UNIVERSITÉ BORDEAUX MONTAIGNE

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN LITTÉRATURES FRANÇAISE, FRANCOPHONE ET COMPARÉE

La Poétique de l'horreur dans l'œuvre romanesque de Jean-Pierre Martinet

Présentée et soutenue publiquement le 17 décembre 2021 par

Rym SELLAMI

Sous la direction de Béatrice Bloch

Membres du jury :

Olivier AMMOUR-MAYEUR,	Maître de conférences HDR en Littérature comparée,	International Christian University of Tokyo (Japon)
Béatrice BLOCH,	Directrice de thèse Professeure de Littérature française,	Université de Poitiers
Delphine GACHET,	Maîtresse de conférences en Littérature comparée,	Université Bordeaux Montaigne
Denis MELLIER,	Professeur en Littérature comparée,	Université de Poitiers
Michel VIEGNES	Professeur de Littérature française,	Université de Fribourg (Suisse)

La Poétique de l'horreur dans l'œuvre romanesque de Jean-Pierre Martinet

Remerciements

Ce projet est le fruit d'une ferme volonté d'atteindre un objectif qui m'importe dans le domaine de la recherche universitaire. J'espère que mon travail pourra être une réelle contribution en littérature et qu'il sera un digne hommage à un homme de lettres qui a pris le risque d'écrire des textes qui dérangent et qui n'a jamais changé de principes.

Je tiens par ailleurs à remercier ma directrice de thèse, Béatrice Bloch, qui m'a aidé à parvenir au terme de mon projet par sa présence affectueuse, ses précieuses recommandations et son humanisme touchant. Son encadrement s'est effectué merveilleusement bien, l'amitié consolidant notre relation de professeure/doctorante. Elle n'a jamais hésité à me lire attentivement et à me corriger. Nos rendez-vous n'ont jamais cessé de se multiplier via internet surtout pendant les deux ans de la pandémie.

Je remercie infiniment mon ancien professeur Francis Lacoste, dont l'attitude stoïque, la générosité d'âme et la compétence m'ont été fortement utiles depuis le mastère et pendant les trois années de thèse. Il a été toujours et sans la moindre hésitation, prêt à me lire et à me relire m'orientant vers le statut affiné de chercheuse.

Je remercie également mon ami Alfred Eibel, ami de Jean-Pierre Martinet de son vivant : il m'a toujours accueilli chez lui chaleureusement pendant mes séjours consacrés à la recherche à Paris, aussi bien lui, que son épouse et leur défunte fille, et m'a offert des pistes intéressantes en m'indiquant toutes les personnes qui ont manifesté un intérêt pour les textes de Martinet.

Je remercie les professeurs Olivier Ammour-Mayeur, Delphine Gachet, Denis Mellier, Michel Viegnes pour avoir accepté de participer à mon jury de thèse.

Il est de mon devoir aussi de remercier mes enseignants de tous les niveaux, ou des connaissances exerçant dans d'autres disciplines pour avoir contribué de façon directe ou indirecte, à faciliter ma tâche.

Je remercie ma famille pour son soutien inconditionnel. Et enfin, j'aimerais remercier mon fils qui a supporté de me voir consacrée entièrement à mon projet.

Sommaire

Remerciements 5
Sommaire 7
Introduction 9
Contexte général 10
I. À propos de « La poétique/ La mimésis » chez Martinet 14
II. À propos de « l'horreur » 22
III. Méthodologie 28
Mimésis I : Les topiques de l'horreur 33
Chapitre premier : La descente aux enfers 35
I. Avant-propos 36
II. L'enfer, dans la fiction de Jean-Pierre Martinet 44
Conclusion 74
Chapitre deuxième : La métamorphose 77
Introduction 78
I. L'inversion et le dédoublement (inversion liée à la zoologie et autres éléments de la nature) 81
II. Du visible à l'invisible 102
Chapitre troisième : La folie 109
Introduction 110
I. L'excès 111
II. L'ambiguïté 122
Conclusion 138
Mimésis II : L'intériorité dans le récit horrifique 140
VOLET PREMIER : La voix narrative 142
Introduction 143
Chapitre premier : La voix de la mort 150
Chapitre deuxième : La voix de l'émotion 174
Chapitre troisième : La question de l'autobiographie 208
Conclusion 238
Volet deuxième : L'esthétique de la laideur 240
Introduction 241

Chapitre premier : Le cadavre....244
Chapitre deuxième : La pornographie....266
Chapitre troisième : Le monstre à travers la figure de l'amputation....302
Mimésis III : La parodie de l'horreur....318
Chapitre premier : Les procédés de la parodie....320
Introduction....321
I. Les jeux de mots....324
II. Le décalage....334
III. La mise en abyme....339
Conclusion....398
Chapitre deuxième : La parodie du genre policier....402
Introduction....403
I. Le détective : le cas de Doussandre dans *Jérôme*....406
II. Le crime : le cas de Monsieur dans *L'Ombre des forêts*....408
III. L'enquête : le cas de Martha Krühl dans *La Somnolence*....412
IV. L'énigme : le cas de Georges Maman dans *Ceux qui n'en mènent pas large*....414
Conclusion....419
Conclusion....421
Sommaire de la bibliographie....444
Bibliographie....446
Table des matières....461

Introduction

Contexte général

La subjectivité constitue le fondement de toute œuvre littéraire ou artistique. Mais, elle a été attaquée par la critique littéraire — pendant les années 1950 — en raison du caractère restreint qu'on lui a prêté. Ainsi, la notion en question a été critiquée à l'époque de l'objectivisation des sciences humaines (époque structuraliste, sémiotique, …) parce qu'elle relevait davantage de l'« incertitude », de la « variabilité », de l'« illusion »… Et pourtant, la subjectivité demeure derrière toute volonté d'objectivisation (comme le disent, entre autres, tel principe d'Heisenberg et d'autres constats faits par les humanités, comme les déterminismes sociaux et familiaux, entre autres).

Or, aller à contre-courant d'un paradigme social et culturel se paye cher parfois : l'histoire nous offre plusieurs exemples de rapports conflictuels entre l'Église et la science ou la littérature pendant plusieurs décennies. Plus près de nous, l'ordre clérical, en s'affaiblissant, a cédé la place à un autre ordre institutionnel, relatif aux académies et au public, au lectorat socialement configuré, dans le domaine des sciences humaines et de la littérature : éditeurs, critiques littéraires, journalistes… Ainsi tous ceux qui se placent du côté de l'ordre sont influencés par les tendances culturelles de leurs sociétés (je ne mettrais pas la phrase qui précède qui est trop générale : tout le monde prétend que les autres sont du côté de l'ordre). L'authenticité d'une œuvre risque de se trouver en butte au jugement social et de disparaître, acculant un artiste ou un écrivain à l'oubli. Des auteurs, d'abord perçus comme sulfureux, en souffrirent, comme Rimbaud et Lautréamont, avant que la postérité ne leur rende justice.

Le choix de l'auteur Jean-Pierre Martinet est ici motivé par la conviction de la profondeur qui caractérise son œuvre romanesque, dans sa place historique et son contexte culturel, c'est-à-dire dans son ancrage dans le champ littéraire français des années 1970-1980. La teneur de ses récits n'a pas été en faveur de l'auteur à ses débuts, en raison de la nature de ses textes, racontant les sombres profondeurs d'individus plongés dans le désespoir.

L'œuvre littéraire de Jean-Pierre Martinet pourrait se résumer en quelques mots-clés : peur, mort, échec, fiction, tragique. Ces termes reprennent, certes, des aspects redondants et nodaux —sans vouloir être définitifs — de ses écrits, mais ne révèlent pas tout sur l'au-delà du miroir, pour reprendre une métaphore du monde merveilleux et fantastique. L'autre version du texte « martinetien » est antinomique à son aspect de noirceur apparente. Il s'agit de l'humour, un humour — noir — à degrés variables, mais fortement annonciateur d'une littérature qui se renouvelle, et qui renaît de ses propres ruines, en se dévorant, comme un Sphinx.

La sélection de l'œuvre « martinetienne » se rattache donc à un ordre subjectif : sa prédilection pour une thématique métaphysique (le « visible/invisible », la « pluralité des mondes »), se conjugue à un style fictionnel attrayant, et repose sur la manipulation narratologique et les brouillages ludiques des instances narratives. Loin d'un réalisme qui s'attache uniquement à l'ordre concret d'un quotidien contraignant, et sans être totalement détachée de la réalité, la fiction de Martinet navigue entre un dedans et un dehors humain, favorisant les lieux troubles de la conscience. Les fictions qui traitent des désordres intérieurs des êtres offrent de pistes de réflexion riches sur ce que nous ignorons. Le cinéma est l'un des arts modernes qui a réussi à se saisir de ce sujet et à le développer à travers les nouvelles technologies. Le récit aussi reproduit cette question tout en retravaillant ses « trois mousquetaires[1]» : « Onthos, Pathos et Mimésis, accompagnés de leur fidèle Signifiant – bataillant ainsi de nouveau les terres de la grande fiction[2] »

L'imagination demeure un moyen efficace pour accéder à certaines zones d'ombre de l'univers : la science-fiction est, à ce titre, un témoignage sur le potentiel imaginaire de l'homme par son pouvoir d'anticipation sur le futur. Elle nous aide à saisir la pluralité des réalités, quand elle est au service de la fiction. Ainsi un récit qui joint réalisme et imagination libre, excessive et richissime ne pourrait que surprendre et ne cesserait d'émouvoir.

Jean-Pierre Martinet appartient à la génération des écrivains des années 1970 et 1980. Lecteur érudit et critique éminent, il écrit des textes regroupés dans *Le Peuple des miroirs*[3] qui révèlent sa ligne lectorale à travers un ensemble de choix d'auteurs : Emily Dickinson, Philippe Jaccottet, Ernest Jünger, Gustave Roud, Julien Green, Yasunari Kawabata, Thomas Mann, Henri Michaux, Flannery O'Connor et d'autres écrivains français et étrangers, notamment russes et allemands. L'influence de cet univers littéraire sur Martinet est renforcée par son statut de cinéphile travaillant pour la télévision française pendant des années, après un diplôme brillamment obtenu de l'IDHEC. D'ailleurs, il a envisagé de tourner son propre film à partir d'une de ses productions : *Ceux qui n'en mènent pas large*[4]. Un manuscrit est disponible encore aujourd'hui, chez Finitude à Bordeaux, cet éditeur ayant les droits d'auteur concernant la production de J-P. Martinet.

L'approche « génétique » — insuffisante comme tout système clos — pourrait participer à la constitution du sens relatif à la production de J-P. Martinet. Il s'agit donc d'une

[1] Expression de Bruno Blanckeman, dans *Fictions singulières*, Paris, Prétexte Éditeur, 2002, p.15.
[2] *Ibid.*, p. 15
[3] Jean-Pierre Martinet, *Le Peuple des miroirs*, Textes critiques, Paris, France Univers, 2010
[4] Récit de Jean-Pierre Martinet, publié dans les années 1980

piste que je retiendrai en la confrontant avec d'autres approches. Beaucoup d'éléments appartenant à la vie de l'auteur resurgissent dans sa fiction sous d'autres formes. Quand Jean-Pierre Martinet écrit sur la mort, l'échec, le désespoir, en révélant tout le tragique d'existences ratées, cela ne doit rien au hasard.

Un aperçu biographique nous confirme cette idée selon laquelle la « matière première » de sa fiction trouve sa source dans une existence marquée par le tragique. Cadet d'une sœur atteinte de maladie mentale, qui a passé une grande partie de sa vie internée dans des centres de psychiatrie, Martinet a forcément été inspiré par cette douloureuse expérience. Bon nombre de ses personnages féminins sont des « aliénées » qui ont vécu l'internement : Martha alias Flannery, dans *La Somnolence* ; Odilia, dans *Nuits bleues, calmes bières* ; Rose Poussière, dans *L'Ombre des forêts* ; Madame C., dans *La Grande vie*. Et, c'est loin d'être la seule cause de douleur pour l'auteur.

Son frère souffre de déficience intellectuelle. Martha, la vieille délirante de *La Somnolence*, a un frère déficient, Guillaume. Ces liens entre la réalité vécue par l'auteur et la fiction sont à prendre en considération, car ce sont des ressemblances frappantes par leur fréquence. Le père de J-P. Martinet a disparu (probablement par suicide), parce que — semble-t-il — cet enseignant d'espagnol dans un collège de Libourne (région bordelaise), était psychiquement fragile, ayant probablement des difficultés d'ordre communicationnel avec son entourage. Cela rejoint l'intrigue de *La Somnolence*, où le père de Martha, un pasteur étrange, chahuté par son entourage et raillé sur son caractère de « fou », finit par se suicider. La mère de Martinet semble, quant à elle, être une femme à la fois autoritaire et fragilisée par cette situation[5].

Jean-Pierre Martinet s'installe à Paris pour travailler à la télévision française comme assistant réalisateur, en 1966. Il révèle dans ses lettres à son ami Alfred Eibel son mécontentement envers un milieu professionnel qu'il juge dégradé — une idée qu'on retrouve dans ses récits, notamment *Ceux qui n'en mènent pas large*. Il quitte alors son travail, qui ne correspond pas à ses attentes. Et, ce n'est que le début de la chute pour Martinet. Avant de se réinstaller définitivement chez sa mère comme son personnage Jérôme Bauche, il s'engage dans une relation amoureuse destructrice. Cette liaison conduit Martinet vers l'alcoolisme. Les déceptions s'enchaînent. À la quarantaine, après l'échec à Tours d'une librairie financée par un héritage longuement attendu, J-P. Martinet se retrouve entouré jusqu'à sa mort par une sœur atteinte de pathologie mentale, un frère déficient intellectuel et une mère fragile.

[5] Certains témoignages le suggèrent, essentiellement deux sources : une camarade de classe de Jean-Pierre Martinet, vivante encore, installée à Bordeaux et son ami, Alfred Eibel, vivant à Paris

Martinet sombre de plus en plus dans l'alcool. La dépression finit par l'emporter, les soucis de santé s'accumulant pour mener l'écrivain de la neurasthénie à l'embolie, achevant sa vie à l'âge précoce de quarante-neuf ans. Parmi ces difficultés qui ont accéléré sa maladie et précipité sa mort, celle liée à la réception de son œuvre. Les éditeurs ont eu peur d'une production qui inspire la terreur et susceptible de repousser le lectorat de son époque. Comment expliquer son accueil favorable par le lectorat trente ans plus tard ? Curiosité ? Changement des goûts littéraires ? Cela reflète à tout le moins la subjectivité des valeurs.

Sa mort à moins de cinquante ans en dit long sur le destin d'un écrivain qui aurait pu affirmer la même chose que son personnage Adolphe Marlaud, dans *La Grande vie* :

> Ma règle de conduite était simple : vivre le moins possible pour souffrir le moins possible. Pas très exaltant, peut-être, comme précepte, mais très efficace. Essayez, vous verrez. […] J'aurais volontiers donné tout ce que je possédais pour être un homme invisible ou un fantôme. [6]

Sa propre phrase nécrologique convient à résumer son destin tragique : « Parti de rien, Jean-Pierre Martinet a accompli une trajectoire exemplaire : il est arrivé nulle part. [7]» Cet aspect funeste se manifeste jusqu'à certains détails relatifs à sa mort : on ignore son lieu d'enterrement à Libourne[8]. Ajoutons à cela que personne ne sait si, après son décès, ses manuscrits ont été conservés ou détruits. Il a fallu attendre trente ans pour redécouvrir cet écrivain grâce à la republication de ses fictions d'angoisse qui avaient repoussé les éditeurs de son époque.

