figures de style. Sa narration flamboyante et somptueuse évoque le style noble de l'épopée. Germain, à la manière d'un aède, sait toucher et émouvoir le

⁷⁵⁹ Gérard Genette, *ibid*, p.195.

lecteur par le logos et le pathos. Les mots deviennent la matière de l'écrivaine et l'écriture le moyen de transmettre sa philosophie:

Chaque personnage possède sa formule pour faire parler les mots de sa mémoire, en relation avec sa situation ou son métier. (...). Ils s'approprient les mots, en les ouvrant, en les dégustant, en les magnifiant par le chant, en les laissant reposer dans le silence ou, au contraire, en cherchant à s'en rendre maître pour faire taire la mémoire douloureuse.⁷⁶⁰

Sylvie Germain s'avère être la chancre du mal à travers un langage destiné à être entendu. L'individu s'écrasant sous le poids de la souffrance d'un mal parvenant de la honte ne peut prononcer aucun mot pour exprimer son état d'agonie. Dans ce cas-là, la narration profite du pouvoir pictural pour produire des images sensorielles et visuelles du non-dit d'un état douloureux. Dans *Le Livre des Nuits*, à travers la figure artistique de Ruth qui a beaucoup souffert de la Première Guerre Mondiale par la mort de ses frères, la violence est capturée par le dessin de l'horreur. Les couleurs et les traits assument le rôle des mots pour traduire l'angoisse:

Elle était devenu soudain la proie d'images fantastiques,
flanquées de couleurs criardes, et des cents d'autres corps

⁷⁶⁰ Valérie Michelet Jacquod, "Les mots dans les romans de Sylvie Germain", *L'univers de Sylvie Germain*, p.122.

s'étaient mis à lui traverser le sien, réclamant d'elle une existence. Alors, pour répondre à ces appels, elle s'était armée de crayons, de pinceaux, couleurs et couteaux, et avait traqué les formes sur la toile et le papier, dans la glaise, la pierre et le bois. Mais ces formes ne cessaient de distordre, de vouloir mettre à nu, à cru, leur force. Elle avait déshabillé ces corps, désarticulé leurs membres, ouvert en grand leurs bouches et déchiré leurs yeux.⁷⁶¹

Dans *L'Enfant Méduse*, les mots restent insuffisants à consoler la souffrance et la honte de Lucie. Alors, elle s'adonne au dessin, comme Ruth, afin d'essayer de se décharger de sa souffrance:

À force de tant fixer ses propres yeux dans les miroirs, Lucie a fini par arracher à ses yeux des images. Elle s'est mise à dessiner et colorier tout ce qu'elle voyait, tout ce qui grouillait au fond de ses prunelles. Des visages dont les yeux s'envolent comme des papillons, dont les bouches s'ouvrent comme des coquelicots, ou qui pleurent des lézards verts et or, ou bien vomissent plein de bestioles couleur de feu. (...). Si elle dessine des arbres, c'est pour charger leurs branches d'yeux; des yeux fruits, des yeux fleurs, des yeux oiseaux.

⁷⁶¹ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, p.252.

(...). Tous ces dessins sont pleins de couleurs ardentes et contrastées, et elle cerne chaque figure d'un épais contour noir.⁷⁶²

Mariska Koopman-Thurlings précise ainsi le comportement de Lucie qui recourt à l'image picturale pour s'exprimer: "Les contes ne suffisant pas, c'est en transformant la réalité entière en un univers fantasmé qu'elle réussit à survivre. Et s'il s'agit de s'exprimer, c'est au dessin qu'elle recourt pour donner voix à l'indicible, une voix qui n'en est pas pour autant mieux écoutée"⁷⁶³. La mère de Lucie, au lieu d'essayer de comprendre la situation épouvantable de sa fille, elle critique à travers le complexe de castration de Freud et le fauvisme, courant de peinture du XX^e siècle:

Ma fille, déclarait Aloïse à propos des dessins de Lucie, dessine comme les primitifs et peinturlure comme les Fauves. Ce pauvre chat écorché joue au fauvisme! Encore une folie des grandeurs déplacée! Ah! Et puis ce goût pour le laid, le criard, le brutal! Seigneur, quelle fille j'ai mise au monde! Ce n'est même pas un garçon manqué, c'est un garçon méchamment contrefait, une âme de voyou. Enfin, à son âge,

⁷⁶² Sylvie Germain, *L'Enfant Méduse*, pp.200-201.

⁷⁶³ Mariska koopman-Thurlings, *Sylvie Germain la hantise du mal*, p.124.

quand on est une fille, gribouille-t-on de pareilles horreurs?

Où va-t-elle donc chercher tout ça?⁷⁶⁴

Sylvie Germain affirme à chaque instant l'admiration qu'elle a pour les beaux-arts. Dans son essai *Patience et songe de lumière*⁷⁶⁵, elle interprète à travers son point de vue philosophique quelques tableaux de Vermeer et c'est dans *L'Enfant Méduse* qu'elle constitue "des tableaux vivants" par les textes en italique et qui s'animent dans le récit romanesque⁷⁶⁶. L'usage qu'elle fait des allusions aux beaux-arts et des insertions de descriptions des images, voire de peintures, ne sont pas de simples accessoires de décor, mais plutôt des éléments à décrypter qui font jeu dans la trame romanesque. Le roman qui s'ouvre par un fait cosmique réel, l'éclipse du soleil, se ferme par une carte postale sur laquelle il y a la reproduction de *L'Annonciation aux bergers* de Taddeo Gaddi qui évoque par le jeu de lumière la scène initiale du roman. Ce tableau est décrit d'une manière bien détaillée et joue un rôle capital au moment de la catharsis de Lucie avec les allusions à la Nativité qui "symbolise la renaissance spirituelle de l'héroïne"⁷⁶⁷. De ce point de vue, dans ce roman où l'image joue un rôle important, Sylvie Germain a profité de celle de la Méduse pour renforcer le non-dit à travers le regard.

Le visage et le regard sont des éléments importants chez Sylvie Germain, et incarnent la rencontre avec l'autrui. Le pouvoir du regard fait allusion au mythe de la

⁷⁶⁴ Sylvie Germain, *L'Enfant Méduse*, p.201.

⁷⁶⁵ Sylvie Germain, *Patience et songe de lumière*, Flohic Éditions, Charenton, 1996.

⁷⁶⁶ Mariska koopman-Thurlings, *Sylvie Germain la hantise du mal*, p.125.

⁷⁶⁷ Mariska koopman-Thurlings, *ibid*, p.131.

Méduse qui possède le pouvoir de pétrifier l'homme regardé. Germain reprend ce mythe et le transforme dans son roman intitulé *L'Enfant Méduse* où le regard reflète une métaphore incarnée de la vengeance:

Voilà, c'est ce regard là qu'elle jette en cette aube d'été à la face de son frère gisant au pied du mur. Ce feu d'ocelle flamboyant de violence. Ce cri de défense longtemps mûri dans la souffrance, la honte. Cette arme de vengeance forgée auprès des bêtes des marais, dans l'abandon et le silence. (...). Il voit ce regard accroché entre le ciel et la terre, comme un oiseau de proie, qui s'abat droit sur lui et qui fond sur son cœur pour y planter ses crocs, ses griffes, et ses dards. (...). Et il sent, l'ogre déchu, il sent avec effroi qu'il n'en reviendra pas de ces énormes yeux d'enfant sorcière qui conjuguent la souffrance et la haine, la hideur et la beauté. Un regard de Méduse.⁷⁶⁸

La description ancre dans le récit, transmet au lecteur les aspects visuels et audibles, et retrace les sentiments souvent omis à cause de leur invisibilité. C'est ainsi que Sylvie Germain recourt aux métaphores pour concrétiser sa matière abstraite. La métaphore incarnée est la meilleure formule pour Germain d'exprimer

⁷⁶⁸ Sylvie Germain, *L'Enfant Méduse*, p.145

les conséquences d'un traumatisme historique⁷⁶⁹. L'image fantasmagorique d'une femme géante dans *La pleurante des rues de Prague*, est la métaphore incarnée d'une vieille femme qui entasse dans les plis de sa robe les souffrances de toute l'humanité⁷⁷⁰. Dans *Le Livre des Nuits*, Naomie met au monde une statue de sel qui incarne la tristesse de celle-ci.