Jean-Pierre Martinet est l'un des trois écrivains maudits, cités par Martine Laval dans son article « Les trois maudits [9]», à côté d'Henri Calet et de Raymond Guérin, quoique les écrivains maudits soient loin de se limiter à ce trio[10]. Et Hubert Aquin les décrit de la sorte :

> L'écrivain maudit est fort heureusement celui qui manque de courtoisie, celui que toute bénédiction hérisse, celui qui conteste la validité bénéfique du goupillon... Par opposition, l'écrivain béni ressemble comme deux gouttes d'eau à l'eau bénite qui coule, depuis deux siècles et des poussières, dans nos veines de conquis... […] je dirais : L'écrivain maudit n'est qu'une vapeur d'eau bénite condensée...[11]

---

[6] Jean-Pierre Martinet, *La Grande vie*, p. 22-23, L'Arbre vengeur, 2012

[7] Notice autobiographique dans le *Dictionnaire de la littérature française contemporaine* de Jérôme Garcin, Editions François Bourin, 1988

[8] Il n'existe aucune mention officielle, jusqu'à aujourd'hui du lieu où il a été enseveli, les circonstances de son enterrement étant ignorées, l'hypothèse qu'il soit abandonné dans une fosse commune est envisageable

[9] Martine Laval, « Les trois maudits », dans *Télérama* du 15/11/2006

[10] Dans l'article intitulé « La mort de l'écrivain maudit », par André Belleau, Marcel Saint-Pierre, Pierre Pagé, Robert Melançon et Hubert Aquin, dans *Liberté*, Volume 11, numéro 3-4, mai–juin–juillet 1969, p.9-31. Numéro réservé à *Les écrivains, la littérature et les mass média*, Robert Melançon écrit, en citant Baudelaire, comme écrivain maudit : « il faut peut-être chercher des rapports plus subtils entre la malédiction qui pèse sur l'écrivain, et son œuvre. Considérons l'exemple de Baudelaire, type si l'on peut dire classique de l'écrivain maudit. Sa vie, qui est sur certains plans un échec absolu, est aussi une réussite absolue à cause des *Fleurs du Mal*. Quels sont les rapports entre cet échec et cette réussite également absolus ? N'y aurait-il pas une relation étroite et nécessaire entre les poésies des Fleurs du mal et la vie « réelle » de l'individu Charles Baudelaire, chaque terme renvoyant à l'autre, l'expliquant et le justifiant ? En d'autres termes, Baudelaire, pour devenir Baudelaire, se devait-il d'être le maudit que l'on sait ? » (p.24).

[11] *Ibid*., p. 31. Hubert Aquin, écrivain canadien est l'auteur d'un roman célèbre *L'Invention de la mort*.

Ce « torturé de l'existence [12]» est un nouvel Icare : sa chute commence par une addiction à l'alcool pour finir ensuite, isolé — parmi une famille souffrant de graves problèmes psychiques — et enfin, pour mourir prématurément à cause de la cumulation des échecs. Le mythe de la chute est au cœur de la vie de Martinet. Cherchant à atteindre un certain soleil — comme son personnage Martha Krühl rêvant en vain de voir le soleil du Sud-américain —, tout en ralliant cinéma et littérature, Martinet voit ses espérances se briser en réalité en mettant fin à tout signe de vie en lui. Sa vie et sa fiction se mêlent : l'une éclaire l'autre. Raphaël Baroni écrit qu'il n'existe aucune différence entre la vie réelle que nous menons et les productions de notre invention :

> On pourrait imaginer que la manière « immédiate » que nous avons de vivre les histoires qui nous arrivent est déjà narrative, et même nos souvenirs et nos projets les plus secrets sont déjà des formes de récits intimes. Ainsi que l'affirmait Barbara Hardy : « Nous rêvons et rêvassons en récit, nous nous souvenons, nous anticipons, espérons, désespérons, croyons, doutons, planifions, révisons nos plans, critiquons, construisons, commérons, haïssons et aimons à travers des récits » [13]

Le projet que nous développons consiste à analyser l'aspect horrifique de la fiction « martinetienne » et à montrer que les récits d'angoisse de l'auteur — à la différence des récits d'horreur anglophones cherchant à émouvoir le public uniquement — se distinguent par leur littérarité. Le texte de terreur devient le lieu où il est possible de rire, de réfléchir sur l'art et la littérature et de s'amuser. Nous proposons une présentation des notions clés de notre réflexion, à savoir « La poétique/La mimésis » et « L'horreur ».

I. À propos de « La poétique/ La mimésis » chez Martinet

La notion de « poétique » renvoie directement à Aristote (*Poétique*), ensuite également à Roman Jakobson (*Huit questions de poétique*). Quoique éloignés dans le temps, les deux auteurs nous indiquent la trajectoire d'une notion évolutive prenant de nouvelles significations à l'époque contemporaine. Chez Aristote, la notion de poétique pourrait se résumer à la procédure d'imitation à partir de ce qui existe déjà (les moyens, l'objet et la manière d'imiter), qui anticipe sur l'idée de « représentation de la réalité » Aristote applique sa théorie à la poésie essentiellement, à l'épopée, à la tragédie et à la comédie. Par ailleurs, l'idée de l'invention chez Aristote se rattache au sens de « désir ». Laetitia Monteils-Laeng mentionne à ce propos :

[12] Expression de Martine Laval dans « Les trois maudits ».
[13] R. Baroni, *L'Œuvre du Temps. Poétique de la discordance narrative*. Introduction, p.17.

> Contrairement à Platon, pour qui le désir ne constitue pas une puissance à part entière, mais est attribué à chacune des tendances psychiques qui fonctionne comme une source de motivation indépendante et potentiellement rivale des autres, Aristote semble isoler le désir comme une activité spécifique, c'est-à-dire une « par sa notion et par sa puissance »[14].

Roman Jakobson, qui a influencé par sa critique l'étude de la littérature du début du vingtième siècle aux années 1970, montre que l'approche critique d'un texte doit tenir compte de certains phénomènes dont : la fonction poétique, certains tropes rhétoriques comme la métaphore et/ou la métonymie, la poésie au niveau du syntagme, l'espace du texte. La notion de poétique évolue donc pour devenir une approche critique qui, au début, se limite aux simples faits linguistiques, suggérés par les formalistes et s'élargit, à partir des années 1970, englobant d'autres phénomènes comme la narratologie, la stylistique, l'énonciation, etc.

La « poétique » fait appel à tous les champs linguistiques permettant l'interprétation du texte. S'autonomisant, ce dernier se donne par une langue ayant ses paramètres et ses signes de codification. Toutefois, la poétique n'est pas limitée au seul champ formel. Elle intègre aussi, dans une tentative de restitution du phénomène subjectif, une approche interactionniste, qui favorise la révélation du pathos, du logos et de l'ethos. Un texte est de ce fait un espace de croisement de toutes les potentialités. Diverses dimensions seront prises en compte ici, le texte de Martinet étant un ensemble de signes s'ouvrant à toutes les interprétations, textuelles et métatextuelles.

La « poétique » devient un domaine élargi à toutes sortes d'interprétations. Et c'est à travers la confrontation de nombre des théories que notre lecture du texte de Martinet s'enrichira. D'ailleurs, les interprétations que nous proposons ne sont que des hypothèses, sans prétention à une quelconque vérité. Le texte est un champ des possibles qui s'inscrit dans l'appréhension du monde par la littérature. Une telle conception présente l'avantage de nous autoriser une réflexion guidée à partir de moyens langagiers jusqu'à toutes sortes de significations.

Toute démarche analytique s'expose, par défaut, aux risques d'erreur. Une ouverture la plus grande à des apports divers pourra multiplier les apories. En effet, le travail assumerait sa « marge nécessaire d'erreur [15]». Nous espérons que cette marge est une aiguillon pour réactiver la recherche et la critique sur la fiction de Jean-Pierre Martinet. Plusieurs champs d'études pourraient être mis en place, en raison de la variété générique, au sein de l'œuvre

[14] Laetitia Monteils-Laeng, « Aristote ou l'invention du désir », dans *Archives de philosophie*, 2013/3, disponible sur : https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2013-3-page-441.htm.
[15] Bruno Blanckeman, *Les Fictions singulières, étude sur le roman contemporain*, Paris, Prétexte Éditeur, 2002, p. 10

« martinetienne », dont la filiation est proche du roman dit « noir », influencé par le cinéma policier, le drame, le théâtre de l'absurde, les œuvres d'art ou de littérature anciennes qui abordent l'idée du crime, de laideur, et de mort, avec un humour très prononcé.

L'objectif de notre recherche est de montrer comment, partant d'un contenu sombre, le tragique est complètement déjoué par la parodie — l'objet de notre troisième partie. L'angoisse est provoquée dans un contexte lié à la laideur, à l'abjection et à la mort — l'objet de notre deuxième partie. Toutes les ressources rattachées au fantastique horrifique sont épuisées — tel est l'objet de notre première partie. La poétique d'un texte d'angoisse offre une panoplie de moyens appelant le lecteur à une prise de distance par rapport à la forte charge émotionnelle du texte et, par conséquent, à une réflexion sur la fragilité qui caractérise tout ordre — la taxinomie des œuvres littéraires, la constitution d'un jugement commun, sont autant d'exemples de phénomènes à remettre en question. D'où l'idée d'une conjonction de plusieurs réalités, ou du caractère fluide des frontières génériques.

Nous avons choisi d'intituler les trois parties de notre travail : Mimésis I, Mimésis II, et Mimésis III — nous en expliquerons les différentes natures. Elles se veulent une réflexion d'ensemble, sur la manière dont Jean-Pierre Martinet raconte l'horreur. La répétition volontaire de ce terme souligne que la question de la représentation fictionnelle de l'horreur, s'articule à partir de plusieurs fonds communs qui reflètent une subjectivité affinée et distinguée, dans le contexte littéraire français des années 1970 et 1980.

Nous rappelons que le célèbre ouvrage du philosophe Paul Ricœur, *Temps et récit*, comporte trois parties : Mimésis I, Mimésis II et Mimésis III. Il s'agit des trois moments qui correspondent respectivement au temps qui précède l'écriture, c'est-à-dire au vécu ou à l'expérience réelle de l'auteur, ensuite au temps de la narration et enfin au temps de la lecture et de l'interprétation. La mimésis est en effet un temps combiné et complexe où plusieurs réalités s'enchaînent. Marie Carcassonne résume la notion de mimésis chez P. Ricœur, en insistant sur l'idée d'agencement entre les trois temps :

> La notion de mimesis éclaire ainsi en partie la façon dont on peut passer des mondes vécus à leurs mises en mots et à leur interprétation. L'acte configurant de mise en intrigue (mimesis II) permet une maitrise symbolique du temps. Cette temporalité *que j'organise* ne doit pas cependant faire oublier l'existence d'une temporalité *qui m'affecte,* en tant que *je* est un corps *concret* qui est constamment éprouvé dans le monde. Le récepteur de la mimesis III peut de ce point de vue être décrit comme réalisant une activité qui implique tout autant le corps que1' esprit.[16]

[16] Marie Carcassonne, « Les notions de médiations et de mimésis chez Paul Ricœur : représentation et commentaires ». Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-1998-1-page-53.htm

Nos trois mimésis ne se présentent pas de la même manière, quoique les trois moments soient au centre de notre analyse. Il s'agit d'une sorte d'analogie : dans un premier temps, nous nous engagerons à montrer le préexistant à travers les topiques connues du fantastique —un genre dont l'évolution conduit à l'horreur— et qui seront en quelque sorte le moule dans lequel se formera le récit, sachant qu'il ne s'agit pas d'une simple transposition de paramètres mais d'une nouvelle reproduction à partir de moyens existants. Dans un deuxième temps, nous nous occuperons de ce qui caractérise la fiction horrifique de Martinet, à savoir son ancrage dans l'ordre de l'intériorité. Enfin, dans un troisième temps, nous étudierons l'aspect parodique de l'horreur ce qui fait appel au lecteur dans son rapport à une tension animée par deux forces contraires : le tragique et le comique.

La mimésis, dans son sens général, désigne la représentation du réel en art, en particulier dans l'écriture. Dans une œuvre littéraire, il s'agit de l'imitation du réel au moyen des mots. Toutefois, ce concept n'a cessé d'évoluer depuis *La République* de Platon et *La Poétique* d'Aristote. Ainsi, Aristote établit un lien entre la mimésis et les actions qui font naître chez les hommes les sentiments de la peur et de la pitié. Raphaël Baroni revient sur l'idée d'Aristote de la manière suivante :

> Aristote estime en effet que la finalité des arts mimétiques — et ce qui sauve ces productions culturelles de la condamnation platonicienne — réside dans un effet salutaire d'épuration des passions. Il affirme ainsi que la tragédie se définit comme une imitation (mimésis) qui, « par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation [catharsis] des émotions de ce genre » […], et il ajoute que : […] l'imitation a pour objet non seulement une action menée jusqu'à sa fin, mais aussi des événements qui suscitent crainte et pitié ; puisque ces sentiments naissent surtout lorsque ces événements, tout en découlant les uns des autres, ont lieu contre notre attente […], il s'ensuit que les histoires de ce genre sont nécessairement les plus belles.[17]

Sa signification première se définirait par « des traductions du réel en termes de description physique du monde ». Au fil des siècles, la dimension psychique y a été intégrée, comme une autre réalité à prendre en considération. Éric Auerbach mentionne que la mimésis est le fait de rendre compte d'un phénomène ou événement soit *extérieur* soit *intérieur* à l'individu[18]. Autrement dit, il s'agit de rendre concret, par des mots, ce qui relève de l'impalpable. Tout ce qui est classé dans la catégorie des passions, toute pensée profonde, tout ce qui est ressenti et non vu, devrait être raconté et placé au premier plan. Cela justifie, selon Éric Auerbach, les multiples et longues digressions dans les récits d'Homère, par exemple.

> Les Anciens furent assurément très vite conscients de l'effet esthétique qu'on obtenait de la sorte et le recherchèrent. Néanmoins son origine réside dans l'essence même, du style homérique qui est de présentifier les phénomènes sous une forme complètement extériorisée, de les rendre visibles et tangibles dans toutes leurs parties, de les déterminer exactement dans leurs relations

[17] Raphaël Baroni, *La Tension narrative, Suspense, curiosité et surprise*, p.23

[18] *Op., Cit.* Éric, Auerbach, *Mimésis, La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale, chapitre I « La cicatrice d'Ulysse ».*

> temporelles et spatiales. Il n'en va pas autrement des événements intérieurs : là non plus rien ne doit demeurer secret ou inexprimé. Quand des passions les agitent, les personnages d'Homère expriment intégralement leur être intérieur dans les paroles qu'ils prononcent. […] Il en résulte un flux ininterrompu et rythmé de phénomènes, où n'apparaît nulle part une forme restée à l'état de fragment […] Et cet écoulement des phénomènes se produit toujours au premier plan, c'est-à-dire dans un continuel présent temporel et local.[19]

Les mots ont pour rôle de nous rendre saisissable ce qui est invisible. La mimésis est la façon de reproduire le réel, sans pour autant le copier. Dans un passage intitulé *Ce que mimesis veut dire*[20], Michel Vanoosthuyse précise, citant Döblin : « Toute production littéraire commence avec la volonté de s'éloigner de la réalité […] "Littéraire" et "réalité" sont en soi des contradictions [21] »

En somme, la mimésis s'appliquerait tant à la réalité physique qu'à la réalité psychique. Et comme procédé de figuration du monde, elle ne doit rien épargner. La réalité, ou ce qui est considéré comme tel, n'est qu'un point de départ dans la construction romanesque. Et il n'est pas besoin d'imiter la réalité dans son ensemble puisqu'il faudrait que « nous remarquions que les choses ne sont pas tout à fait comme chez nous. [Et on sait que] rien ne va nous arriver, ce n'est qu'un jeu […][22] »

Le réalisme français du dix-neuvième siècle est un bel exemple d'illustration de la mimésis. Pour Auerbach, le réalisme moderne fondé par Balzac, Stendhal et Flaubert, chaque auteur ayant son propre mode de représentation de la réalité, comporte deux caractéristiques principales. La première réside dans le fait de donner de l'importance à des événements touchant les couches sociales dites inférieures. La deuxième est l'inscription de la fiction dans le contexte historique de l'époque.