Les séquelles de la guerre, qui représentent la dimension épique du mal, sont autant physiques que morales. La description de la blessure physique de Théodore-Faustin décèle l'aspect visuel (matériel) du mal:

Mais l'ensemble de son visage, même du repos, était de toute façon défiguré. Le coup de sabre de l'uhlan lui avait fracassé la moitié du crâne et de la face et une énorme cicatrice sillonnait en diagonale sa peau depuis le haut de la tête jusqu'au menton, divisant son visage en deux pans inégaux. Cette blessure dessinait sur le sommet de son crâne une étrange tonsure où l'on voyait, à chaque crise de rire se gonfler et trembler la peau trop tendre comme un morceau de cire molle.⁷⁷¹

⁷⁶⁹ Katherine Roussos, *Décoloniser l'imaginaire*, p.51.

⁷⁷⁰ Sylvie Germain, *La pleurante des rues de Prague*, Éditions Gallimard, Paris, 1992.

⁷⁷¹ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, pp.42-43

Le souvenir et le rêve ont la fonction commune de déplacer le récit à un autre niveau où ils ouvrent une nouvelle ligne narrative et suspendent le récit initial.⁷⁷² Ces suspensions permettent au lecteur de mieux capturer le sens du dit et de mettre au jour les événements refoulés et tombés dans l'oubli. L'analepse, procédé de style, qui se fait par une narration du passé tantôt par un souvenir tantôt par un rêve, donne des détails sur le vécu et la psychologie des personnages. Ce constat est bien apparent dans *Le Livre des Nuits* qui décrit les rêves de Sang-Bleu, une fille bâtarde et abandonnée, qui est agressée et violée par le marquis Archibald Merveilleux du Carmin qui l'a recueillie dans son pensionnat. Alain Goulet résume ainsi le rôle qu'assume le rêve dans le psychisme de cette fille:

C'est le traumatisme du viol qui déclenche le rêve - qu'on peut expliquer comme une recherche de protection auprès des puissances transcendantes pour conjurer l'agression, le rêve de sidération et de transport dans un ailleurs, réponse élaborée comme une recherche d'harmonie et de paix intérieure -, à la suite de quoi Sang-Bleu se retrouve dépouillée de toute sa pilosité, et devient *totalelement absente au monde pour s'en être échappée à l'âge de quinze ans*.⁷⁷³

⁷⁷² Tzevan Todorov, *La notion littéraire*, p.127.

⁷⁷³ Alain Goulet, *Sylvie Germain: Œuvre Romanesque, un monde de cryptes et de fantômes*, p.56.

Le fait d'être dépouillé des cheveux et d'être tendu par les muscles désignent le langage du corps. Au sujet des changements du corps, Denis Vasse déclare que "les troubles qui concernent la métamorphose du corps, et surtout du visage, sont à entendre comme les effets d'une souffrance"⁷⁷⁴. La régulation du corps comporte un système de défense pour protéger l'organisme des dangers advenus du dehors ou de l'intérieur. C'est à travers quelques symptômes révélés par le corps que les maladies se diagnostiquent. Le fait de se montrer laid c'est une manière d'échapper à la vue de la personne qui fait du mal. De plus, la victime, à part son aspect visuel, se dépouille même de toute sa mémoire afin de se libérer de son psychisme torturant. La description de Sang-Bleu à son réveil prouve une nouvelle naissance dépourvue de mémoire:

Au matin, lorsqu'elle s'était réveillée, le monde avait reflué loin, très loin, de son corps, de sa pensée et de son cœur. Et elle avait trouvé son lit jonché de ses cheveux et de ses poils, comme si son corps, tout juste formé, avait opéré une nouvelle mue. Et elle avait perdu aussi toute mémoire. Avant ce rêve rien ne s'était passé. Elle se réveillait lavée de tout son passé, épurée de toute histoire.⁷⁷⁵

⁷⁷⁴ Denis Vasse, *Le poids du réel, la souffrance*, p. 136.

⁷⁷⁵ Sylvie Germain, *Le Livre des Nuits*, p.218.

A part la description, Sylvie Germain emploie une autre figure de style, l'hypotypose, afin de rendre vivante la description jusqu'à ce que le lecteur voie le tableau incarné sous ses yeux. Ce procédé stylistique permet que la scène sont réelle et les scènes de bataille les thèmes privilégiés. Lorsqu'elle décrit ses scènes, elle se sert de la technique cinématographique en focalisant l'objectif à l'intérieur de la tranchée pour montrer l'horreur qui y règne. Dans *Le Livre des Nuits* c'est à travers le journal intime d'Augustin, un des soldats, que le lecteur se rend compte de la situation grave de la guerre:

Tout tremble. La terre est comme un gros animal pris de vomissement. Je ne sais même pas quel jour, quelle heure c'est. Des colonnes de fumées noires, suffocantes, passent en trombe. Le ciel est noir comme une énorme cheminée qu'on n'aurait pas ramonée depuis des siècles. On ne voit même plus le soleil, et pourtant il fait chaud comme dans un four. On nous ordonne de tirer. Alors on tire. Mais on ne sais même pas sur quoi, sur qui. On ne voit rien. La fumée brule les yeux. On tire les paupières fermées, gonflées de terre et de fumée. (...). Je me suis frotté les yeux, quand je les ai rouverts, j'ai aperçu Adrian qui avait dégringolé juste à coté de moi. J'ai cru qu'il avait culbuté et qu'il rigolait, la tête à la renverse. Mais quand je me suis approché, j'ai vu. Il avait la mâchoire fracassée, et plus de nez. Il avait aussi perdu une oreille et un œil. (...). Voilà, encore un camarade tué. Quand

ce sera mon tour, je ne pourrais pas raconter comment ça c'est passé. Mais ça ne fait rien, car il n'y a plus rien à raconter, déjà. C'est toujours la même chose. Alors vous autres, vous pourrez bien inventer comment ça s'est passé pour Mathurin ou pour moi quand on sera tués. Parce que maintenant vous savez tout. Mais c'est quand même encore rien ce que vous pourrez savoir.⁷⁷⁶

Umberto Eco dans *De la littérature* aborde ce sujet et le considère comme une "technique pour susciter l'effort de composer une représentation visuelle (de la part du lecteur)"⁷⁷⁷. L'hypotypose exige la participation imaginaire du lecteur aussi bien que celle de l'auteur, selon Umberto Eco. C'est une figure qu'emploie Homère amplement pour ses descriptions détaillées afin de prolonger le temps et l'espace dans la narration et de prouver l'authenticité des événements narrés.

Homère dans ses poèmes en employant le style d'amplification fait des descriptions détaillées qui donnent des informations sociologiques, culturelles, politiques et économiques. L'ekphrasis qui "désigne une description exhaustive, ou une description que l'on peut détacher du reste"⁷⁷⁸, "est une description d'œuvre d'art

⁷⁷⁶ Sylvie Germain, *ibid*, p.161.

⁷⁷⁷ Umberto Eco, *De la littérature*, p.263.

⁷⁷⁸ Judith Labarthe, *L'épopée*, p.332.

qui constitue bien souvent un topos de l'épopée"⁷⁷⁹. Judith Labarthe livre ainsi les détails sur l'ekphrasis:

Cette œuvre d'art peut être une arme (le bouclier d'Achille, d'Enée), une tapisserie (celle du mariage de Téthys et de Pelée décrit Ariane abandonnée par Thésée), un palais, ou les portes sculptées de ce palais. Les ekphraseis ont ceci de particulier que les décors inanimés prennent vie et sont décrits comme animés, inscrivant une scène dans la scène.⁷⁸⁰

L'ekphrasis qui permet de décrire avec énergie une œuvre d'art, est apparent dans *L'Inaperçu* d'une manière différente. Sylvie Germain ne décrit pas le dessin ou bien le motif qui est tissé sur le tapis, mais plutôt les couleurs qui éveillent les sensations chez l'individu. Germain, hantée par les couleurs et la lumière, cherche la réalité au-delà des figures: "Espace, couleurs, lumières, pas de figuratif"⁷⁸¹. Elle nous fait la description d'un "tapis d'Orient tissé entièrement à la main" qui sensibilise le sens du toucher et de la vue:

Un tapis velouté, aux tons de roses nacrés rehaussés de touches carmin, de vert tendre, et frangé de brins de laine

⁷⁷⁹ Judith Labarthe, *ibid*, p.332.

⁷⁸⁰ Judith Labarthe, *ibid*, p.332.

⁷⁸¹ Sylvie Germain, *L'Inaperçu*, p.140.

ivoire. Il luisait d'un éclat si doux sous l'éclairage violent du magasin. Ce rectangle de tissu était plus qu'un objet, plus qu'un bel élément de décor, c'était une lueur soyeuse, à la fois fraîche et chaude, une caresse visuelle, une stance de paix et d'exquise rêverie... Elle l'a longuement contemplé, puis effleuré du bout des doigts. Elle l'a palpé, et l'envie de l'emporter, de pouvoir jouir à loisir de sa vue, de son toucher, s'est emparée d'elle. Un caprice aussi absurde qu'impérieux.⁷⁸²

Dans le même roman un poster accroché au mur chez Pierre reflète une lumière jaune qui pénètre dans le corps et mobilise les sensations par un plaisir ineffable: "[Henri] avait éprouvé une sensation étrange, comme si le jaune et l'orangé de l'image lui caressaient les paumes, irradiant doucement sous sa peau, innervant son cœur, fluant dans ses yeux. Il en avait oublié les raisons de sa venue, ses soupçons, sa prévention contre le suborneur de sa mère, le séducteur de sa garce de sœur"⁷⁸³. Les effets que produisent les couleurs jaune et orange, sont traités dans le livre intitulé *Couleurs de l'invisible*. Dans ce livre, Sylvie Germain met en évidence le sens que portent les couleurs pour atteindre l'Invisible. Grâce aux couleurs, elle sort du monde matérialiste et vague autour d'un au-delà. Elle s'élance dans une aventure remplie de neuf couleurs, qui commence par le gris et se termine avec le blanc. Les couleurs citées sont respectivement gris, bleu, vert, rouge, orange, violet,

⁷⁸² Sylvie Germain, *ibid*, p.19.

⁷⁸³ Sylvie Germain, *ibid*, p.162.

jaune, noir et blanc. Chaque couleur a son histoire et c'est le jaune qui ouvre un horizon vers l'invisible dans *L'Inaperçu*:

Il avait tout oublié, et avait caressé délicatement l'image comme s'il s'agissait d'un dos, d'un bras, d'un ventre de femme, d'une chevelure, d'une joue d'enfant, d'un torse de jeune homme, d'un rayon de soleil, de la peau d'un songe. Et il s'était senti heureux, à la fois grave et léger, doucement ébloui. (...). A force de l'observer, il avait eu l'impression qu'un visage y affleurerait, mais il n'aurait su dire lequel. Aucun précisément, juste la possibilité d'un avènement, de la gloire très nue, étincelante, d'un visage trop intense pour pouvoir être représenté.⁷⁸⁴

Il est apparent que l'hypotypose n'est pas le seul procédé à produire des images animées, mais le langage aussi "permet de décrire des visages, des formes, des poses, des "scènes", des séquences d'actions (...) grâce à des techniques multiples"⁷⁸⁵. L'image génératrice qui conduit Sylvie Germain à écrire ses deux premiers romans, *Le Livre des Nuits et Nuit-d'Ambre*, provient du tableau de Delacroix qui est "la lutte avec l'ange". Cette image trouve son reflet vers la fin de *Nuit-d'Ambre*, dans la scène où Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu lutte avec un inconnu:

⁷⁸⁴ Sylvie Germain, *ibid*, pp.162-163.

⁷⁸⁵ Umberto Eco, *De la littérature*, p.244.

La lutte dura toute la nuit. Ils battaient sans proférer un mot, les mâchoires obstinément fermées, les yeux rivés l'un à l'autre, et ce silence rendait encore plus violent encore leur combat. Ils tombaient, roulaient enlacés contre le sol, se relevaient pareillement enlacés. A bout de souffle, le cœur battant, ils reprenaient inlassablement leur lutte. La force de l'inconnu semblait inépuisable. Les premières lueurs de l'aube commençaient à poindre et ils luttèrent toujours; (...). "Le jour va se lever, fit l'autre, il faut maintenant en finir", et, disant cela, il empoigna d'une main les deux bras de Nuit-d'Ambre-Vent-de-Feu qu'il lui tordit derrière le dos, et de l'autre main il lui saisit la tête par les cheveux. Alors il l'embrassa sur les yeux.⁷⁸⁶

Il est remarquable que les romans de Sylvie Germain contiennent tantôt implicitement tantôt explicitement des tableaux de différents peintres qui portent de valeur symbolique. La description, la citation ou le commentaire de ces tableaux ancrent dans le récit à travers la narration. Au moment où les mots restent insuffisants pour décrire la souffrance due au mal, accentuer une situation grave ou pour valoriser une idée, Germain se réfère à la peinture. Elle affirme que "la peinture

⁷⁸⁶ Sylvie Germain, *Nuit-d'Ambre*, pp.402-403.

[la] nourrit autant que la littérature et autant que le cinéma"⁷⁸⁷. C'est ainsi que dans ses romans elle fusionne les techniques empruntées aux autres domaines. Pourtant, "sa réflexion esthétique n'est jamais coupée de sa réflexion éthique et spirituelle concernant "ses interrogations sur Dieu ou sur le devenir de l'homme"⁷⁸⁸. Elle est attirée par les représentations du combat entre les ténèbres et la lumière, qui planent tout au long de ses romans où la lumière visible symbolise l'invisible. La présence de la lumière ne signifie non seulement un au-delà, mais aussi une issue pour atteindre la catharsis.

⁷⁸⁷ Alain Goulet, *Sylvie Germain: Œuvre Romanesque, un monde de cryptes et de fantômes*, p.236.

⁷⁸⁸ Alain Goulet, *ibid*, p.236.

CONCLUSION

Les œuvres de Sylvie Germain ne cessent d'émerveiller le lecteur tant par la force de l'imagination (le contenu) que par la beauté de son style (la forme). Sa narration contient un mélange de genres qui change la tonalité de l'œuvre à tout instant et procure une harmonie entre le pessimisme et l'optimisme, l'ombre et la lumière, le sublime et le hideux, le bien et le mal.

Hantée par le problème du mal, l'écrivaine sait qu'il est insoluble; cependant, elle se lance dans le domaine de la fiction afin de déployer ses pensées sur le grand débat qui continue à préoccuper les esprits. On a constaté que le mal avait plusieurs facettes, à savoir la colère, la jalousie, l'inceste, l'abandon, la méchanceté, le meurtre et la guerre et que la présence de l'un permet celle des autres. Dans les premiers romans, il est clair que les héros réagissent par la colère au mal qui vient du dehors. Ce comportement change à partir de *La pleurante des rues de Prague* où le mal individuel rend le héros sensible à l'existence du mal dans le monde⁷⁸⁹. Il commence alors à prendre conscience d'un mal commis ou subi juste après un événement traumatique qui sensibilise son inconscient. C'est ainsi que, ne pouvant plus rester indifférent aux événements pathogènes qui l'affectent, il effectue un voyage dans ses tréfonds afin de se libérer de ses angoisses. Dans la mesure où la psychanalyse permet la compréhension de la plupart des phénomènes psychologiques à travers la

⁷⁸⁹ Alain Goulet, *Sylvie Germain: Œuvre Romanesque, un monde de cryptes et de fantômes*, p.259.

découverte de l'inconscient, les comportements des personnages de Sylvie Germain deviennent plus compréhensibles. La psychanalyse qui comprend une méthode de recherche consistant en l'analyse de la signification inconsciente des paroles, des actions, des rêves, des délires et des fantasmes de l'individu, montre l'importance de la vie psychique qui gère les attitudes et les comportements de l'être humain. Le sentiment de responsabilité et de culpabilité oriente le héros à chercher le mal en lui-même et être sensible à autrui. Ce tropisme vers l'autre et vers Dieu émane de la question du mal.