Ainsi, la transposition du réel dans le champ de la littérature varie selon la personnalité de l'écrivain. Stendhal situe ses personnages dans un cadre historique. Chez Balzac, c'est le milieu social qui prime. Quant à Flaubert, l'objectivité est l'aspect marquant de son réalisme. D'ailleurs, les deux premiers interviennent fréquemment dans leurs récits. Chez Flaubert au contraire, le narrateur reste sur la réserve et s'abstient de commentaires. Pour lui « les choses parlent d'elles-mêmes et se désignent elles-mêmes, selon leur valeur, comme tragiques ou comiques, et dans la plupart des cas comme tragiques et comiques à la fois[23] »

---

[19] *Ibid.*, Éric, Auerbach, Gallimard, 1968, p. 14-15
[20] Vanoosthuyse, Michel, « La *mimesis*, l'épique et le carnavalesque. Le roman selon Döblin », dans *Revue Germanique Internationale*, n°22, 2015, p. 53
[21] Döblin, Alfred, *L'Art n'est pas libre, il agit. Écrits sur la littérature (1913-1948)*, traduction, préface et notes de Michel Vanoosthuyse, Éditions AGONE, 2013, p. 102-104.
[22] *Ibid.*, p. 172-173
[23] Éric, Auerbach, p. 480.

La représentation de la réalité a continué d'évoluer, notamment en prenant en compte des aspects jugés « négatifs » C'est dans ce contexte que se distinguent Baudelaire en poésie, avec les *Fleurs du Mal*, et les frères Goncourt, dans le domaine du roman, avec *Germinie Lacerteux*. Cette tendance à représenter la laideur se veut le socle d'une nouvelle fiction réaliste, souhaitant se démarquer d'un certain goût « dépravé [24]» d'un public préférant les « lectures anodines et consolantes qui finissent bien et qui ne dérangent ni sa digestion ni sa sérénité.[25]» Auerbach y voit une contradiction car, selon lui, le « Quart état », ou les classes dites « inférieures », n'apprécient pas la crudité de ce nouveau discours réaliste, alors même qu'il reflète en grande partie son quotidien. *Germinal* de Zola en est un autre exemple, qui atteste de ce « réalisme grotesque[26] ».

Le début du vingtième siècle se tourne vers la représentation psychique. Auerbach analyse le cas de Virginia Woolf à travers *La Promenade au phare*, publié en 1927. Dans ce roman, les faits extérieurs sont presque insignifiants et ne servent que de cadre aux mouvements intérieurs, présentés dans le texte sous forme de longues digressions. Ainsi, trois traits stylistiques caractérisent la mimésis de Virginia Woolf : le monologue intérieur, la description du temps et la création d'évènements à seule fin de dévoiler le monde intérieur des personnages.

Éric Auerbach explique que cette tendance se résume, en effet, par le rejet de la globalité pour se focaliser sur des petits détails ou des fragments. La narration n'y accorde plus le même intérêt à l'ordre chronologique des événements ni à une présentation détaillée des faits extérieurs touchant le personnage. Des écrivains comme l'allemand Thomas Mann, le français André Gide, ou le norvégien Knut Hamsun nous donnent un aperçu de ce nouveau paysage romanesque du début du siècle.

Ces trois écrivains ont pour point commun la question de la perspective narrative. Autrement dit, leurs textes offrent aux lecteurs des histoires où le fil conducteur n'est pas saisissable. Le lecteur se trouve confronté à ce qu'Auerbach appelle une « représentation pluripersonnelle de la conscience ». C'est donc par « la technique de la réflexion multiple de la conscience » que se démarque le roman réaliste du début du siècle. Et l'ancien ordre, fondé sur la succession linéaire et logique de faits extérieurs, disparaît, cédant la place au nouvel ordre, basé sur un évènement fortuit, pour donner à voir des éléments éclatés sans rapports logiques apparents.

[24] *Ibid.* p. 494
[25] *Ibid.*, p. 495.
[26] *Ibid.*, p. 503.

Il s'agit d'une autre approche du réel selon laquelle les détails d'une ou plusieurs vies, en s'accumulant, en se ressemblant, en se croisant, ou en se contredisant, nous permettent d'appréhender la réalité avec plus de profondeur[27]. Le procédé décrit par Auerbach valorise les moments insignifiants. Notons que dans les textes anciens, à l'instar d'*Ulysse*, les digressions ont un rôle explicatif de ce qui se rapporte à un fait principal extérieur. Dans la fiction moderne, les digressions fonctionnent comme étant des unités de sens en parfaite indépendance dans le texte littéraire.

Nathalie Sarraute, en 1956, avec *L'Ère du Soupçon*, s'applique à nous révéler une littérature dépossédée du pouvoir de l'intrigue et du « héros », et en laissant libre cours à des mouvements internes de la voix, aux dépens de toute autre présence. Galia Yanoshevsky mentionne à ce propos :

> Sarraute commence par leur octroyer une définition : il s'agit de mouvements non verbaux et internes qu'il faut déployer aux yeux du lecteur. Elle détermine aussi leur positionnement (ils se situent derrière la conversation la plus banale). Elle explique enfin que pour les saisir, le lecteur ne doit pas être distrait par des personnages ni par une intrigue, notions qu'elle attaque dans le deuxième essai, qui porte le même titre que le recueil. Sur cette base, l'essai […] apparaît comme une tentative de définir le roman moderne en se débarrassant des critères anciens. Cet essai propose ainsi de passer de l'économie du héros à une économie de la narration à la première personne, et de la fonction mimétique du roman à sa fonction psychologique. Sarraute attribue à l'écrivain ses propres recherches : l'écrivain est présenté comme quelqu'un qui éprouve les mêmes sensations que son lecteur […]. Comme ce dernier, il ressent l'écroulement du personnage et se méfie de l'intrigue.[28]

En 1964, Witold Gombrowicz publie son roman *Cosmos*, qui porte à son paroxysme l'idée d'un récit dominé par des circonstances insignifiantes. Chaque détail banal pourrait y être une raison de la spéculation narrative : l'oiseau pendu remarqué par les deux voyageurs, le narrateur et son ami Fuchs, se transforment d'un simple objet à un tout, un cosmos chargé de significations et attirant tout vers lui. La représentation de la réalité dépend non de l'ordre des événements d'une histoire, mais du pouvoir des objets et des détails qui manipulent l'univers narratif, tout en le dominant.

En cette même année, Georges Perec, avec son roman *Les Choses*, révèle l'importance des détails, pouvant être plus importants que les personnages du roman. Le couple, Sylvie et Jérôme, échoue dans sa quête du bonheur, aveuglé par une vision superficielle, basée sur la consommation d'objets de mode. Les objets, eux, prenant de la valeur, et polarisant la narration, se présentent comme les vrais « héros » de cette « histoire des années soixante ».

Le récit, étant un processus en déroulement, se sert du monde réel pour raconter le monde irréel. La mimésis est, de ce fait, une aventure qui commence dans le monde des

[27] *Op. Cit*., Éric, Auerbach, *Mimésis, La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, p.544.
[28] Galia Yanoshevsky, « De L'ère du soupçon à Pour un nouveau roman : de la rhétorique des profondeurs à la rhétorique des surfaces », p.71, dans Études littéraires, vol. 37, n° 1, 2005, p. 67-80.

possibles — puisque l'écriture se base sur un fonds réel — et finit dans un monde impossible — la fiction. Il y a aussi une confrontation entre ces deux mondes. Michel Vanoosthuyse écrit, dans son article « La *mimesis*, l'épique et le carnavalesque. Le roman selon Döblin » :

> Les données de la réalité, outre leur fonction de crédibilisation, ont donc aussi pour rôle d'être les déclencheurs et opérateurs d'une quête incertaine, non dominée, fluctuante, d'un point de vue, l'expérimentation d'un possible (d'ordre pragmatique ou idéologique). Le lien n'est alors pas de « répétition », de « copie », mais il est de « confrontation »[29]

La mimésis, en tant que terrain d'expérimentation, vise essentiellement ce qu'on appelle aujourd'hui « roman », « récit » et « nouvelle ». Notre analyse portera donc essentiellement sur la notion de « fiction », regroupant ces domaines. Pour le terme « fiction », nous nous référons au sens où l'entend Käte Hamburger, dans son ouvrage, *Logique des genres littéraires*, c'est-à-dire « simulation » et « feinte ». Rappelant que, pour K. Hamburger, la fiction désigne le récit à la troisième personne, car c'est une production inventée et artificielle d'un faux discours ; tandis que la fiction à la première personne est une « feintise », c'est-à-dire une imitation d'un vrai discours oral qui pourrait être tenu. Chez Martinet, la troisième personne est le plus souvent attachée à la première personne à travers un discours direct libre qui propose un psycho-récit, c'est-à-dire un récit alternant entre la première et la troisième personne et dominé par le discours intérieur. La fiction et la feinte sont donc à rapprocher chez Jean-Pierre Martinet.

> Le mot *fiction* est dérivé du latin *fingere*, qui se prête aux sens les plus divers, de figure à fabulation en passant par invention. En examinant le sens du verbe *fingere* et des substantifs ou adjectifs dérivés dans les langues vivantes de l'Europe de l'Ouest, on arrive à une définition à peu près précise de ce qu'il faut entendre par fiction littéraire, qu'il nous faut maintenant comprendre dans le cadre de notre théorie de la littérature. *Fingere* donne en italien *fingere*, en français *feindre*, en anglais *to feign*, en allemand *fingieren* ; le verbe latin n'a donc conservé dans ses formes modernes que le sens de « prétendre faussement », « simuler », « imiter » … Les substantifs correspondants *finta, feinte, feint, finte* sont formés sur ces verbes. Mais il en va autrement du substantif *fictio*. Certes, il a conservé dans les langues vivantes aussi bien le sens péjoratif que le sens mélioratif de *fingere*, mais de telle manière que ce dernier, qui correspond de fait à l'imagination créatrice, l'emporte sur le sens péjoratif. En français au moins, puis en allemand, l'adjectif « fictif », s'opposant à « feint », a pris ce sens positif, et est devenu plus habituel encore que le substantif correspondant « fiction » dans la théorie de l'art.[30]

Käte Hamburger souligne que la fiction est le propre de la littérature et que cette notion ne s'accommode pas avec le domaine de l'art :

> Il nous faut […] distinguer le fictif de ce que nous venons de décrire comme le feint, ce qui nous permettra de montrer que dans le domaine de l'art cette notion de fictif n'est valable que pour la littérature et non pour les arts plastiques, et qu'en outre le fictif, la fiction littéraire, n'a pas la structure du Comme Si.[31]

[29] Michel Vanoosthuyse, « La *mimesis*, l'épique et le carnavalesque. Le roman selon Döblin », dans Revue Germanique Internationale, n°22, 2015, p. 56
[30] Käte Hamburger, *La Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1986, p. 69.
[31] *Ibid.*, p. 70.

Elle ajoute, encore, qu'il n'est pas question de tromper le lecteur. La tromperie s'applique plutôt au domaine de l'art, auquel on peut coller l'expression de « Comme Si ». Dans la littérature, il est question de croire à une illusion en sachant qu'elle est illusion. C'est le domaine du « Comme »[32].

II. À propos de « l'horreur »

Selon Raphaël Baroni[33], le genre de l'horreur a longtemps été marginalisé parce que rattaché au populaire et au répertoire de la paralittérature. En effet les genres littéraires, sorte de « fantômes » selon Baroni, en raison de leur mobilité et surtout, en l'absence de contours fixes entre tel ou tel genre, sont insaisissables dans leur matérialité. La généricité demeure ainsi une question relative et changeable. Contrairement au tragique, élu comme un genre noble, la fiction horrifique est habituellement classée comme subalterne dans la littérature. Or, toute taxinomie reste arbitraire[34] : l'idée du mal, intimement liée au phénomène horrifique, le tragique s'entremêle au genre de l'horreur systématiquement et tendent de façon contradictoire, à l'élever.

L'horreur repose sur l'entretien quasi-total du sentiment de la peur et renvoie à un assemblage d'éléments formant en partie des témoignages du genre. Il s'agit d'un point commun avec le fantastique. Ainsi histoires de revenants ou de fantômes, matière classique du fantastique, se développent également dans la fiction de l'horreur. On retrouve aussi les histoires de vampires, la littérature gore, les images sanglantes ainsi que toute intrigue autour d'un mystère angoissant. Le genre policier pourrait se rattacher facilement à l'horreur en raison d'une convergence entre les paramètres de l'un et de l'autre. La littérature anglophone a le mieux développé le genre de l'horreur à travers des fictions qui sont devenues célèbres, faisant partie du champ culturel mondial.

Ainsi, des noms d'auteurs anglais ou américains comme le britannique Clive Barker, inspiré par Edgar Allan Poe et Alfred Hitchcock, se distinguent. H.P. Lovecraft, dans le

---

[32] « Car le Comme Si comporte une dimension de tromperie, et, de ce fait, la mise en relation avec une réalité ; cette mise en réalité est verbalisée au mode subjonctif de l'irréel parce que la réalité en Comme Si n'est pas la réalité qu'elle prétend être. La réalité en Comme, au contraire, est apparence, illusion de réalité, c'est-à-dire aussi non-réalité ou fiction. Le concept de fiction, au sens d'une structure en Comme n'est satisfait que par la seule fiction dramatique et épique (le récit à la troisième personne), ou encore la fiction cinématographique. » ; dans Käte Hamburger, *Ibid.*, p. 71.

[33] Raphaël Baroni, « Passion de l'horreur et raison de l'enquête face à la catastrophe ultraviolette », BSN.PRESS/A-CONTRARIO, n°11, 2009/1, p.43-61

[34] Raphaël Baroni, dans la page 43 de son article, « Passion de l'horreur et raison de l'enquête face à la catastrophe ultraviolette », mentionne que le roman policier a été d'abord félicité, comme étant un produit brillant par sa forme ; ensuite, et rapidement, marginalisé, au moment où il en était à son apogée.

domaine américain au début du vingtième siècle suivi par le célèbre Stephen King sont des figures de proue du genre horrifique. À l'échelle française, la littérature de l'horreur a été très discrète, voire absente et réduite à l'appellation « fantastique ». Et au moment où la fiction horrifique connaît son plus grand succès mondial — aux alentours de 1970-1980 grâce à l'aval de la jeunesse pour la production de Stephen King pour qu'ensuite un plus large public soit attiré par ce genre revivifié par un cinéma d'horreur en vogue—, Jean-Pierre Martinet publie ses textes horrifiques. Malheureusement, la réaction du lectorat français a été à l'opposé du public anglophone qui a un goût prononcé pour ce genre de production.

À la différence de la peur des récits fantastiques liée à des phénomènes surnaturels et à l'idée de l'étrange, la peur « martinetienne » est rattachable à un malaise existentiel, à un problème d'identité ou à une question de conscience. Cela pourrait rapprocher l'œuvre de Martinet de celle de Kafka, en rupture avec le monde fantastique : « […] l'œuvre kafkaïenne n'est pas l'héritière du conte fantastique ou la cousine des récits d'horreur, elle fait autre chose, quelque chose de bien plus contemporain, en présentant un monde globalement déréglé ou dont la règle générale est visiblement absurde.[35]»

Le monde représenté par Jean-Pierre Martinet est celui d'une réalité inhumaine. Certes, les personnages sont des humains. Mais, ils souffrent d'un manque d'humanité autour d'eux et en eux, ce qui provoque entre autres la sensation d'horreur. Cette peur se caractérise par son caractère permanent. Elle n'est pas un moment provisoire de l'existence, elle est l'existence elle-même. Elle se dilate du début de l'histoire — installée déjà, comme un moment en cours de déroulement infini — et se poursuit jusqu'à un paroxysme qui n'est autre que la fin du livre, au-delà duquel elle perdure. Et c'est ce qui explique les tendances meurtrières chez les personnages de Martinet, ainsi que l'envie de mourir, ou l'acte de suicide (dans *L'Ombre des forêts*, par exemple). La vie est ainsi un espace de tension excessive et excédante.

Cette même peur qui a pour scène la vie intérieure, est le support qui assure le processus d'introjection, dans le texte « martinetien » Le monde extérieur se déplace à l'arrière-plan, mué en un simple décor pour les rouages de la pensée intime. La relation entre le monde intérieur et la réalité extérieure est conflictuelle. Mais, dans un récit de l'horreur, où la psyché prend le dessus, l'univers invisible déborde sur ce qui est visible et affecte le monde extérieur, de sorte que ce dernier devient la représentation de l'invisible. Le territoire horrifique, caché mais ressenti profondément, est celui des émotions : « Cet arrière-monde se manifeste dans

[35] *Ibid.*, p. 58.

l'apparition floue, dans le bruissement, les formes indécodables qui se profilent dans la pénombre[36]», ajoute R. Baroni.

L'horreur, reconnue par l'angoisse, entretenue tout le long de la narration, favorise l'idée de la pluralité des mondes et l'absurdité des frontières :

> On comprend […] mieux cette idée qui se situe sur le seuil de la raison et qui consiste à affirmer que le « repeuplement » du monde ne peut passer que par […] l'horreur de l'apparition ou par la relation, éthique qui refuse de réduire autrui au rang d'objet, qui respecte son secret, qui se résout à ne pas le comprendre.[37]

Baroni ajoute que l'expérience des limites nous aide à saisir grâce à l'émotivité — et au-delà de la logique réduite de notre monde — la diversité incontestable des réalités

> Ce n'est que sur les seuils de cette expérience des autres mondes que l'on peut ressentir (ou pressentir) l'existence purement extérieure des choses ou des êtres, qui se maintiennent dans l'indétermination de leur altérité radicale, qui nous affectent avant que nous puissions ou voulions exercer notre pouvoir sur eux. [38]

Le schéma narratif dans la fiction de l'horreur diffère donc complètement, au niveau axiologique de l'histoire, de celui de la fiction fantastique ou policière, qui partagent quelques points communs. Dans la fiction fantastique ou policière, le texte est l'espace où se résout une affaire troublante survenu à un moment précis de la trame narrative. La tension est gérable par un détective intelligent à la Sherlock Holmes, ou par un narrateur capable de démêler la complexité (même si elle relève d'un phénomène surnaturel), et permettant le retour du calme.

En manipulant la peur à son extrême, l'horreur vise l'intime. C'est la raison pour laquelle la littérature de l'horreur valorise « l'exploration du pathos [39]». Mais, en reposant toujours la question de Baroni — l'horreur, est-elle une expérience de l'extériorité ou de l'intériorité ? —, nous pourrions dire comme d'autres critiques : « Peut-être que l'éthique de la littérature consiste-t-elle justement, comme le pense Blanchot, à ne pas avoir "peur de la peur ", à ne pas se détourner de l'il y a, de l'autre comme le neutre, mais à soutenir la confrontation perpétuelle avec cela, et à s'en faire le porte-voix ?[40] » L'idée de la catharsis, propre à Aristote, relative à la tragédie, semble correspondre à ce contexte où la peur esthétisée devient une expérience d'une certaine réappropriation de soi.

Par son caractère problématique, ce genre entretient la surprise selon Baroni, contrairement à la science qui évite l'imprécision et les équivoques. Le mystère n'est jamais

---

[36] R. Baroni, p. 46.
[37] *Ibid*., p.48 (il s'agit d'une citation de l'idée d'Emmanuel Levinas, dans le texte de Baroni).
[38] *Ibid.*
[39] Raphaël Baroni, « Passion de l'horreur et raison de l'enquête face à la catastrophe ultraviolette », p. 50.
[40] *Ibid*., p. 48 (Citation d'Annelise Schulte Nordholt, dans le texte de Baroni).

résolu, dans une fiction d'horreur, à l'opposé de l'énigme du roman policier, dont l'objectif est d'être élucidé à la fin. L'expérience de l'horreur est, pour ainsi dire, une expérience de l'angoisse comparée à « une apnée prolongée [41]», selon la thèse de Jean-Charles Ray.

Si donc, par chance ou malchance — car rien n'est jamais acquis définitivement dans le monde de la littérature —, la réception de l'œuvre de Martinet a été marquée par une certaine réticence lors de sa première publication, cela s'expliquerait par une caractéristique fondamentale de la littérature d'horreur. Elle s'oppose en effet au positivisme d'un siècle, qui n'a pourtant pas échappé aux erreurs, parfois fondamentales. C'est ce qu'explique Baroni en évoquant « la catastrophe ultraviolette », preuve de l'absence de solidité de toute loi. Il montre que les théories (littéraires ou scientifiques) ne sont que des champs de possibles : selon lui une théorie doit servir à réfléchir, sans poser de limites, et non se réduire à un carcan quasi religieux.

La littérature de l'horreur (comme le cinéma de l'horreur, d'ailleurs), si elle est réussie, contient en elle ce paradoxe qui consiste à produire chez le lecteur — ou le spectateur — une aversion et un détournement de la fiction[42]. Or, il s'agit là également de son point fort. Plus l'horreur y est bien représentée, plus elle donne lieu à cette aversion. Pour des lecteurs avertis, ce peut être la première étape avant d'accéder à une réflexion qui dépasse les simples événements — s'il y en a — de l'histoire. H.P. Lovecraft a marqué beaucoup d'autres spécialistes de ce domaine, en littérature ou dans le monde du cinéma. Néanmoins, il n'a pas eu, de son vivant, la célébrité correspondant à cette influence.

Au début du vingtième siècle, la crise de la représentation du réel, centrée sur la question de l'intériorité, controversée puis de nouveau au goût du jour[43] à partir des années 1970 et 1980, remet le genre de l'horreur en valeur. La volonté de rendre la réalité oscille entre l'objectivité de la raison pure et la subjectivité du sujet. L'objectivité à laquelle certains auteurs

---

[41] Jean-Charles Ray, « Les systèmes de la peur. Approche transmédiatique de l'horreur dans la littérature et le jeu vidéo », p. 76. Thèse de doctorat en Littérature française et comparée, soutenue en 2017

[42] Hugo Clémot, dans son article, « La philosophie de l'horreur de Noël Carroll à l'épreuve d'Alien », mentionne l'idée de contraste que comporte un bon film d'horreur et précise qu'un film d'horreur réussi est un film qui provoque le détournement de la salle de cinéma et par conséquent du film. Article disponible, en version numérique, en PDF à partir de :
https://www.academia.edu/3688879/La_philosophie_de_lhorreur_de_No%C3%ABl_Carroll_%C3%A0_l%C3%A9preuve_dAlien.

[43] Raphaël Baroni écrit, dans son article, cité précédemment, à la page 56 : « Cependant, les choses commencent à changer au tournant du siècle. L'évolution de la littérature la porte vers de nouveaux horizons formels pour décrire une réalité à échelle humaine, privée de fondements stables et universels. L'instance narratoriale, qui avait eu tendance à s'effacer derrière l'objectivité de son récit, se dévoile à nouveau. Les perspectives se multiplient, se contredisent et ont tendance à s'incarner dans un point de vue limité. Chez Céline ou chez Ramuz, les tournures de la langue orale viennent bousculer le beau style. Chez Proust, et plus encore chez Joyce, les événements sont relatés à travers la trame labyrinthique d'un psycho-récit, d'un flux de conscience qui ne connaît que ses propres méandres, qui refuse de se plier aux lois impersonnelles de la communication et du partage des valeurs. ». Le critique évoque les manifestations de la crise de représentation du réel, au début du vingtième siècle. Cette crise renouvelable sera de nouveau manifeste dans la période des années 1970 et 1980.

prétendent n'est pourtant jamais garantie — les erreurs dans le domaine de la science tendent à le prouver. Le soupçon est donc un principe de rationalité. Et c'est dans la fiction horrifique que ce soupçon trouve sa meilleure place.

La première apparition des personnages dans la fiction « martinetienne » s'accompagne régulièrement d'une certaine horreur, liée au monde. Ce sont les voix terrifiantes des filles invisibles qui déclenchent l'angoisse de Martha, en première page de *La Somnolence*. Pour *Jérôme*, c'est le printemps qui annonce la crise, saison des odeurs — perçues ici comme vicieuses et troublantes. Dans *L'Ombre des forêts*, c'est la sensation écrasante de la chaleur d'un monde en huis-clos, où tout semble conspirer contre des personnages déjà fragilisés par leurs problèmes psychiques. L'entrée en scène du personnage de *Ceux qui n'en mènent pas large* est accompagnée d'un malaise symbolisé par un ciel vide et absurde.

Le monde « martinetien » s'aborde par le prisme d'une condition humaine terrifiante. Cela rappelle l'univers de Schopenhauer : « Schopenhauer nous décrit la prodigieuse horreur qui s'empare de l'homme que désorientent soudain les formes conditionnant la connaissance des phénomènes, parce que le principe de la raison, sous l'une quelconque des figures, paraît souffrir d'une exception.[44]»

L'horreur est une expérience de l'excès, expérience du hors norme. Les personnages de Martinet sont aussi hors norme, par leur physique comme par leur monde psychique. Ils représentent le négatif des valeurs sociales habituelles : vieillesse, laideur, échec, pauvreté, chômage, maladie, crime, et autres perversions accablant une communauté désirant s'ancrer dans la voie du progrès et de la modernité — ou ce qui est considéré comme telle.

Dans la production de Jean-Pierre Martinet, l'horreur, ordinairement marginalisée est représentée par des marginaux devenus personnages principaux. Cette sorte d'épiphanie, grâce à la fiction, renouvèle le genre tout en le conservant « impur » (la pureté revendiquée par certains personnages[45] de Martinet, de façon symbolique, n'est qu'un mensonge : la purification est un acte d'impureté renouvelable à travers l'expérience de l'écriture.) L'horreur intègre ainsi des éléments du roman d'aventure, du roman policier, du récit fantastique et en intègre d'autres encore, soit en les parodiant afin de les recréer, soit en les mettant en abyme — cela renvoie à

[44] Citation de Friedrich Nietzsche, de son ouvrage *La Naissance de la tragédie,* (Paris : Gallimard, 1977, p. 30), dans l'article de R. Baroni, « Passion de l'horreur et raison de l'enquête face à la catastrophe ultraviolette », p. 47.
[45] Dans le premier roman de Martinet, le personnage principal féminin, Martha K. ne cesse de répéter qu'elle est pure, faisant allusion à sa chasteté, étant fille d'un homme de religion ; mais cela ne correspond pas vraiment à sa propre histoire. Harcelée, violée, par des proches et des inconnus, elle a vécu des traumatismes qui la poussent à prendre la parole, entre autres. Dans le second roman de Martinet, Jérôme Bauche, le personnage principal masculin, lui aussi énonce cette phrase, en anglais, « I'm pure. », de façon ironique.

l'écriture spéculaire[46] et donc à une littérature spectrale : la réflexion est non seulement un principe de l'écriture fantastique horrifique comme le constate Denis Mellier, mais aussi une manifestation concrète au niveau de l'histoire à travers la notion du double — d'où l'idée de spectres et de fantômes. Bénédicte Letellier écrit — dans son compte rendu de Textes fantômes, fantastique et autoréférence :

> Dans cette dimension réflexive proprement littéraire, D. Mellier porte une attention particulière d'une part à toutes les figures du texte qui ajoutent ou soulignent l'effet spéculaire et d'autre part au mouvement de réflexion allant de l'événement du fantastique au texte qui l'expose. Cette dynamique interne du texte ou mouvement autoréférentiel pourrait alors être envisagée comme la « propriété native du fantastique » dans la mesure où elle révèlerait un processus d'objectivation du texte qui (dé)montrerait le fantastique. Dès lors l'hypothèse de départ est claire : « la propension autoréférentielle semble consubstantielle au fantastique » (p. 20). À partir de cette hypothèse, l'auteur expose trois sortes de problèmes. Les deux premiers chapitres soulèvent une série de questions sur la représentation d'une étrangeté ou d'un irréel ; à commencer par la représentation de l'autre comme double (« Le bahut noir » de Claude Seignolle) – thématique proprement fantastique – puis la représentation du spectre comme hyperréalité (textes de Lovecraft). L'étude de ces textes montrent que les problèmes liés à la représentation du double entraînent inévitablement une réflexion sur cette « propension autoréférentielle » qui conditionne un texte fantastique.[47]

Les crises qui ont ébranlé le monde moderne, en science ou en littérature, ont révélé que toute vérité porte en elle son propre soupçon. Elles ont conduit, en conséquence, à une fiction polymorphe. L'horreur en est un modèle. Ainsi, son caractère réaliste, recouvert par le psycho-récit ou le récit monologique psychique dans les textes « martinetiens », tend à être atténué par l'aspect lyrique et un peu théâtral. Dans le cas de *Jérôme*, l'introduction de chants, ou l'apparition d'une forme de poésie en prose, illustre le côté lyrique. *L'Ombre des forêts*, par la distribution de ses chapitres, rappelle les triptyques célèbres de l'histoire, de la peinture, notamment l'œuvre du néerlandais Jérôme Bosch.

L'analyse de l'aspect horrifique déjoué par la parodie et révélant le potentiel littéraire d'une fiction qui expérimente ses propres limites nécessite un plan de travail offrant le maximum possible d'aisance afin de saisir les profondeurs de cette production romanesque et d'en faire apparaître surtout les points forts. L'écriture horrifique est en effet une écriture de l'excès où se jouent les paradoxes : la peur extrême est représentée à travers un système ludique manœuvré par le genre de la parodie. La théorie de Michel Vignes nous inspire dans ce contexte : la souplesse du fantastique favorise son aspect transgénérique. Noëlle Benhamou le

[46] Dällenbach Lucien, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme.* Paris, Seuil, 1977.
[47] Bénédicte Letellier, « *Mondes fantastiques & textes fantômes* », dans *l'Association Internationale de Littérature comparée* (AILC), disponible sur le : https://www.fabula.org/revue/document11166.php.

précise cette idée à travers son article : « M. Viegnes insiste également sur la dimension transgénérique et « transesthétique » du fantastique. [48]»

Les procédés de ce genre rendent compte de l'aspect excessif du texte horrifique : une panoplie de moyens utilisés à tous les niveaux du texte. Le processus de la narration dans le texte de l'horreur obéit au principe de réflexion. Ainsi jeux de mots, ironie, intertextualité et mise en abyme, sont autant de ressources littéraires et linguistiques qui révèlent la littérarité de la fiction « martinetienne »

III. Méthodologie

Il est question d'analyser une fiction horrifique de la seconde moitié du vingtième siècle, avant-gardiste dans la mesure où, son point d'ancrage dans un genre, encore trop discret voire inexistant, à cette période en France, lui a permis de déployer une potentialité littéraire remarquable, surtout avec un retour au sujet, soutenu par une armature développée de la feintise. Nous tenterons de suivre des étapes complémentaires, en faisant appel à des approches variées. Confrontées les unes aux autres, les théories littéraires sont, sans doute, plus enrichissantes. Bien sûr, nous ne sous-estimons pas les risques d'une ouverture sur plusieurs théories, dans la mesure où les apories pourraient se multiplier, avec l'élargissement des hypothèses.