La hantise et la fascination du mal apparaissent comme l'axe central autour duquel l'écrivaine pivote comme une phalène qui cherche de la lumière dans l'obscurité. Le mal qui rôde dans les romans de l'écrivaine n'est pas une "abstraction philosophique", mais une réponse "à d'obscurs appels ou contraintes qui mettent en branle l'âme, la chair et le destin des personnages" ⁷⁹⁰.

La hantise et l'obsession, étant des sujets chers à la psychanalyse, s'emploient souvent pour désigner une situation à laquelle l'individu ne s'est pas confronté et qui est passée sous silence à cause de l'effroi ou de la honte. Ce "refoulement"⁷⁹¹ des événements non confrontés se met à jour à la suite d'un trauma qui décompose la stabilité de la conscience et affleure le surgissement de l'inconscient. Sylvie Germain confesse ouvertement qu'elle poursuit "une sorte de fantôme, d'image, de désir de

⁷⁹⁰ Alain Goulet, "Cryptes et fantômes: A la source des fictions de Sylvie Germain", *L'univers de Sylvie Germain*, p.241.

⁷⁹¹ L'expression est empruntée à Freud qui l'emploie pour désigner l'envoi des désirs insatisfaits à l'inconscient.

mots"⁷⁹² lorsqu'elle écrit ses livres, fruits d'un travail obscur qui s'accomplit au plus profond d'elle, au fil du temps. Cette crypte porte aussi bien les traces héritées des ancêtres que celles de l'individu et dans le cas d'une crypte de nature transgénérationnelle, l'individu s'empare des faits vécus par un autre et tend à les revivre au présent sans en être conscient⁷⁹³. D'après cette remarque, Sylvie Germain conçoit la vie comme un palimpseste qui porte déjà les traces des ancêtres sur le plan génétique. L'homme naît avec une mémoire déjà inscrite en lui, une mémoire profonde, mais qui n'est pas encore accédé au langage ni à la conscience⁷⁹⁴. L'univers romanesque de Sylvie Germain met sous les yeux de ses lecteurs un monde souffrant des maux et des voix intérieures qui exigent d'être entendues. Ses romans visent à faire sortir l'homme de son indifférence et à le rendre conscient de ses responsabilités sociales.

Sylvie Germain dévoile ses idées dans la littérature en se servant des références historiques, scientifiques, culturelles et littéraires. Ses œuvres procèdent de la mémoire historique et suivent un parallélisme avec la vie personnelle de l'écrivaine. Les premiers romans, *Le Livre des Nuits* et *Nuit-d'Ambre*, sont les épopées familiales d'une généalogie qui manifestent le mal de la guerre et ses séquelles à travers la transmission transgénérationnelle des traumatismes psychiques. La dimension épique se montre dans les grandes souffrances des personnages qui

⁷⁹² Entretien entre Sylvie Germain et Alain Goulet, tenu le 3 mars 2006 à l'Université de Caen, *Littera*, p.135.

⁷⁹³ Alain Goulet, "Cryptes et fantômes: A la source des fictions de Sylvie Germain", *L'univers de Sylvie Germain*, p.243.

⁷⁹⁴ Entretien entre Sylvie Germain et Alain Goulet, tenu le 3 mars 2006 à l'Université de Caen, *Littera*, p.132.

deviennent aussi des agents du mal à leur tour. *Jours de colère* met en évidence un monde primitif dans lequel le mal provient de la colère et de de l'envie des êtres humains. *L'Enfant Méduse* représente l'abus de la violence au sein des familles et reflète l'image de l'enfance volée. A partir de *La pleurante des rues de Prague* qui semble englober et rapporter sous une image fantasmagorique tous les maux qui hantent Sylvie Germain et l'humanité, la tension nerveuse commence à s'apaiser chez l'écrivaine et ses romans se centrent sur un personnage principal. Cette centralisation sur la psychologie de l'individu évoque la transition de l'épopée au roman. *Immensités* et *Éclats de sel* forment le cycle de Prague et mettent en scène des Praguais qui tentent de reconstruire leur vie désenchantée après une période de crise. *Tobie des Marais*, *Chanson des mal-aimants* et *Magnus* témoignent des romans d'apprentissage dans lesquels se dévoilent les expériences douloureuses des personnages à partir de leur enfance. Les efforts que les personnages font pour survivre dans un monde violent évoquent les actions héroïques d'un héros épique qui doit affronter des épreuves pour un but précis. *L'Inaperçu* expose la vie intime des personnages et s'interroge sur le mystère de leurs comportements. Chacun des personnages souffre d'un malaise non-dit. *Hors champ* témoigne de l'indifférence à l'autre dans la vie moderne et traite l'effacement subit de l'individu de son milieu familial et social.

Il est possible de voir que Sylvie Germain par son style flamboyant, ondulé et psalmodié force les limites du roman. Sa hantise pour le mal se dévoile en détails par des références aux mythes, aux récits bibliques et à l'Histoire, et permet à l'écrivaine de doter ses romans d'une dimension épique. La réalité, transformée par l'imagination

de Germain, apparaît dans ses romans à travers les procédés stylistiques, surtout par la figure d'amplification propre au registre épique et celle de la réécriture. L'épique compose la base des romans germaniens dans lesquels l'intérêt d'un peuple ou de l'humanité est mis en question sous la forme d'une lutte entre le bien et le mal. La dimension épique du mal chez Germain se manifeste dans l'expression de la souffrance, de la douleur, de la peur, de l'horreur qui est accompagnée des représentations du combat, de la violence et de la mort. On peut dire que les romans de Sylvie Germain peuvent être considérés comme des épopées modernes qui narrent non la victoire mais la souffrance énorme des êtres humains et qui vise à remémorer la présence silencieuse d'un au-delà dont l'homme s'est égaré.

BIBLIOGRAPHIE

Aristote, **Poétique et Rhétorique**, traduction par Ch.-Emile Ruelle, Garnier Frères, Libraires- Editeurs, Paris, 1883.

Aristote, **Poétique**, introduction, traduction nouvelle et annotation de Michel Magnien, Classique de poche, Paris, 1990.

Aristote, **Poétique**, texte établi et traduit par J. Hardy, Les Belles Lettres, Paris, 2008.

Bafaro, Georges, **L'épopée**, Ellipses, Paris, 1997.

Bakhtine, Mikhaïl, **Esthétique et théorie du roman**, traduit du russe par Olivier Daria Gallimard, Paris, 1978.

Bataille, Georges, **La littérature et le mal**, Gallimard, Paris, 1957.

Bénac, Henri, **Guide des idées littéraires**, Hachette, Paris, 1974.

Boileau, Nicolas, **Le Lutrin et L'Art Poétique**, Classiques Larousse, Paris, 1933.

Bouchilloux, Hélène, **Q'est ce que le mal ?**, Éditions Vrin, Paris, 2010.

Boutet, Dominique, Esmein-Sarrazin (dir.), **Palimpsestes épiques**, actes du colloque "Réécriture et adaptations de l'épique", tenu le 11-12 juin 2004 à l'Université de Sorbonne, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris, 2006.

Boutet, Dominique, **Formes littéraires et conscience historique aux origines de la littérature française (1100-1250)**, Presses Universitaires de France, Paris, 1999.