Nous postulons, dans cette approche, que la forme ne peut être séparée du contenu, si nous souhaitons aboutir à une vision approfondie d'un texte. Et les théories qui ont tendance à favoriser un paramètre au dépend de l'autre ont montré leur insuffisance. C'est du moins ce que tend à prouver l'histoire de la critique littéraire. Ainsi, par exemple, la naissance de la critique structuraliste n'est qu'une réaction contre la critique thématique, notamment l'école de Genève. L'avènement des anti-structuralistes, qui ont réduit le texte à son seul potentiel formel, a, à son tour, avec une vague de nouveaux théoriciens de la fiction littéraire, mis en avant une volonté de s'écarter d'un mouvement réductionniste. Ces derniers, en reléguant les théories des formalistes dans la catégorie des « classiques », semblent renouer avec l'ancienne école thématique, en ayant pour épicentre le sujet. Le logos est au service du pathos.

Nabil Najjara cite dans sa thèse un théoricien et un écrivain célèbres — Michaïl Bakhtine et Henry James — pour confirmer l'idée de l'interaction entre la forme et le contenu. Nous reprenons d'abord Bakhtine à ce sujet : « La forme d'une œuvre embrasse le contenu,

[48] Noëlle Benhamou, « « L'œil et l'esprit : le fantastique ou la question du réel », dans Acta fabula, vol. 7, n° 1, Printemps 2006, disponible sur le : https://www.fabula.org/acta/document1245.php.

l'extériorise […] et l'incarne.[49]» Et Henry James dans *L'art de la fiction*, précise : « […] l'idée et la forme sont l'aiguille et le fil, et jamais je n'ai ouï dire qu'une guilde de tailleurs recommandant l'emploi du fil sans l'aiguille ou l'aiguille sans fil. [50]»

Après les années 1950 et 1960, influencées par les théories du Nouveau Roman, qui rejetaient le principe du sens sur lequel repose le roman traditionnel, le texte est réactualisé, dans les deux décennies suivantes, sous l'égide du retour du sens et de l'intérêt pour la référence réelle. C'est le cas de la fiction « martinetienne ». Tout en manipulant les procédés du Nouveau Roman, par un brouillage maximum de l'intrigue et une décentration du sujet, ainsi que le recours à des modes génériques variables, elle reprend à son compte l'interrogation sur le vécu du sujet.

Jean-Pierre Martinet recrée une fiction avec les moyens du Nouveau Roman, mais en gardant le signifié au premier plan. La reconfiguration de l'intrigue prend en considération l'ontologie de l'être à travers un processus de temporalité variable et interrogative. Le retour sur scène du sujet se manifeste à travers le psycho-récit et le récit monologique et/ou autobiographique, favorisant la mise en scène de l'intériorité.

Dans les récits de Martinet, nous retrouvons tous les éléments fondateurs du Nouveau Roman, essentiellement l'ampleur de l'illusion à propos de beaucoup de détails, de sorte qu'il est difficile de tracer un profil précis de tel ou tel personnage ou de cerner les contours de telle ou telle réalité. Tout est raconté, sous un « air de soupçon ». Les récits de Martinet se dénouent invariablement dans une fin tragique. Et, la fin n'est qu'un revers de la situation initiale, caractérisée par le trouble.

La fin est une situation indéfinie, qui soulève un nouveau malaise — le calme, n'étant que d'ordre symbolique. Tel est le cas dès le premier roman de l'auteur, *La Somnolence*, qui s'achève par la mort de tous les protagonistes dans un paysage morne identique à celui des premières pages. Les deux personnages principaux se suicident à la fin de *L'Ombre des forêts.* Le personnage principal dans *Ceux qui n'en mènent pas large* annonce son propre suicide dans

[49] Citation de M. Bakhtine de son ouvrage *Esthétique et théorie du roman,* (Gallimard, Paris, 1975, p. 68) ; citée dans la thèse de Nabil Najjara à la page 44, « Le retour critique de l'intrigue dans Le Nouveau Roman français : entre tension et passion », thèse en Lettres modernes, soutenue à l'Université de Toulouse, le 8 juin 2012 ; disponible en version PDF, sur le lien : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00949178/document; et consultée le 11/10/2020.

[50] Citation d'Henry James, de son ouvrage *L'Art de la fiction* (1888, in Henry James, *Selected Literary, Criticism,* London, 1963, p. 31) ; citée dans la thèse de Nabil Najjara à la page 44, « Le retour critique de l'intrigue dans Le Nouveau Roman français : entre tension et passion », thèse en Lettres modernes, soutenue à l'Université de Toulouse, le 8 juin 2012 ; disponible en version PDF, sur le lien : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00949178/document; et consultée le 11/10/2020.

la dernière page du récit. Le départ du train des morts marque le terme de *Nuits bleues, calmes bières.* La femme désirée est assassinée à la fin de *Jérôme.*

La revalorisation du signifié, et la révélation de valeurs poétiques n'est pas en contradiction avec les méthodes du Nouveau Roman. Jean-Pierre Martinet a créé une fiction, tout en gardant le sens au premier plan. Les valeurs poétiques qui se dégagent de la fiction « martinetienne » renvoient à un geste plaçant le texte dans un champ d'interaction avec des référents d'ordre culturel et social. Dans son second écrit, *Jérôme,* le personnage principal éponyme, représente allégoriquement le roman dans sa relation avec le temps. Comme un éternel marginal de la littérature, gros, grand, monstrueux, vivant avec un sentiment de culpabilité, il avance tout en éliminant tout sur son chemin, criminel, dévorant son propre désir, défiant le monde avec son rire plein d'amertume et d'ironie — car infiniment tragique.

La production romanesque de Martinet ne se soucie pas de la description — d'ordre référentielle. La prédominance d'une intériorité privilégie la dimension psychoaffective et passionnelle. Le temps est cyclique, réduit aux saisons. Ses récits peuvent se répartir selon les quatre saisons[51]. Ainsi, son œuvre répond à un temps périodique, où, paradoxalement, il semble stable et ayant pour unique caractéristique son impossibilité. Tous les personnages, presque, expriment leur malaise vis-à-vis du temps accablant et insupportable (par sa chaleur ou sa froideur, extrêmes, au niveau de l'histoire). Les références spatiales, toutes, se résument en un seul endroit : Paris. Mais, de quel Paris s'agit-il ? Cet espace urbain, réel et connu, géographiquement, se transforme en un espace mythique d'une tragi-comédie humaine, au sens moderne.

Raphaël Baroni, avec sa théorie interactionniste ou précisément sa « perspective communicationnelle », dans l'approche du récit, rappelée dans l'introduction de son ouvrage, *L'Œuvre du temps*, nous aidera à fixer la ligne principale de notre travail, voire l'approche fondamentale qui conduira notre analyse jusqu'au bout. Car les codes et les règles sont réversibles plutôt que normatifs[52]. L'aspect communicationnel, une assise de notre analyse, est à percevoir à plusieurs niveaux : dans l'ordre de la narrativité et dans l'ordre générique.

Les travaux de Denis Mellier et Michel Viegnes sur l'évolution du fantastique dirigeront notre réflexion dans la mesure où une parenté relie fantastique et horreur. La théorie

[51] *La Somnolence*, l'été (la chaleur avec un orage qui n'éclatera jamais) ; *Jérôme,* le printemps (avec un froid glacial d'hiver) ; *Ceux qui n'en mènent pas large*, l'automne (avec un froid hivernal) ; *L'Ombre des forêts*, l'été. L'hiver est donc présent, à travers le froid, en deux saisons (le printemps et l'automne).

[52] Op. Cit., Raphael Baroni, *L'Œuvre du temps*, p. 11 (Introduction en PDF, disponible sur : https://www.researchgate.net/publication/325594684_L'oeuvre_du_temps_Poetique_de_la_discordance_narrative.

de Denis Mellier sur l'aspect spéculaire du récit de terreur ainsi que sa nature excessive conduiront à des niveaux différents la réflexion que nous menons. L'intégration des arts visuels comme la peinture ou le cinéma dans l'analyse du texte fantastique dans *Le Fantastique* de Michel Viegnes est d'une grande importance. Cela s'appliquera à l'aspect communicationnel qui caractérise la production de Martinet et qui fait appel à ces deux arts visuels précisément de manière excessive. D'ailleurs, cela nous poussera à étudier le phénomène de l'ekphrasis dans la troisième partie.

Notre travail traitera successivement : des topiques de l'horreur (Mimésis I) ; de l'intériorité dans la fiction horrifique (Mimésis II) ; et enfin, de la parodie du récit horrifique (Mimésis III). L'approche interactionniste nous aidera à analyser ces trois domaines.

La première partie obéit à un critère thématique, pour une raison théorique, à savoir l'exposition des lieux communs du contenu horrifique, par rapport à une tradition littéraire fantastique, et à un devenir en reconstruction. Notre parcours sera balisé par les travaux de Bachelard, Durand, Jung, essentiellement. En effet, compte-tenu du caractère fortement symbolique de cet univers fictionnel, tout pourrait être un signe renvoyant à un autre. Trois topiques, en convergences, animeront l'univers romanesque « martinetien » : la descente aux enfers, la métamorphose, et la folie. Ce regain des sujets fantastiques s'explique par la contiguïté des deux genres, et l'absence de frontières génériques, globalement. D'autant plus que ce recoupement donne lieu à la contemporanéité d'un fonds — auparavant fantastique —, recréé, manipulé, et réinventé, au profit d'un genre méconnu encore, en France des années 1970 et 1980.

La deuxième partie s'appuie sur les approches de G. Genette, Käte Hamburger, Dorrit Cohn. Ces auteurs nous aideront par leurs travaux sur la narratologie, à comprendre la spécificité de la fiction « martinetienne ». L'éclairage des études de Vincent Jouve, d'Alain Rabatel, de Pierre Brunel, les complèteront utilement. Il sera question d'une analyse du rapport entre la fiction de l'horreur et le sujet. L'intériorité ou le récit psychique est l'appui principal de la fiction horrifique de Jean-Pierre Martinet. Alors, deux paradigmes interfèrent : (I) L'expression de l'intime par la voix narrative ; et (II) L'expression du désespoir par l'esthétique de la laideur. Six chapitres s'enchaîneront. (1) La voix de la mort, (II) La voix de l'émotion, (III) La question de l'autobiographie, pour montrer la représentation de l'intime à travers la voix narrative ; ensuite, (IV) Le cadavre, (V) La pornographie, et (VI) Le monstre, pour analyser l'esthétique de la laideur, comme une expression de désespoir.

La troisième partie s'attache à une analyse de la parodie dans la fiction horrifique. L'objectif est de révéler le vecteur de subversion principal de l'horreur « martinetienne ». Les

procédés de la parodie révèleront dans un premier volet une manœuvre littéraire complexe et reproductive. L'horreur est amortie au point de s'établir comme une contexture, au profit d'une réflexion sur l'idée des frontières, dans la littérature.

Dans un second volet, réservé à la variation générique, la parodie est, encore, l'axe qui conduit à toute variabilité et par conséquent, à l'abolition des frontières. Les travaux de la critique canadienne Linda Hucheon — ses travaux datent des années quatre-vingt —, sur le genre de la parodie seront d'une grande utilité, sachant qu'il n'y a pas eu assez d'analyses critiques sur ce genre, par rapport à d'autres notamment. Ainsi, des retours sur les écrits des critiques connus, dans ce domaine, tels que Daniel Sangsue — les années mille neuf cent quatre-vingt-dix —, Margaret Rose — ses travaux couvrent la période des années mille neuf cent soixante-dix— et Michèle Hannoosh ou Véronique Labeille inspireront notre travail. Les réflexions de Lucien Dällenbach seront majeures, pour l'étude de la mise en abyme, procédé élémentaire et omniprésent, dans les textes de Jean-Pierre Martinet.

La première partie sera réservée à une analyse de l'imagerie de l'horreur dans l'œuvre de Martinet. Nous chercherons à montrer qu'il n'y a pas de coupure entre les genres littéraires et que l'horreur est créée à travers une filiation avec le fantastique, c'est-à-dire tout en puisant dans les sujets communs de champ littéraire. L'horreur, genre non reconnu en France aux alentours de 1970 et 1980 caractérisera pourtant la production littéraire de Martinet en étant son signe d'originalité.

Mimésis I : Les topiques de l'horreur

Chapitre premier : La descente aux enfers

I. Avant-propos

L'observation des réseaux d'images dans l'œuvre littéraire de Jean-Pierre Martinet nous révèle des groupements de figures qui se rapprochent au niveau des significations. La « descente aux enfers » pourrait en former un. Cette dénomination correspond à un schème classique, mentionné par Pierre Brunel s'agissant de l'Odyssée homérique : « Pour le chant XI (λ), écrit-il, deux titres sont en compétition : *nekuomanteia* et *nekuia*, « évocation des morts » et « descente chez les morts » […][53] » Il s'agit donc d'une « terminologie traditionnelle [54] » que nous empruntons, afin de montrer que l'écriture de Martinet s'inscrit d'abord dans un fonds littéraire ancien. Et, c'est en réactivant cet imaginaire classique, en l'adoptant et l'adaptant à un contexte historique moderne, que l'on vérifiera les potentialités de l'imagerie en question ainsi que l'aptitude de la littérature et, par là même, de l'écrivain, à produire sa propre version.

« La descente aux enfers » est en effet une imagerie métaphorique qui fait essentiellement appel à l'idée de la mort. Il n'existe aucun mythe portant ce nom en propre. Mais, la récurrence de la même idée et la persistance de certains de ses éléments, nous conduira à envisager cette allégorie autrement, c'est-à-dire comme un mythe. Rappelons qu'un mythe se reconnaît par la réitération de certains de ses éléments fondateurs, à travers l'histoire humaine.

> […] les conceptions métaphysiques du monde archaïque n'ont pas été toujours formulées dans un langage théorique ; mais le symbole, le mythe, le rite expriment, sur des plans différents et avec les moyens qui leur sont propres, un système complexe d'affirmations cohérentes sur la réalité ultime des choses, système qu'on peut considérer comme constituant une métaphysique.[55]

L'expression de « La descente en enfers », par ses deux composantes « descente » et « enfers », trouvera son sens d'abord dans l'historique littéraire que nous proposerons et ensuite, dans l'ensemble du corpus. Notre objectif est de démontrer que Martinet, romancier complètement méconnu pendant trente ans, écrit à partir d'un héritage littéraire français et universel. Et que sa production, qui s'inspire des œuvres littéraires et artistiques précédentes, présente un aspect novateur à plusieurs niveaux.