Bray, René, **La formation de la doctrine classique en France**, Librairie Nizet, Paris, 1951.

Brunel, Pierre, **Le Mythe de la Métamorphose**, Armand Colin, Paris, 1974.

Brunel, Pierre (dir.), **Dictionnaire des mythes littéraires**, Éditions du Rocher, Paris, 1988.

Brunel, Pierre, **Mythocritique, Théorie et parcours**, Presses Universitaires de France, Paris, 1992.

Brunel, Pierre, **Homère**, Presses Universitaire de France, Paris, 2009.

Campbell, Joseph, **Les héros sont éternels**, traduit de l'américain par H. Crès, Éditions Robert Laffont, Paris, 1978.

Canault, Nina, **Comment paye-t-on les fautes de ses ancêtres**, Desclée De Brouwer, Paris, 2007.

Carriere, Jean-Claude, **Le Mahabharata**, Éditions Belfond, Paris, 1989.

Cervantès, **Don Quichotte**, traduction de Louis Viardot, Flammarion, Paris, 2008.

Chevalier, Jean, Alain Gheerbrant, **Dictionnaire des symboles, Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres**, Éditions Robert Laffont/Jupiter, Paris, 1982.

Clavier, Michèle, **Les symboles chrétiens**, Éditions du Signe, Strasbourg, 2010.

Cresson, André, **Aristote**, Presses Universitaires de France, Paris, 1946.

Croiset, Maurice, **La République de Platon**, étude et analyse par Maurice Croiset, Éditions Mellottée, Paris, 1946.

Cyrulnik, Boris, **Un merveilleux malheur**, Éditions Odile Jacob, Paris, 2002.

Descartes, **Méditations métaphysiques**, Flammarion, Paris, 1992.

Dotan, Isabelle, "Les échappées tragiques de la douleur", **L'univers de Sylvie Germain**, 2008, pp. (263-272).

Ducrot, Oswald, Schaeffer, Jean-Marie, **Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage**, Éditions du Seuil, Paris, 1995.

Dumézil, Georges, **Mythe et Epopée I. II. III.**, Gallimard, Paris, 1995.

Durand, Gilbert, **Le décor mythique de la Chartreuse de Parme**, José Corti, Paris, 1990.

Eco, Umberto, **De la littérature**, traduit de l'italien par Bouzaher Myriem, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris, 2003.

Eigeldinger, Marc, **Mythologie et intertextualité**, Éditions Slatkine, Genève, 1987.

Eliade, Mircea, **Traité d'histoire des religions**, préface de Georges Dumézil, Payot, Paris, 1949.

Eliade, Mircea, **Mythes, rêves et mystères**, Gallimard, Paris, 1957.

Eliade, Mircea, **Le sacré et le profane**, Gallimard, Paris, 1965.

Eliade, Mircea, **La nostalgie des origines**, Gallimard, Paris, 1971.

Ellenberger.F, Henri, **Médecines de l'âme: Essais d'histoire de la folie et des guérisons psychiques**, Arthème Fayard, Paris, 1995.

Ertem, Cengiz, "De l'Œdipe d'André Gide au Magnus de Sylvie Germain", **Littera**, 2009, vol. XXIV, pp. (69-74).

Ertem, Tuna, "Sıradışı bir kahraman: Sylvie Germain'in çocuk medusa'sı", **Littera**, 2009, vol. XXIV, pp. (119-126).

Etiemble, **Essais de littérature (Vraiment) générale**, Éditions Gallimard, Paris, 1975.

Ferré, Jean, **Dictionnaire des Symboles, des mythes et des mythologies**, Éditions du Rocher, Paris, 2003.

Freud, Sigmund, **L'interprétation des rêves**, traduit par I. Meyerson, nouvelle édition augmentée et entièrement révisée par Denise Berger, Presses Universitaires de France, Paris, 1973.

Freud, Sigmund, **Cinq leçons sur la psychanalyse**, traduit de l'allemand par Yves Le Lay, Éditions Payot, Paris, 1983.

Freud, Sigmund, Einstein, Albert, **Pourquoi la guerre ?**, traduit de l'allemand par Blaise Briod, Éditions Payot & Rivages, Paris, 2005.

Freud, Sigmund, **Le malaise dans la civilisation**, traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, présentation et notes par Clotilde Leguil, Éditions Points, 2010.

Freud, Sigmund, **L'homme aux loups**, traduit par Olivier Mannoni, Éditions Payot & Rivages, Paris, 2010.

Freud, Sigmund, **Mémoire, souvenirs, oublis**, Éditions Payot&Rivages, Paris, 2010.

Fromilhague, Catherine, **Les figures de style**, Armand Colin, Paris, 2007.

Genette, Gérard, **Figures I**, Seuil, Paris, 1966.

Genette, Gérard, **Figures II**, Seuil, Paris, 1969.

Genette, Gérard, **Figures III**, Seuil, Paris, 1972.

Genette, Gérard, **Palimpsestes : La littérature au second degré**, Seuil, Paris, 1982.

Genette, Gérard, "Introduction à l'architexte", **Théorie des genres**, 1986, pp.(89-159).

Genette, Gérard, **Esthétique et poétique**, Seuil, Paris, 1992.

Genette, Gérard, **Fiction et diction précédé de Introduction à l'architexte**, Seuil, Paris, 2004.

Genette, Gérard, Tzvetan, Todorov, **Poétique du récit**, Seuil, Paris, 1977.

Germain, Sylvie, **Le Livre des Nuits**, Gallimard, Paris 1985.

Germain, Sylvie, **Nuit-d'Ambre**, Gallimard, Paris, 1987.

Germain, Sylvie, **Jours de colère**, Gallimard, Paris, 1989.

Germain, Sylvie, **L'Enfant Méduse**, Gallimard, Paris, 1991.

Germain, Sylvie, **La Pleurante des rues de Prague**, Gallimard, Paris, 1992.

Germain, Sylvie, **Immensités**, Gallimard, Paris, 1993.

Germain, Sylvie, **Éclats de sel**, Gallimard, Paris, 1996.

Germain, Sylvie, **Patience et songe de lumière**, Flohic Éditions, Charenton, 1996.

Germain, Sylvie, **Céphalophores**, Gallimard, Paris, 1997.

Germain, Sylvie, **Tobie des marais**, Gallimard, Paris, 1998.

Germain, Sylvie, **Etty Hillesum**, Éditions Pygmalion/Gérard Watelet, Paris, 1999.

Germain, Sylvie, **Mourir un peu**, Desclée de Brouwer, Paris, 2000.

Germain, Sylvie, **Chanson des mal-aimants**, Gallimard, Paris, 2002.

Germain, Sylvie, **Couleur de l'invisible**, Éditions Al Manar, Neuilly, 2002.

Germain, Sylvie, **Les Personnages**, Gallimard, Paris, 2004.

Germain, Sylvie, **Magnus**, Albin Michel, Paris, 2005.

Germain, Sylvie, **Les échos du silence**, Albin Michel, Paris, 2006.

Germain, Sylvie, **L'Inaperçu**, Albin Michel, Paris, 2008.

Germain, Sylvie, **Hors champ**, Albin Michel, Paris, 2009.

Germain, Sylvie, **Le monde sans vous**, Albin Michel, Paris, 2011.

Germain, Sylvie, **Quatre actes de présence**, Desclée de Brouwer, Paris, 2011.

Germain, Sylvie, **Rendez-vous nomades**, Albin Michel, Paris, 2012.

Gorp, Hendrik Van, Delabastita, Dirk, **Dictionnaire des termes littéraires**, Honoré Champion Classiques, Paris, 2005.

Germain, Sylvie, Goulet, Alain, "Entretien avec Sylvie Germain", tenu le 29 avril 2009, l'Université de Galatasary à Istanbul, **Littera**, 2009, vol. XXIV, pp. (153-158).