1. Définition

[53] Pierre Brunel, *L'Évocation des morts et la descente aux enfers : Homère, Virgile, Dante, Claudel*, Paris, Société d'édition d'enseignement Supérieur. 1974, p.9.
[54] *Ibid.*, p.31
[55] Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Folio, Coll. Essais, 1969, p.14

Il n'y a jamais eu d'accord total sur la nature de l'enfer, ou sur son emplacement, et encore moins sur ses caractéristiques dans les divers textes. Le paradis en tant que lieu opposé à l'enfer n'apparaîtra que tardivement : les premiers textes littéraires de l'humanité évoquent uniquement les enfers. En effet, il y a eu hésitation entre « enfer » et « enfers ». Mais, les deux termes ont généralement fonctionné en tant que synonymes. Les sources écrites les plus anciennes remontant à l'Antiquité nous donnent à voir un lieu où les morts se rendent après avoir quitté la vie terrestre. L'enfer possède donc, à l'origine, un sens neutre : « Aucune idée de rétribution ou de châtiment n'accompagne cette croyance, en l'absence […] d'un code moral et du concept de responsabilité [56] » Il n'est question que d'une prolongation de la vie sous une autre forme. Les âmes des morts continuent, en effet, à errer dans cet espace mystérieux.

Il faudrait préciser qu'il s'agit d'une représentation imaginaire du monde. Même si, selon G. Minois, peu nombreux sont ceux qui croient réellement à son existence physique[57]. Cette représentation imaginaire est vérifiable dans toutes les civilisations. Et cela s'explique par le besoin humain d'un schéma assez clair du monde, surtout en ce qui concerne les questions métaphysiques et plus précisément le sujet de la vie après la mort. L'image de l'enfer survient comme une réponse à ce souci de saisir la part cachée du monde.

Ultérieurement, c'est-à-dire à partir du moment où une certaine « conscience morale [58] » surgit le concept de l'enfer s'élabore et acquiert le sens de « lieu de souffrance ». Ainsi, nous retrouvons toutes sortes de représentations exprimant la torture et le malheur dans ce monde de damnés. Elles varient dans leur atrocité. Dans les enfers mazdéiques — relatifs à la religion de Mazda en Perse, G. Minois signale que cet endroit possède une architecture particulière, édifiée en fonction de la gravité de la faute

> […] trois sections spécialisées : une pour les mauvaises pensées, une pour les mauvaises paroles, une pour les mauvaises actions […] ; les différents étages correspondent à la gravité des fautes […] ; pour ceux qui n'ont pas été trop méchants, on ne souffre que de la chaleur et du froid, soufflés par des courants d'air. Aux niveaux inférieurs, on est entassé dans le noir et dans le froid glacial, nourri de sang pourri, de vomissures, de viande grouillante de vers, et on est torturé par des démons qui concrétisent les péchés commis pendant la vie.[59]

Le paradis — qui apparaît plus tard — est donc le négatif de l'enfer. On le retrouve dans *La Divine Comédie* de Dante représentant un lieu intermédiaire. Le Christianisme a contribué aussi à une reformulation de la notion d'enfer et à son développement.

---

[56] Georges Minois, *Histoire de l'enfer*, Paris, PUF, Coll. « Que sais-Je ? », 1994, p. 5.
[57] *Ibid.*, p.64. « Honorius d'Autun […] pense que l'enfer est sans doute spirituel et ne saurait être localisé physiquement, cette opinion reste très minoritaire. »
[58] *Ibid.*, p. 4.
[59] *Ibid.*, p. 23.

> Chronologiquement, ce sont les apocalypses et les écrits apocryphes qui donnent les premières visions de l'univers infernal, très coloré. La réflexion n'apparaît que dans un deuxième temps, avec les Pères de l'Eglise, qui travaillent sur des données très hétéroclites.[…] Au cours du haut moyen Age, ce sont les moines qui vont imprimer à l'enfer leurs conceptions, très rigoristes, en écrivant les récits de nombreux voyages aux enfers, dont certains prendront le statut de quasi-révélations.[…] Enfin, du XIe au XIIIe siècle, les théologiens scolastiques vont tenter de rationaliser tout ce donné et de résoudre les contradictions qui subsistent. Leurs schémas sont étonnamment sobres, en comparaison des visions précédentes. […] L'enfer théologique est une construction rationnelle basée sur l'Ecriture, mais qui subit fortement l'influence du droit et de la philosophie. […] L'effort le plus poussé de rationalisation de l'enfer est sans doute celui de Thomas d'Aquin au XIIIe siècle. Pourtant, l'embarras du dominicain est sensible sur plusieurs points, comme celui de la localisation […] le théologien s'efforce de répondre à toutes les grandes questions qu'ils soulèvent : quand ? Où ? Comment ? Pour qui ? Pour combien de temps ? Et enfin, la lancinante interrogation : Pourquoi ? [60]

Des images chrétiennes de l'enfer se retrouvent dans la religion musulmane, rapportées par le Coran, à partir du VIIe siècle. En tant que création purement imaginaire, l'enfer par sa nature ambiguë, se situe généralement à l'écart du monde des vivants. Sa localisation, ainsi que sa topographie et ses caractéristiques sont déterminées, à partir des traces écrites et qui présentent beaucoup de ressemblances.

2. Localisation

Dans la mythologie grecque, l'enfer ou l'Hadès est décrit comme un monde souterrain. L'univers s'y divise en trois lieux fondamentaux : le ciel, la terre et le monde d'en bas. « Infernus » le terme latin qui donnera « enfer » plus tard signifie « ce qui est en bas, inférieur ». L'imaginaire commun a souvent opté pour cette localisation. Cette idée est inspirée de l'acte originel de l'enterrement, selon Amandine Laudoueineix :

> La terre se pare alors d'une image maléfique où le feu destructeur est souverain. L'enterrement est une première descente en enfer symbolique du défunt. La présence de l'enfer sous terre trouve donc un sens et une explication dans l'émergence des rites funéraires. [61]

La mythologie de son côté témoigne bien de cette image, avant que les textes écrits ne s'en emparent. Ainsi, Orphée pour pouvoir rejoindre sa bien-aimée Eurydice doit descendre dans les enfers, lieu qui recueille les morts[62]. Les enfers virgiliens l'attestent dans le chant VI

[60] Georges Minois, *Histoire de l'enfer, Op. Cit.*, p.49-62-65.
[61] Amandine Laudoueineix, *Les Figurations de l'enfer littéraire : des représentations classiques au monde d'aujourd'hui.* Thèse en Littérature comparée, Université de Limoges, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 2013 : file:///D:/figuration%20de%20l'enfer%20litt%C3%A9raire.pdf.
[62] François Chapoton, *La Descente d'Orphée aux enfers : tragédie*, Disponible sur https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k713819/f9.image, p. 2-3

de L'Enéide[63]quand Énée rencontre la Sibylle. C'est alors qu'en réponse aux oracles de la Sibylle, Énée profère les paroles suivantes :

> Ô vierge, ces terribles images des travaux qui m'attendent n'ont rien de nouveau pour moi, et ne sauraient me surprendre : j'ai tout prévu, j'ai préparé mon âme à tout endurer. Je vous demande une seule grâce : puisque c'est ici la porte qui mène au royaume de Pluton, et le marais ténébreux de l'Achéron débordé, qu'il me soit permis de descendre en ces lieux, et d'y voir l'ombre et les traits chéris de mon père : montrez-moi le chemin, et ouvrez-moi les portes sacrées des enfers. […] [64]

Le verbe descendre, repris par le personnage de la Sibylle, dans son échange avec le héros, souligne bien cette localisation des enfers dans les profondeurs de la terre :

> Illustre rejeton du sang des dieux, fils d'Anchise, il est facile de descendre dans les gouffres de l'Averne : nuit et jour est ouverte la porte du noir dieu des enfers. Mais s'échapper du sombre abîme et remonter vers les régions de la lumière, c'est là le suprême effort pour un mortel […][65]

Dante, plus tard, reprend cette idée de monde souterrain dans sa *Divine Comédie*. Dès son entrevue avec Virgile, celui-ci lui demande, dans le Chant Premier, la raison de son arrivée au monde de l'enfer.

> Mais toi, pourquoi rentrer dans ce lieu de détresse ?
> Pourquoi ne pas gravir la pente enchanteresse
> Principe de tout bien, chemin de tout bonheur ? [66]

Le verbe gravir dans le deuxième vers souligne la dichotomie de deux antonymes dont l'un est implicite (« rentrer dans ce lieu de détresse ») et qu'on pourrait traduire ainsi : « pourquoi descendre au lieu de monter ? ». Dans le Chant Second, c'est le personnage de Dante qui exprime cette idée de lieu enfoui dans la terre, à travers les paroles suivantes et précisément, le mot « abîme » :

> Je parlai le premier : « Poète, mon cher guide,
> Avant de m'engager dans l'abîme perfide,
> Vois si tu n'as pas trop présumé de mon cœur ! [67]»

Charles Baudelaire n'a pas échappé à cette tradition, quand il a écrit son poème *Don Juan aux enfers* :

> Quand Don Juan descendit vers l'onde souterraine
> Et lorsqu'il eut donné son obole à Charon,

---

[63] Virgile, *L'Énéide*, Tr. par Charles Nizard, *Lucrèce, Virgile, Valérius Flaccus-Œuvres complètes, Firmin Didot, 1868, p.310-329*,
Disponible sur : https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99%C3%89n%C3%A9ide_(trad._Nisard)/Livre_VI, p.310.
[64] Virgile, *L'Énéide*, Tr. par Charles Nizard :
https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99%C3%89n%C3%A9ide_(trad._Nisard)/Livre_VI
[65] *Ibid*., *L'Enéide*, Tr. par Charles Nizard.
[66] *L'Enfer*, Livre I à V, Tr., par Louis Batisbonne et numérisée par Marc Szwajcer :
http://remacle.org/bloodwolf/italiens/dante/enfer1.htm.
[67] *Ibid.*

> Un sombre mendiant, l'œil fier comme Antisthène,
> D'un bras vengeur et fort saisit chaque aviron.[68]

Certes, la notion d'un enfer souterrain se perpétue à travers l'histoire littéraire et dans la culture universelle. Georges Minois cite *Le catéchisme de Bourges*[69], ensuite, des auteurs anglophones protestants comme J. Donne, R. Baxter, E. Calamy, T. Goodwin, W. Perkins et Jean Bunyan. Toutefois, localisation des enfers dans un en-dessous ne détermine pas à elle seule son emplacement. Il existe des versions alternatives.

3. Topographie

Toutefois, les enfers ne sont pas forcément dissimulés sous terre dans l'imaginaire des hommes. Pierre Brunel le mentionne bien : « […] le monde des morts n'est pas toujours souterrain. Il peut être placé sur terre, dans un autre continent par exemple […] [70] » Ce lieu, royaume des morts d'abord ensuite endroit qui reçoit uniquement les pécheurs, se situe toujours à l'écart de notre monde. Les enfers se positionnent sur un autre plan que notre réalité apparente. En effet, certains éléments de la nature, perçus comme hostiles, contribuent à délimiter l'image des enfers. La forêt par exemple a été fréquemment citée en tant que lieu infernal. Chez Dante, les personnages de *La Divine Comédie* doivent traverser « les sentiers sombres, [une] épaisse forêt, [une] forêt d'ombres [71] » tout en avançant vers les profondeurs. Par son caractère obscur et mystérieux, la forêt chez Balzac[72] se transforme en un espace infernal, pour les protagonistes. Dès le début du récit, la forêt est un lieu étrange dont la chaleur ressemble à celle de l'enfer.

> […] les rayons du soleil qui frappaient obliquement sa figure y amassaient de grosses gouttes de sueur. Préoccupé par le soin de garder son équilibre, il se penchait tantôt en avant, tantôt en arrière, en imitant ainsi les soubresauts d'une voiture fortement cahotée. Ce jour était un de ceux qui, pendant le mois de septembre, achèvent de mûrir les raisins par des feux équatoriaux. Le temps annonçait un orage. Quoique plusieurs grands espaces d'azur séparassent encore vers l'horizon de gros nuages noirs, on voyait des nuées blondes s'avancer avec une effrayante rapidité, en étendant, de l'ouest à l'est, un léger rideau grisâtre. Le vent n'agissant que dans la

[68] Charles Baudelaire, *Don Juan aux enfers*, *Spleen et idéal*, dans *Les Fleurs du mal*, 1857.
[69] Georges Minois, *Histoire de l'enfer*, *Op. Cit.* : « *Le catéchisme de Bourges* par exemple, consacre dans son édition de 1736 plus de dix pages au jugement et à l'enfer. En voici le passage central :
« D.- Qu'est-ce que l'enfer ?
R.- C'est le lieu où vont ceux qui meurent en état de péché mortel.
[…]
Le lieu, qui est une prison horrible, un cachot affreux, creusé au centre de la terre. », p. 94.
[70] Pierre Brunel, *L'Évocation des morts et la descente aux enfers, Op. Cit.*, p. 43.
[71] Dante, *La Divine Comédie*, Chant quatrième, « Ainsi parlait Virgile, et dans les sentiers sombres* Dans l'épaisse forêt, dans cette forêt d'ombres*Tandis qu'il me parlait nous avancions toujours » ; version numérisée par Marc Szwajcer à partir de la traduction de Louis Ratisbonne, 1870.
[72] Honoré de Balzac, *Adieu*, La Bibliothèque Électronique du Québec, https://beq.ebooksgratuits.com/Balzac-xpdf/Balzac_76_Adieu.pdf, (Édition papier de Référence : Honoré de Balzac : Adieu. Les classiques d'aujourd'hui, Le livre de poche, Librairie générale française, 1995.).

> haute région de l'air, l'atmosphère comprimait vers les bas-fonds les brûlantes vapeurs de la terre. Entouré de hautes futaies qui le privaient d'air, le vallon que franchissait le chasseur avait la température d'une fournaise.[73]

C'est là que se noue le tragique destin de Philippe de Sucy et la comtesse de Vandières alias Stéphanie. Le colonel de Sucy a un coup de foudre pour Stéphanie mais, cette dernière, qui a perdu la raison suite à un tragique événement de son lointain passé, entraîne son amoureux dans sa folie. Le magistrat d'Albon remarque la modification du comportement de Philippe

> Le prudent magistrat, qui apprécia la gravité de la crise à laquelle son ami était tout en proie, se garda bien de le questionner ou de l'irriter, il souhaitait impatiemment arriver au château ; car le changement qui s'opérait dans les traits et dans toute la personne du colonel lui faisait craindre que la comtesse n'eût communiqué à Philippe sa terrible maladie.[74]

La forêt enferme donc le mal dans ce récit. La passion impossible se joue dans un lieu symbolisant le mal. Le personnage, n'acceptant pas cette réalité, essaye de résoudre le problème en cherchant à guérir Stéphanie de sa folie, mais en vain. Pire encore, dans sa tentative de l'aider à reprendre sa raison, il provoque la mort de celle-ci et après cela se suicide.

Dans *L'Ombre des forêts,* Jean-Pierre Martinet attribue un sens symbolique à la forêt. Le titre est en effet une métaphore qui exprime l'aspect ténébreux des lieux. « Opacité » et « Lieu de la souffrance et de la mort » sont les expressions qui s'ajoutent au champ lexical de la forêt. Le temps qui s'annonce au début du récit, d'ailleurs comme dans *Adieu*[75], est celui d'un enfer brûlant. C'est l'été. Le personnage féminin souffre de vertige. Elle déclare que la cause est « Sans doute le soleil[76] ». L'air « épais »[77] est « de plus en plus irrespirable [78] » Le paysage décrit dans ce premier chapitre, nous révèle un espace clos et étouffant. Toutes les composantes naturelles de la scène participent à exacerber la tension négative qui règne.