Germain, Sylvie, Goulet, Alain, "Mémoire et Identité dans l'oeuvre romanesque de Sylvie Germain", tenu le 3 mars 2006, dans la Maison de la Recherche en Sciences Humaines à l'université de Caen, **Littera**, 2009, vol. XXIV, pp. (131-141).

Germain, Sylvie, Goulet, Alain, "Rencontre avec Sylvie Germain" animé par Daniel Martin, Le Lieu Unique- Université de Nantes, tenu le 2 février 2005, **Littera**, 2009, vol. XXIV, pp. (127-128).

Goulet, Alain, **Sylvie Germain: Œuvre Romanesque, un monde de cryptes et de fantômes**, L'Harmattan, Paris, 2006.

Goulet, Alain (dir.), **L'Univers de Sylvie Germain**, actes du colloque de Cerisy (22-29 août 2007), Presses Universitaires de Caen, Caen, 2008.

Goulet, Alain, "Cryptes et fantomes: A la source des fictions de Sylvie Germain", **L'univers de Sylvie Germain**, 2008, pp. (241-261).

Goulet, Alain, "En guise de conclusion: question à Sylvie Germain", **L'univers de Sylvie Germain**, 2008, pp. (309-320).

Goulet, Alain, "L'œuvre de Sylvie Germain", **Littera**, 2009, vol. XXIV, pp. (19-32).

Gusdorf, Georges, **Mythe et métaphysique**, CNRS Éditions, Paris, 2012.

Hegel, **Esthétique**, Textes choisis par Claude Khodoss, Presses Universitaires de France, 1953.

Hegel, **Esthétique**, "Poésie", tome I, Aubier-Montaigne, Paris, 1965.

Hegel, **Esthétique**, "Poésie", tome II, Aubier-Montaigne, Paris, 1965.

Hegel, **Esthétique**, deuxième volume, traduction S. Jankélévitch, Flammarion, Paris, 1979.

Homère, **Iliade Odyssée**, **Iliade**: Introduction et notes de Robert Flacelière, **Odyssée**: Traduction de Victor Bérard Introduction et notes de Jean Bérard, Gallimard, Paris, 1955.

Homère, **Odyssée**, Gallimard, Paris, 1972.

Horace, **Epîtres**, texte établi et produit par François Villeneuve, Société d'Édition "Les belles lettres", Paris, 1934.

Huet, Pierre-Daniel, **Traité de l'origine des romans (Éd.1798-1799)**, N.L.M. Desessarts, Paris, 1799.

Hugo, Victor, **La Légende des siècles**, extraits I, avec une notice biographique, une notice historique et littéraire, des notes explicatives, des jugements, un questionnaire et des sujets de devoirs par J. Passeron, Librairie Larousse, Paris, 1949.

Hugo, Victor, **La légende des siècles, Les petites épopées**, Librairie Générale Française, Paris, 2000.

Ildem, Arzu, "Le Livre des Nuits: un roman, un texte", **Littera**, 2009, vol. XXIV, pp. (47-53).

Jacquod, Valérie Michelet, "Les mots dans les romans de Sylvie Germain", **L'univers de Sylvie Germain**, 2008, pp. (121-135).

Jarrety, Michel (dir.), **Lexique des termes littéraires**, Librairie Générale Française, Paris, 2001.

Jauss, Hans Robert, "Littérature médiévale et théorie des genres", **Théorie des genres**, 1986, pp. (37-76).

Jung, C. G., **Métamorphoses de l'âme et ses symboles**, préface et traduction d'Yves Le Lay, Georg Éditions, Genève, 1993.

Jung, C.G., **Sur l'interprétation des rêves**, traduit de l'allemand par Tondat Alexandra, Albin Michel, 1998.

Kafka, Franz, **Dönüşüm**, çev. Sevtap Konmuş, Öncü Yayıncılık, Ankara, 2009.

Kıran, Zeynel, Kıran, Ayşe, **Yazınsal Okuma Süreçleri**, Seçkin Yayınevi, Ankara, 2000.

Koopman-Thurlings, Mariska, **Sylvie Germain la hantise du mal**, l'Harmattan, Paris, 2007.

Koopman-Thurlings, Mariska, "Pour une poétique de la mémoire", **L'univers de Sylvie Germain**, 2008, pp. (223-240).

Kristeva, Julia, **Le langage, cet inconnu, une initiation à la linguistique**, Éditions du Seuil, Paris, 1981.

Labarthe, Judith, **L'épopée**, Armand Colin, Paris, 2006.

Lambert, Jérémy, "L'espace labyrinthique dans Magnus de l'errance physique à l'itinéraire spirituel", **Littera**, 2009, vol. XXIV, pp. (75-87).

Le Bossu, René, **Traité du poème épique**, vol.1 (1742), Broché, Paris, 2010.

Le Bossu, René, **Traité du poème épique**, vol. 2, Broché, Paris, 2012.

Lévine, Jacques, "La théorie de la méta- archaïcité comme l'un des fondements de la psychanalyse dans Ouvertures et résonances de l'oeuvre de Sylvie Germain", **L'univers de Sylvie Germain**, 2008, pp. (289-307).

Lucken, Cristopher, "Ossian contre Aristote ou l'invention de l'épopée primitive", **Plaisir de l'épopée**, 2000, pp.(229-255).

Lukács, Georg, **La théorie du roman**, traduit de l'allemand par Jean Clairevoye, Éditions Danoël, Paris, 1968.

Madelénat, Daniel, **L'épopée**, Presses Universitaires de France, Paris, 1986.

Marmontel, **Éléments de littérature**, Librairie de Firmin-Didot et Ci, t. III, Paris, 1892.

Mathieu-Castellani, Gisèle (dir.), **Plaisir de l'épopée**, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2000.

Milton, John, **Le Paradis perdu**, traduction de Chateaubriand, Éditions Gallimard, Paris, 1995É.

Nassichuk, John, "Jodelle et l'*Iliade*: la critique d'Homère dans Les Discours de Jules César", **Plaisir de l'épopée**, 2000, pp.(211-228).

Ovide, **Les Métamorphoses**, éditions présentée et annotée par Jean-pierre Néraudau, traduction de Georges Lafaye, Éditions Gallimard, Paris, 1992.

Özcan, M. Emin, "Le sacré et le profane dans la fiction: deux livres, un film", **Littera**, 2009, vol. XXIV, pp. (55-62).

Pageaux, Daniel-Henri, **La littérature générale et comparée**, Armand Colin, Paris, 1994.

Parla, Jale, **Don Kişot'tan bugüne roman**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002.

Platon, **Œuvres Complètes**, Tome VI, *La République*, Livres I-III, texte établi et traduit par Emile Chambry avec introduction d'Auguste Diès, Société d'Éditions "Les Belles Lettres", Paris, 1932.

Propp, Vladimir, **Morphologie du conte**, Éditions du Seuil, Paris, 1970.

Renoult, Marcel, **Platon**, Huitième édition, Librairie Classique Paul Delaplane Paris, 1896.

Reuter, Yves, **Introduction à l'analyse du Roman**, Bordas, Paris, 1991.

Rey, Alain (dir), **Le Robert Micro**, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1998.

Robert, Paul, **Dictionnaire Alphabétique et Analogique de La Langue Française**, Deuxième édition, tome VI, Paris, 1985.

Rodis-Lewis, Geneviève, **Platon et la "chasse de l'être"**, Éditions Segher, Paris, 1965.

Ronsard, **Œuvres Complètes**, Les Hymnes, Les Discours et La Franciade, Tome 6, Librairie Garnier Frère, Paris, 1923.

Rosenthal, Olivia, "Épopée et roman dans le discours théoriques en France (XVI^e - XVII^e siècles), **Plaisir de l'épopée**, 2000, pp.(173-188).

Roulin, Jean-Marie, **L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand: poésie, histoire et politique**, SVEC 2005:3, Voltaire Foundation, Oxford, 2009.

Roussos, Katherine, **Décoloniser l'imaginaire**, L'Harmattan, Paris, 2007.

Schaeffer, Jean-Marie, "Du texte au genre", **Théorie des genres**, 1986, pp.(179-205).

Schaeffer, Jean-Marie, **Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?**, Éditions du Seuil, Paris, 1989.

Scholes, Robert, "Les modes de la fiction", **Théorie des genres**, 1986, pp.(77-88).

Sellier, Philippe, **Le mythe du héros**, Bordas, Paris, 1990.

Stempel, Wolf Dieter, "Aspects génériques de la réception", **Théorie des genres**, 1986, pp. (161-178).

Todorov, Tzvetan, **Introduction à la littérature fantastique**, Éditions du Seuil, Paris, 1970.

Todorov, Tzvetan, **Théorie du Symboles**, Éditions du Seuil, Paris, 1977.

Todorov, Tzvetan, **Poétique de la prose**, Éditions du seuil, Paris, 1978.

Todorov, Tzvetan, **La notion de la littérature**, Éditions du Seuil, Paris, 1987.

Tomasella, Saverio, **Le transfert, pour qui me prenez-vous ?**, Groupe Eyrolles, Paris, 2012.

Vasse, Denis, **Le poids du réel, la souffrance**, Éditions du Seuil, Paris, 2008.

Vernant, Jean-Pierre, **L'univers, les dieux, les hommes**, Éditions du Seuil, Paris, 1999.

Viëtor, Karl, "L'histoire des genres littéraires", **Théorie des genres**, 1986, pp.(9-35).

Virgile, **Enéide**, traduit par Jacques Perret, Éditions Gallimard, Paris, 1991.

Voltaire, **Candide ou l'optimisme**, Bordas, Paris, 1984.

Wellek, René, Warren, Austin, **La théorie littéraire**, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Audigier et Jean Gattégno, Éditions du Seuil, Paris, 1971.

Wolf-Fédida, Mareike, "Sylvie Germain psychothérapeute: le mandat inconscient", **L'univers de Sylvie Germain**, 2008, pp. (296-302).

Wunenburger, Jean-Jacques, **L'imaginaire**, Presses Universitaires de France, Paris, 2003.

Ouvrages et articles consultés sur internet

Azrié, Abed, **L'épopée de Gilgamesh**, texte établi d'après les fragments babyloniens, assyriens, hittites et hourrites traduit de l'arabe et adapté par Abed Azrié, http://www.ac-grenoble.fr/lycee/diois/Latin/IMG/pdf_L_epopee_de_Gilgamesh_-_Abed_Azrie.pdf, consulté le 9 décembre 2013.

Bossu, René le, **Traité du poème épique**, Nyon, 1708, <http://books.google.com.tr>, consulté le 3 février 2013.

Daudet, Alphonse, **La chèvre de monsieur Seguin**, <http://www.alalettre.com/daudet-oeuvres-chevre-monsieur-seguin.php>, consulté le 6 novembre 2014.

Définition du "libre arbitre", <http://www.linternaute.com/dictionnaire>, consulté le 31 octobre 2014.

Germain, Sylvie, "On ne peut réduire le roman à l'art de raconter une histoire", rencontre littéraires sur Radio Praha organisé par Václav Richter le 14 mai 2005, <http://www.radio.cz/fr/rubrique/literature/sylvie-germain-on-ne-peut-reduire-le-roman-a-lart-de-raconter-une-histoire>, consulté le 12 novembre 2014.

Diderot, Denis, **Supplément à l'Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers**, Vol. 2, chez M. M. Rey, Amsterdam, 1776, <http://books.google.com.tr>, consulté le 21 avril 2014.

Epopée, www.lettres.ac-rouen.fr/français/récit/epopee.html, consulté le 2 novembre 2011.

Finkielkraut, Alain, "Rousseau et la question du mal", **Philosophie et modernité**, Paris, Les Éditions de l'Ecole Polytechnique, 2009, http://www.Éditions.polytechnique.fr/files/pdf/EXT_1510_7.pdf, consulté le 8 octobre 2014.

Flacii, Q. Horatii, **Epistola ad Pisones de arte poetica, Epître d'Horace aux Pisons sur l'art poétique**, précédé d'une introduction par B. Gonod, suivie d'une traduction en vers français par E.F.X. Ebaulaire, Clermont- Ferrand, Imprimeurs-Libraires, Bordeaux, 1841, <http://books.google.com.tr>, consulté le 4 décembre 2013.

Giacobino, Ariane, "épigénétique et holocaust", **Huffpost**, http://www.huffingtonpost.fr/ariane-giacobino/epigenetique-et-holocaust_b_3934338.html, Publié le 18/09/2013, consulté le 1 novembre 2014.

Baudelaire, **Les Fleurs du mal**, <http://fleursdumal.org/poem/138>, consulté le 1 novembre 2014.

Hésiode, **La Théogonie**, traduction nouvelle par M. Patin, Typographie Geroges Chamerot, Paris, 1872.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54430304/f2.image.langFR>, consulté le 1 octobre 2014.

Jacques Van Rillaer, Georges Minois, **Les origines du mal: une histoire du péché originel**, SPS n° 285, avril-juin 2009, <http://www.pseudo-sciences.org/spip.php?article1057>, consulté le 15 octobre 2014.

Journet, Charles, **Le Mal: essai théologique**, Éditions Saint-Augustin, Saint-Maurice, 1988, <http://books.google.com.tr>, consulté le 15 octobre 2014.

Le Dictionnaire de la langue française de **Littre**,
<http://www.littre.org/definition/h%C3%A9ros>, consulté le 17 novembre 2014.

Leibniz, **Extraits de la Théodicée, Essais sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal**, Quatrième Édition, Librairie Hachette, Paris, 1912,
<https://archive.org/stream/extraitsdelath00leibuoft#page/n5/mode/2up>, consulté le 31 octobre 2014.

Lire et découvrir la **Bible**, la Parole de Dieu, **Livre de Job**,
<http://www.lirelabible.net/>, consulté le 15 octobre 2014.

Marine Landrot, "Les secrets d'écriture de Sylvie Germain et Celine Curiole", **Télérama**, publié en 22.08.2009, <http://www.telerama.fr/livre/les-secrets-d-ecriture-de-sylvie-germain-et-celine-curiole,46109.php>, consulté le 3 janvier 2015.

Marmontel, **Eléments de Littérature**, tome deuxième, Librairie de Firmin-Didot, Imprimeurs de l'Institut, Paris, 1892,
<https://ia600208.us.archive.org/22/items/lmentsdelitt02marm/lmentsdelitt02marm.pdf>, consulté le 4 décembre 2013.

Marmontel, **Eléments de Littérature**, Tome Troisième, Paris: Librairie de Firmin-Didot, Imprimeurs de l'Institut, 1892,
<https://ia700506.us.archive.org/22/items/lmentsdelitt03marm/lmentsdelitt03marm.pdf>, consulté le 6 décembre 2013.

Maurel-Indar, Hélène, "Plagiat et création littéraire", Fabula la recherche en littérature, <http://www.fabula.org/atelier.php?Plagiat>, consulté le 17 octobre 2014.

Sigmund Freud, "Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort", **Essais de psychanalyse**, traduit de l'allemand par Dr. S. Jankélévitch en 1920, réimpression, Éditions Payot, Paris, 1968, <http://www.psychologue--paris.fr/textes/Freud-considerations-sur-la-guerre-et-sur-la-mort.pdf>, consulté le 8 décembre 2014.

Sylvie Germain entretien avec Xavier Houssin, <http://books.openedition.org/bibpompidou/1161>, consulté le 9 novembre 2014.

Thivent, Vivianne, "La Shoah, un traumatisme héréditaire", **Le monde science et techno**, mis à jour le 23 juin 2014, http://www.lemonde.fr/sciences/article/2014/06/23/la-shoah-un-traumatisme-hereditaire_4443865_1650684.html, consulté le 23 octobre 2014.

Sade, Marquis de, **Les 120 journées de Sodome**, 1785, file:///C:/Users/istanbul/Downloads/feedbooks_book_6447.pdf, consulté en 2005.