Le retour vers la maison de l'employeur devient, pour Céleste, une mission difficile à accomplir, à cause de la chaleur. Ce n'est pas un hasard si l'endroit dans lequel elle habite s'appelle « rue des tamaris ». Ce nom qui fait appel à un type particulier de plantation et qui pourrait se rapprocher par son sens à celui de « forêt », renvoie à un lieu de souffrance dans le récit.

La forêt est présente aussi à travers la densité et l'amplification. Le pluriel utilisé dans le titre, pour le mot en question, étant le premier indicateur de cet aspect. L'amplification pourrait se lire comme une présence obsédante de la forêt. Dans le chapitre vingt, le personnage

---

[73] *Adieu, Op. Cit*., p. 7.
[74] *Ibid., Op. Cit*., p. 29.
[75] *Ibid., Op. Cit*.
[76] Jean-Pierre Martinet, *L'Ombre des forêts*, Paris, La Table Ronde, Coll. La petite vermillon, 1987, p.11.
[77] *Ibid., Op. Cit*., p.12.
[78] *Ibid., Op. Cit*., p.13.

principal délire après avoir commis un crime dans le précédent. Son discours frénétique révèle des images relatives à la forêt : « la puissance de l'élément le feu du ciel et le silence des hommes[79] », « et l'ombre des forêts répandue alentour[80] », « il jeta son sabre dans l'herbe trempée étincelante feuillage là-bas feuillage et à la fenêtre il aperçut[81] ». Le chapitre suivant enchaîne en insistant sur le mot « feuillage ».

L'hystérie rattachée à la forêt aboutit à un constat atteint au chapitre vingt-quatre. Un narrateur omniscient intervient pour nous apprendre que l'existence de tous les personnages est douteuse et que seule, la forêt éternelle et sombre domine l'espace.

> Ils veulent nous affirmer qu'ils sont vivants, mais pas un seul n'est capable d'en apporter la preuve. Résultat : même l'éternité pourrit. Le silence est contaminé. Le silence se désagrège lentement. D'un vert très pur au début, il s'assombrit peu à peu, devient noirâtre avec des marbrures blafardes, puis il se détache par pans entiers qui vacillent un instant dans l'espace, avant de retomber en poussière fine sur le visage. Alors, il suffit d'écarter de la main les feuillages d'ombre.[82]

La forêt dans ce troisième roman de Martinet représente un enfer engloutissant les personnages qui, lorsqu'ils s'y réfugient se dépouillent de leurs identités et de leurs vies antérieures pour devenir des esprits errants, hantant les lieux et désirant l'effacement total.

4. Caractéristiques des enfers

Le premier paramètre est la verticalité[83], si l'on considère que l'enfer est un lieu enfoui et caché dans la terre. D'où l'idée de glissement ou de chute. Cette image est développée à travers plusieurs métaphores dans la littérature. Et, elle engendrera l'idée de l'avalage mentionnée par Gilbert Durand dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, et qu'on étudiera plus loin, chez Jean-Pierre Martinet. L'enfer est aussi insaisissable, dans la mesure où ce lieu relève de l'illusion et de l'irréel. C'est ce qui explique la germination en quelque sorte d'autres images comme les mondes parallèles, les frontières invisibles, les fantômes, et par conséquent l'irruption du fantastique.

Plusieurs descriptions de l'enfer s'accordent sur sa nature opaque et ténébreuse. C'est un endroit faiblement éclairé ou souvent sans lumière aucune. Il est le lieu de l'extrême froideur ou de l'extrême chaleur, donc de l'excès. Dans la religion musulmane, cette idée reprenant un ancien imaginaire, se manifeste à travers plusieurs versets du Coran : « Dieu a maudit les

[79] *L'Ombre des forêts*, *Op. Cit.*, p.137.
[80] *Ibid.*, *Op. Cit.*, p.138.
[81] *Ibid.*, *Op. Cit.*, p.139.
[82] *Ibid.*, *Op. Cit.*, p.151.
[83] Amandine Laudoueineix, *Op. Cit.*, p. 112.

mécréants et leur a préparé un brasier ardent dans lequel ils demeureront éternellement. » (Coran ; 33 :64). Le feu est évoqué dans le Coran par un vocabulaire varié qui indique sa nature ardente. Nous avons, en effet, des termes synonymes comme « Jahim », « Jahannam », « Sa'ir », « Hatamah », « Saquar », « Ladthaa », qui insistent sur le degré d'intensité du feu.

La littérature, quant à elle, a bien développé cette image d'un endroit aux températures extrêmes, au niveau de la froideur ou la chaleur. Le feu de Dante est par exemple un feu concret, attisé, qui consume les corps des pécheurs :

> Je voyais se mouvoir, en me cachant leur proie
> Ces feux qui recelaient chacun un criminel !
> Je penchais pour mieux voir et le corps et la tête[84]

John Milton, au XVIIème siècle, décrit l'enfer dans *Le Paradis perdu* comme suit :

> […] ce donjon horrible, arrondi de toute part, comme une grande fournaise flamboyait. De ces flammes point de lumière ! Mais des ténèbres visibles servent seulement à découvrir des vues de malheur ; régions de chagrin, obscurité plaintive, où la paix, où le repos, ne peuvent jamais habiter, l'espérance jamais venir, elle qui vient à tous ! Mais là des supplices sans fin, là un déluge de feu, nourri d'un soufre qui brûle sans se consumer.[85]

L'image d'un enfer glacial où séjournent les damnés représente l'un des aspects de l'enfer :

> À l'entrée de la quatrième et dernière division de ce cercle, Virgile dit à son compagnon : « et ton triste voyage à présent est fini. » Les damnés qui la remplissent sont couverts d'une glace transparente, dans diverses attitudes, et comme des objets conservés dans du cristal. […] Au centre est Satan plongé jusqu'aux reins dans la glace.[86]

Le feu et l'eau sont des moyens de punition qui fonctionnent souvent en parallèle. Ils apparaissent dans des textes littéraires postérieurs à *La Divine Comédie*. L'enfer est en outre le lieu de toute abjection. La saleté et la souillure se manifestent de plusieurs manières à commencer par la plus concrète. Dans le Chant Sixième de *La Divine Comédie,* il se dégage une mauvaise odeur de la terre qui reçoit une eau sale. Ainsi, l'abject est « saleté » (eau trouble, air fétide, absence de propreté) tout comme les comportements jugés immoraux. Car les damnés sont, en somme, des criminels. L'enfer est donc un miroir qui reflète les actes de ceux qui y résident. Le jésuite Pierre Coton[87] écrit en 1616, à propos des damnés qu'il décrit comme des « boucs puants et infâmes » : « Enfer est un lieu rempli de toutes sortes d'infections, qui est en l'univers ce que sont les égouts ès maison, les cloaques aux villages, les sentines aux

[84] Dante, *La Divine Comédie*, chant vingt-sixième, traduction de Louis Ratisbonne, 1870.
[85] John Milton, *Le Paradis perdu*, traduction de Chateaubriand, Livre I, version numérisée disponible sur le lien suivant : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5452523p/f30.image.texteImage, p.3.
[86] *La Divine Comédie* de Dante Alighieri, traduction de M. Antoni Deschamps, version numérisée et disponible en document PDF sur le lien suivant : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5455841k.pdf, p.30-31
[87] Georges Minois, *Histoire de l'enfer*, *Op. Cit.*, p. 97.

navires.[88] ». Dans les tableaux du peintre néerlandais, Jérôme Bosch, et précisément dans sa toile « Le Jugement dernier », datant du XVe siècle, la souillure apparaît à travers l'aspect choquant des images.

L'abjection connote le malaise. C'est ce qui nous renvoie, par extension, au niveau psychique. Julia Kristeva la définit ainsi :

> Ce n'est donc pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte.[89]

Le lien entre l'enfer et l'abjection est en effet, étroit. Tout au plus, est-elle à prendre dans plusieurs sens. À part celui, concret, de pourritures, d'ordures, de déchets, de produit cloaque, etc. qui pourraient engendrer nausée ou dégoût, on retient celui proposé par J. Kristeva — dans la citation ci-dessus-et qui se rapporte à l'illusion et à l'indécis. L'enfer fait souffrir parce qu'il est le lieu de l'indicible et de l'indécision. L'enfer, c'est « l'autre côté de la limite[90] ».

II. L'enfer, dans la fiction de Jean-Pierre Martinet

Introduction

Dans *Réflexions sur l'enfer*[91], Maurice Blanchot déclare que l'idée de l'enfer est impensable en dehors de l'homme. « Les hommes ont toujours eu quelque idée de l'enfer. Ils ont pressenti que là où était l'homme, là s'offrait l'enfer. [92] ». L'enfer est donc humain et, il réside essentiellement dans l'idée de la souffrance. Ce qui est souffrance est la conscience de l'homme moderne, sans appuis. Depuis la disparition de Dieu — idée de Nietzche à travers sa célèbre formule « la mort de Dieu » — l'homme est obligé de s'assumer face à un « enfer vide [93] ».

Maurice Blanchot développe sa pensée en se fondant sur les écrits de Camus. L'essayiste constate qu'à partir de *L'Homme révolté* et de *Sisyphe*, l'enfer c'est « nous-mêmes ». Car, nous sommes confrontés à un dilemme éternel : celui de « l'être » et du « néant ». L'expérience du « Non », n'apporte aucun réconfort à l'homme, dans un monde où tous les repères sont perdus. En se penchant sur la production romanesque de Kafka, Blanchot

[88] *Ibid.*, p. 97-98
[89] Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection,* Paris, Seuil, 1980, p.12
[90] *Ibid.*, p.11
[91] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p.255-288.
[92] *Ibid.*, p. 259.
[93] *Ibid.*, *Op. Cit.* p. 263.

trouve qu'il y a un point commun entre les deux écrivains, pour exprimer l'idée de l'enfer. Kafka, selon Blanchot, rejoint Camus dans la pensée d'un monde absurde. L'auteur de *La métamorphose* évoque cet enfer par l'idée de « l'impossibilité [94] ». Face au vide et à l'impossibilité de donner du sens à notre condition, Blanchot nous propose une « rencontre [95] » avec soi-même, avec cet autre de nous-mêmes. Cette rencontre devrait s'effectuer par la parole. Or, la parole porte en elle un risque, puisqu'elle est l'espace de toutes les contradictions. En s'engageant dans les lieux du vide, par la parole, on court le risque de l'insaisissable vérité.

Maurice Blanchot interroge la mythologie, par un retour sur certains de ses éléments. Le mythe d'Orphée, par exemple, lui permet de déduire que l'enfer est dans « l'erreur [96] ». Car, ce qui se présente comme une cause de souffrance, ne l'est pas, en réalité. Eurydice est l'objet de désir d'Orphée. Du coup sa disparition semble être une source de mal pour Orphée qui doit se mobiliser pour la retrouver. En conséquence, les retrouvailles semblent mettre un terme à la souffrance. Cette logique superficielle cache, selon Blanchot, une idée plus profonde de l'enfer. Car, la séparation ou cette souffrance première est nécessaire pour Orphée. D'où le malentendu sur le vrai objet de désir : Orphée désire la séparation à travers Eurydice, et non Eurydice en elle-même.

M. Blanchot poursuit ses réflexions, en étudiant le cas de Don Juan dans son rapport avec le désir. Don Juan ne désire pas une femme mais il désire multiplier les femmes ou comme l'exprime le philosophe, il désire le nombre multiplié par « n ». L'idée de l'enfer ne réside pas, en effet, dans cette donnée. Elle est dans ce qui se cache derrière le désir de Don Juan : c'est-à-dire, dans l'espace de l'inaccessible. L'enfer est également dans « l'absence d'unité [97] » entre Tristan et Yseult. Ces deux amoureux dont la passion est une affaire de temps, se reproduisent dans « l'oubli [98] ».

a.1. L'errance

Les personnages de Jean-Pierre Martinet existent par leur malaise : leur mal est lié essentiellement à leur condition sociale : ils ont été marginalisés par une société moderniste qui a établi une liste de valeurs distinguant les « bons » des « mauvais » citoyens. En effet se retrouvant dans le côté des « mauvais » parce que chômeurs, fantaisistes, vieux, ces marginaux

[94] *Ibid., Op. Cit.* p. 273.
[95] *Ibid., Op. Cit.* p. 274.
[96] *Ibid., Op. Cit.* p. 281.
[97] *Ibid., Op. Cit.* p. 285.
[98] *Ibid., Op. Cit.,* p. 288.

se transforment en pervers, clochards, alcooliques, fous et pour comble des fantômes qui errent en dehors de la forteresse des valeurs sociales.

Le texte nous permet de découvrir plusieurs destins dont le seul point commun est le malheur. Le désespoir de ces marginaux se manifeste à travers l'errance, comme les morts de Dante dans leurs enfers. Tous effectuent en effet des déplacements dans un cadre urbain contemporain limité. Les déplacements de chaque personnage semblent absurdes. Mais, la trajectoire de chacun révèle un voyage éprouvant et intéressant à plusieurs niveaux. C'est la raison pour laquelle nous analyserons l'errance des protagonistes en fonction de deux idées directrices : le voyage et la ville.

b.1.1 Le voyage

L'idée du voyage possède un aspect onirique dans les récits de Martinet. Cela s'explique par l'état psychique des personnages qui souffrent de troubles mentaux. Le déplacement pourrait donc être le fruit d'une imagination d'un personnage totalement ivre. Leurs parcours obéissent à un schéma précis, quoiqu'en apparence arbitraire. Ce schéma est chargé de plusieurs significations symboliques. Les points de départ et d'arrivée sont repérables, dans tous les récits de Martinet. Les points de relais permettent aux personnages d'exercer un double mouvement : un vers l'avant pour poursuivre leur cheminement et un vers l'arrière, une rétrospection éclairant l'ensemble de la scène. Martha Krühl, Jérôme Bauche, ainsi que les autres personnages « martinetiens » ont tous pour point de départ et de retour le foyer qu'ils occupent.

Le mouvement des protagonistes se déroule en un mouvement circulaire. Autrement dit, l'aventure démarre au foyer, généralement un appartement situé à un étage supérieur d'un immeuble et se termine au même endroit. La trajectoire est par ailleurs verticale, de haut en bas. Et inversement de bas en haut, puisque tous les personnages et sans aucune exception doivent descendre et remonter. Martha habite le quatrième et pour parcourir la ville, elle doit effectuer un mouvement de descente symbolique, vers le rez-de-chaussée. Elle glisse dans un espace souterrain, avant d'aboutir dans la rue.

Ainsi, les deux mouvements pourraient être considérés comme un acte d'exploration, pour la descente, et pour la montée. Nous focaliserons notre attention, sur les deux personnages principaux des deux premiers romans de Martinet, en raison de la dimension symbolique de leurs déplacements.