Voltaire, **Poème. Le désastre de Lisbonne**, http://www.atramenta.net/lire/poeme-sur-le-desastre-de-lisbonne/28616/1#oeuvre_page, consulté le 14 octobre 2014.

Voltaire, **La Henriade**, poème avec les notes et variantes, suivi de l'*Essai sur la poésie épique*, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/pt6q-1langFR>, consulté le 25 juin 2014.

Weil, Simone, **La pesanteur et la grâce**, "Vide et Compensation", Librairie Plon, Paris, (1947) [1988], op. cit., pp.13-14, http://classiques.uqac.ca/classiques/weil_simone/pesanteur_et_grace/pesanteur_et_grace.pdf, consulté le 10 novembre 2014.

Wilhelm Stekel, http://fr.wikipedia.org/wiki/Wilhelm_Stekel, consulté le 12 novembre 2014.

RÉSUMÉ

Cette thèse qui porte sur *La dimension épique du mal dans l'œuvre romanesque de Sylvie Germain* met au jour à travers la notion du mal les problèmes qui touchent l'humanité entière. L'œuvre romanesque de Germain est hantée par la grande question du mal qui se dévoile dans ses aspects les plus violents à savoir guerre, meurtre, inceste, viol et abandon.

Nous avons divisé notre travail en trois parties fondamentales pour mettre en évidence la relation stricte entre le contenu et la forme d'une œuvre. La destruction des frontières formelles met en évidence un entrelacement des genres qui peuvent se manifester ensemble dans un texte littéraire. De ce fait, la structure hybride de l'univers romanesque de Sylvie Germain mêlé d'épique, de mythique, de fantastique, de merveilleux et de réalisme, crée une harmonie polysémique par le langage poétique et philosophique de l'écrivaine.

La première partie intitulée "Approche méthodologique au genre épique" est consacrée à l'explication du problème de classification des genres. Le genre de l'épopée, qui constitue la base de ce travail, est étudié à travers son évolution historique et formelle. Nous avons également accentué dans cette partie son lien avec l'Histoire et le roman.

La deuxième partie qui traite "Le contenu du mal", a été analysée au niveau de la théologie, de la philosophie, de la littérature et de la psychanalyse en se faisant référant aux divers procédés littéraires. Le rôle des mythes, des symboles et des rêves est précisé par l'intertextualité. La souffrance qui est causée par le mal trouve un soulagement à la fin des romans par le salut de Dieu et la catharsis du personnage.

Dans la dernière partie qui comprend "Les aspects épiques du mal dans l'œuvre romanesque de Sylvie Germain", nous avons analysé les romans de l'écrivaine à la lumière des théories et des données constatées dans les deux premières parties. Nous avons déduit que la dimension épique du mal se dévoile à travers les personnages, les situations, la narration et le cadre spatio-temporel.

En guise de conclusion nous pouvons dire que le registre épique pèse sur les romans de Sylvie Germain et montre la grandeur de la dimension du mal. Germain y chante la souffrance de l'humanité à la manière d'un aède et la lumière qui s'introduit dans son univers sombre montre que l'espoir est encore à garder.

ÖZET

Sylvie Germain'in romanlarında kötülüğün destansı boyutu başlıklı tez, tüm insanlığı derinden etkileyen sorunları kötülük kavramı doğrultusunda ortaya koymaktadır. Germain'in romanlarının, savaş, cinayet, ensest, tecavüz ve terk edilme gibi en ağır öğelerle kendini gösteren kötülük sorunsalı çerçevesinde geliştiği görülmektedir.

Bir yapıtla, işlediği konuya uygun olarak onu en iyi biçimde yansıtacak edebi tür arasındaki sıkı bağlantıyı ortaya koymak amacıyla çalışmamızı üç ana bölüme ayırdık. Edebi türler arasındaki sınırların ortadan kalkmasıyla birlikte, bir metnin içerisinde farklı türlere ait özelliklerin bir arada kullanıldığını görmekteyiz. Bu bağlamda düşünüldüğünde, bir edebi türün içinde başka bir türü yansıtan özelliklerden söz edebiliriz. Destansı, fantastik, masalsı ve gerçekçi öğelerin içi içe geçmesiyle oluşan Sylvie Germain'in romanları, yazarın şiirsel ve felsefi biçimiyle uyumlu bir yapı sergilemektedir.

"Destan türüne metodolojik yaklaşım" adlı birinci bölüm, edebi türlerin ortaya çıkışlarından itibaren sınıflandırılmalarıyla ilgili karşılaşılan zorlukları açıklamayı amaç edinmiştir. Çalışmamızın temelini oluşturan destan türünün tarihsel süreç boyunca geçirdiği evreler, destanın biçimsel ve içeriksel özellikleri

doğrultusunda incelenmektedir. Ayrıca, bu türün Tarih ve romanla olan bağlantısı da bu bölümde yer almaktadır.

"Kötülüğün İçeriği" adlı ikinci bölümde, kötülüğün dini, felsefi, edebi ve psikanalitik boyutu araştırılmaktadır ve metinlerarasılık bağlamında mitlerin, sembollerin ve rüyaların üstlendiği roller ortaya konulmaktadır. Kötülüğün neden olduğu acının, yazarın romanlarının sonunda Tanrı'nın merhameti ve kahramanın katharsise ulaştığı anda son bulduğu görülmektedir.

"Sylvie Germain'in romanlarında kötülüğün destansı görünüşleri" adlı üçüncü bölümde, ilk iki bölümde saptanan veriler yazarın romanlarına uygulanmıştır. Bu bölümde kötülüğün destansı boyutunun kahramanlar, olaylar, anlatım tekniği ve zaman-uzam çerçevesinde nasıl kendini gösterdiği ortaya konulmuştur.

Sonuç olarak, Sylvie Germain'in romanlarında beliren kötülüğün ürkütücü boyutu destansı öğeler kullanılarak vurgulanmıştır. Yazar, insanlığın acılarını romanları aracılığıyla dillendirmektedir ve romanlardaki karanlık evrenin içine sızan ışık umutların tükenmediğine işaret etmektedir.

ABSTRACT

This thesis entitled *The epic dimension of the evil in Sylvie Germain's novels* reveals with the notion of evil the ways in which the French writer discloses and deals with a number of problems that deeply affect the whole humanity. Germain's novels are haunted by the big question of evil which emerges in its most violent aspects such as war, murder, incest, rape and abandon.

We divided our work into three main parts to emphasize the strict relation between the content and the form of a literary work. With the removal of the borders between literary genres, features belonging to various genres can be easily detected in her texts, and it is possible that a characteristic of a particular genre to interact with those representing the system of another genre. The novels of Sylvie Germain, which are formed by the combination of epical, mythical, fantastic, and realistic elements, exhibit a harmonious structure sustained by her poetic and philosophic styles.

The first part of our thesis, entitled "The methodological approach to epic", aims to explain the issues concerning the classification of literary genre. Epic, which forms the main subject of this work, is studied through its historical and formal evolution. This part also involves the relation of the epic to history and novel.

In the second part, which deals with "The substance of evil", we focus on the theological, philosophical, literary, and psychoanalytical dimensions of evil. The role of myths, symbols, and dreams are presented in terms of intertextuality. The emerging idea is that the suffering which is caused by evil finds a relief through the mercy of God and the catharsis of the character at the end of the novels.

The last chapter, "The epic aspects of evil in Sylvie Germain's novels", represents the practical part of our dissertation in which the theoretical, methodological and terminological aspects from our first two parts find their direct application to the author's novels as to reveal the ways in which the epic dimension of evil shows itself through the characters, incidents, narration, and the spatio-temporal frame.

To conclude, the calamity of evil that appears in Sylvie Germain's novels is emphasized by using epic elements. The French writer utters the sufferings of humanity and optimistically implies that the lights of hope that flow inside the gloomy universe of the novels are not extinguished yet and keep burning.