Le voyage onirique de Martha dans *La Somnolence* démarre au moment où elle met le feu dans son appartement. Tout comme au marathon, le signal de départ est un feu. Et la vieille

femme commence à courir, sans relâche, et avec une énergie frénétique. Nous déduisons que le voyage s'annonce par un acte fort, violent et symbolique. Jérôme, lui, commence le sien après avoir assassiné son voisin Cloret, ensuite, sa mère. À la fin du parcours, chaque personnage laisse derrière lui des cadavres, avant de rebrousser chemin vers le point de départ. Martha, elle, dans le dernier chapitre de *La Somnolence*, arrive dans un casino, où elle découvre « les cadavres, méticuleusement alignés sur les tables de jeux [99] » Le dernier chapitre de *Jérôme* montre le dernier cadavre, celui de Polly la bien-aimée du personnage éponyme qu'il a assassinée pour traîner sa dépouille après jusqu'à sa demeure, au retour. Le voyage des deux n'est pas sans prix : partir signifie quitter et mourir. Tous ces morts représenteraient des

Nous considérons, subséquemment, que le départ et le retour au point de départ sont deux moments forts dans le texte « martinetien ». Ce sont des temps tragiques au sens de déchirement violent par rapport à un ordre établi. Toutefois ces deux points principaux de la trajectoire, bien que similaires à certains niveaux, ne sont pas identiques.

La vieille Martha sort de son appartement du troisième ou le quatrième étage[100]et tombe dans les souvenirs, mélangeant passé et présent avec une réalité souvent incertaine et fluctuante. Son itinéraire comprend des endroits étranges pour elle. Ce ne sont, à vrai dire, que des retours sur des lieux ignorés de sa mémoire. Et d'ailleurs, la mémoire est évoquée dans le récit de façon métaphorique. Dans l'épisode où la vieille femme quitte le terrier du concierge et se retrouve dans la rue, Martha rentre dans une salle de cinéma qui annonce un film titré *La Mémoire* de Magritte. La pénétration de Martha dans des endroits clos et sa découverte de scènes choquantes, la secoue et heurte ses croyances. Les zones cachées de son existence sont peu à peu dévoilées. Son chemin est plein d'énigmes à résoudre. Comme Œdipe, elle doit d'abord élucider les situations de confusion. Toutefois, le personnage ne saura résoudre les énigmes qu'à la fin de l'histoire quand la grande vérité se révèlera à elle toute nue avec la mort de Dieu[101].

Telle une nouvelle Robinsonne, elle multiplie les rencontres, dans un parcours similaire à « Alice au pays des horreurs ». En racontant ses mésaventures, à travers une imagerie liée à l'eau, et à l'instar d'Ulysse ou encore Sindbad, la voyageuse doit traverser l'espace, en passant par la mer :

> Saviez-vous que l'on peut marcher vers la porte d'un appartement que l'on habite pourtant depuis des années comme on naviguerait vers une île mystérieuse ? Me voilà tout près du but. […] je suis là, debout, l'oreille collée contre la porte qui fait un bruit d'océan. J'ai dit d'océan. […]

[99] *La Somnolence*, p.255.
[100] Le discours de la vieille femme ne précise pas le chiffre.
[101] Martha doit relever plusieurs indices afin de résoudre l'« enquête » : « Je progresse lentement dans mon enquête, c'est vrai, mais j'accumule les indices. », *La Somnolence*, p. 112.

> Cette porte fait un bruit d'océan, qu'y puis-je ? Je parle très fort pour couvrir le bruit des vagues. L'air est salé, légèrement, dans la pièce, une odeur d'algues, il faut vraiment hurler pour se faire entendre. Navigation, navigation vers les iles, oui. Je suis là, debout, contre la porte. Le vent marin est si fort que je me cramponne à ma canne. […] J'entends une respiration rauque qui recouvre le bruit de l'océan[102]
> […] je ne sais plus très bien ce qu'il s'est passé […] Je n'ai même. A la marée montante, la mer vient me baigner comme un rocher […] pas conscience de mon propre corps […] Je m'enfonce dans le sable […] [103]
> Je suis tout humide, moitié sable, moitié eau[104]
> La marée remplit ma bouche de sable humide[105].

Le voyage de la vieille femme est interrompu par des moments de sommeil, après quoi elle se réveille, en se retrouvant souvent allongée sur le sol ou sur une plage, dans un endroit inconnu. L'errance de Martha dans la ville correspond à un temps psychique. L'exploration des profondeurs augmente sa vulnérabilité car lors de son voyage urbain elle se heurte à des individus et des scènes qui éveillent son angoisse et soulèvent en elle un lourd passé.

Le parcours de Jérôme commence à partir de la maison maternelle du protagoniste, c'est-à-dire au quatrième ou au troisième étage[106]. Ce Jérôme Bauche, avec un gabarit de monstre mesurant presque deux mètres de taille, cent cinquante kilos et un mental de psychopathe criminel, se lance dans une « odyssée » des plus horribles dans sa ville, à partir de chez lui, c'est-à-dire du « Vingt-neuf rue des Papillons-Blancs, au troisième étage, porte gauche [107] »

Il doit parcourir la ville de Paris qui se transforme en une ville pétersbourgeoise, en passant par des points de relais significatifs comme le passage Nastenka, le cimetière Kolokovo, la gare Saint-Lazare ou la gare de Saint-Cloud, suivant la voie ferrée, avant d'atteindre le « cinquante-huit boulevard Hedvigue, à Darovima [108] » où habite Polly. L'adresse de la bien-aimée, qui ne se soucie aucunement de son soupirant, lui a été communiquée par un ivrogne sans domicile fixe, dans un caniveau, sur un bout de papier.

L'errance de Jérôme est fortement liée au chant. On pourrait établir un rapport avec ce texte contemporain qui retrace l'itinéraire d'un dérangé mental à travers Paris et les récits anciens décrivant le parcours d'un personnage — dont *L'Odyssée* et *La Divine Comédie* —

[102] *Ibid*., p. 43.
[103] *Ibid*., p. 245.
[104] *Ibid*. Chap. 20, p.251.
[105] *Ibid*. Chap. 21, p.253.
[106] Après avoir tué sa dernière victime, sa bien-aimée Polly, Jérôme l'emmène chez lui, c'est-à-dire dans l'appartement de sa mère : « Puis je l'ai prise dans mes bras, et je l'ai emmenée au quatrième étage », Jean-Pierre Martinet, *Jérôme*, p.453. En effet, Jérôme, comme Martha K. hésite lui aussi et n'est pas tout-à-fait sûr de lui-même, est-ce le quatrième ou le troisième, on ne le saura pas définitivement. Car, à la page 318, il parle du quatrième étage.
[107] *Ibid.*, p. 318.
[108] *Ibid*., p.406-445.

narrés à travers des chants. Le recours à cette forme d'énonciation à des intervalles variées du texte, dans *Jérôme* et *La Somnolence* est donc un rappel d'une ancienne modalité d'écriture. Ainsi, en errant dans la ville, le personnage « martinetien » est sur les traces de son passé — d'où l'idée du retour au point de départ. L'auteur quant à lui se placerait sur les traces d'un passé littéraire.

Quand le personnage entend un chant, il est généralement intrigué et souvent cela provoque son angoisse. Car la peur accroît la vulnérabilité du sujet ayant perdu toute confiance dans son monde. En s'engageant dans les coins de la ville, les nouveaux Homère « martinetiens », sont confrontés à des voix qui leur semblent menaçantes. Martha entend pendant son aventure une chanson dont les paroles sont des extraits de *La Tempête* de Shakespeare « Be not afread — the isle is full of noises, Sounds, and sweet airs, that give delight and hurt not: Sometimes a thousand twangling instruments, Will hum about mine ears; and sometimes voices … » Ces paroles portent un message significatif: tout en rappelant un certain contexte horrifique qui justifie la terreur, les paroles invitent à la paix et au calme. Or, Martha au lieu de saisir ce sens panique et s'agite de plus en plus.

Les chants de la mère Bauche qui semble consciente de l'effet provocateur des paroles chantées finissent par mettre Jérôme en pleurs. Les paroles qu'elle prononce en chantant pourraient correspondre au contexte macabre de cette scène. L'allusion au mois d'avril dans le chant, espace où se déroulent ces événements ainsi que le rapport des odeurs avec le désir et la mort — dans ce récit — se trouve résumé dans le dernier vers du chant, en reliant le vent — d'avril — à la folie.

> On va bien rigoler encore, oui. Pas terminée la sarabande infernale ! Bien des danses, bien des chants…Gigoti-gigota, faudrait pas croire qu'on a pas encore envie de s'amuser, même cadavre ! […] Regarde par la fenêtre, Jérôme, quel temps…Il fait beau comme jamais. La nuit a une certaine lumière. Et les arbres s'allument, un à un, lentement. Tant de morts se gonflent dans les cimetières avec les désirs. Car le printemps là aussi se fait entendre, que tu le veuilles ou non. Oh oui les morts bourgeonnent, je le sens je le sens. C'est dans ma chair que ça se passe. Je vais me mettre à genoux bientôt car. Les morts bourgeonnent, j'entends des remuements dans ma tête. Tout ça, c'est la faute de Solange, je le sais bien. Tu n'aurais jamais dû prononcer son nom, tout à l'heure. Il y a des choses qu'il ne faut jamais faire, même si. Brusquement, mamame s'est interrompue et s'est remise à chanter, en tournant autour de la table, les jupes relevées.
> Où allez-vous
> Hirondelles disent-ils
> Est-ce enfin le mois d'avril
> Doux parfum de n'importe où
> Le vent ne parle qu'au fous…
> […] J'ai enfoui mon visage dans mes mains pour ne pas montrer à mamame que je pleurais.[109]

[109] *Ibid*., p. 100.

Les chants émis par les autres personnages dans *Jérôme* se rattachent à la mort. Ils fonctionnent comme des signes allusifs à un aspect fondamental du roman, sachant que le texte est représenté comme des mémoires post mortem du personnage éponyme. En effet, lors de son périple, le protagoniste rencontre une étrange femme qui lui chante une prière de la mort et qui suscite les larmes de J. Bauche :

> Seigneur
> Apaise l'âme de ta servante
> Quel cafard
> Le bruit de la cité s'apaise
> Et tout se tait
> Elle s'est déchaînée la bise
> Quel temps quel temps
> Oh la la
> La neige tourne en entonnoir
> Tourbillonne dans l'air du soir
> Quelle bourrasque Sainte Vierge
> Eh P'tit Pierre veux-tu un cierge ?
> Vraiment tu sais tu m'étonnes
> Tu as foi dans les icônes…[110]

Le chant fonctionne comme un écho reflétant le contexte morbide du récit. Tout ce que Jérôme entend évoque la mort. Ainsi la voix d'une adolescente qu'il ne réussit pas à percevoir le suit pendant sa marche, alors qu'il retient deux des paroles particulières de Léo Ferré chantant Louis Aragon :

> Rien n'avait pu réanimer le désir en moi, pas même la voix si troublante de cette adolescente. Sa chanson me parvenait encore par bouffées.
> C'était un temps déraisonnable
> On avait mis les morts à table…[111]

Le chant qui parvient à Jérôme à la fin du récit apporte d'autres sens à celui de la mort. Il serait une parole annonçant un grand changement. Le protagoniste, s'approchant de la fin de son périple urbain dantesque entend la voix d'une fille qui chante un poème d'Alexandre Blok, s'inscrivant dans la veine révolutionnaire relative à l'histoire de la Russie :

> « Une voix d'adolescente s'échappait par la fenêtre ouverte. […]
> En arrière un chien galeux
> En avant un drapeau rouge
> A la main une ombre bouge
> Invisible à tous les yeux
> Imprenable pour les balles
> Sur la neige perlée d'opales
> Par-delà les avalanches
> Dans les brumes dans le vent
> Couronné de roses blanches
> Jésus-Christ marche en avant… [112]

[110] *Ibid.*, p. 420-421.
[111] *Ibid.*, p. 437.
[112] *Ibid.*, p. 434-436.

En revanche, le chant proféré par le protagoniste lui-même semble un moyen pour apaiser sa peur. Tout le long de sa trajectoire vers sa Polly à travers des endroits souterrains de la ville, parvient à se rassurer de son angoisse avec certains chants dont un qu'il répète incessamment comme une prière. Il s'agit d'un extrait faisant écho aux paroles mystiques d'Alexandre Blok : « J'ai répété pour moi-même, à voix basse, plusieurs fois : le pou a dévoré l'univers le pou a dévoré l'univers le pou.[113] »

En touchant à la fin de son voyage, Jérôme qui est comparé dans tout le récit à un enfant évoque une chanson brève relevant du folklore français pour enfants :

> Soudain, j'ai eu peur de rester là, à tourner en rond pendant des heures sous la neige, au milieu de cette place. Je me suis mis à chantonner pour me redonner un peu de courage.
> Pan pan pan
> Maman est à Caen.
> J'ai mangé deux œufs,
> La tête à deux bœufs,
> Cent livres de pain
> Et j'ai encore faim.
> Mon angoisse s'est apaisée. Le son de ma propre voix me rassurait un peu.[114]

En effet, Les chants qui apparaissent dans les textes de Martinet s'inscrivent dans une modernité en crise : ces chants s'adaptent au contexte de marginalité par leur aspect populaire. Martha aussi dans *La Somnolence* recourt à la chanson populaire de Léon Raiter datant des années 1930, « Rosalie, elle est partie ». Elle l'évoque à deux reprises, avec un sentiment de béatitude, dans deux contextes relatifs à la mort : la première fois, en entretenant le cadavre du concierge et la deuxième fois après avoir tué Dinah. Dans les deux circonstances, elle s'adresse aux deux cadavres chantant ces paroles, comme si elle leur adressait un message ironique.

> Rosalie,
> Elle est partie,
> Si tu la vois,
> Ramène-la-moi…[115]

L'odyssée « martinetienne » est menée sur un fonds psychique. La peur constitue son mobile principal. Les déplacements frénétiques des protagonistes ressemblent en effet à une fuite. Dans les deux premiers romans de Martinet — *La Somnolence*[116] et *Jérôme* — la mer est très présente de manière métaphorique comme un espace favorisant l'errance, comme elle l'est d'ailleurs dans le récit des aventures d'Ulysse — mais au sens concret. Le voyage en mer est

[113] *Ibid.*, p. 373.
[114] *Ibid.*, p. 444.
[115] *La Somnolence*, p.113.
[116] Nous analyserons dans le chapitre suivant l'ampleur de la métaphore de l'eau dans *La Somnolence*, à travers un autre axe à savoir l'idée de la métamorphose.

de ce fait un élément qui renvoie d'une part à l'intimité et à la profondeur du monde souterrain et d'autre part à un cliché relié au voyage.

Jérôme, lui, est décrit comme un voyageur en mer par la prostituée Sonia :

> Tu sais à qui tu me fais penser, mon pauvre Jérôme ? A un passager qui se serait embarqué clandestinement sur un bateau enlisé à jamais dans la vase. Il regarde autour de lui d'un air émerveillé, il se promène sur le pont les mains dans les poches, il visite les cabines une par une, minutieusement, avant de choisir la plus confortable et la plus isolée ; il s'étonne vaguement de ne pas rencontrer le moindre équipage, le moindre compagnon de traversée […][117]

L'image du voyageur est consolidée par celle de prédateur : Jérôme est représenté comme un pécheur de baleines. Cela révèle son acharnement et sa résistance devant la force destructrice de l'eau, tout en se comparant à d'autres personnages qui n'ont pas résisté à la tempête de la mer :

> Quand les vents hurleurs du Cap se déchaînent, mieux vaut recommander son âme à Dieu. Mamame n'avait pas résisté : les flocons d'écume avaient beau lui gifler le visage, elle ne réagissait plus. Quant à monsieur Cloret, il avait été éliminé très vite, bien avant de s'être mesuré à la tempête : c'était une petite nature, je m'en doutais depuis longtemps, il n'aurait même jamais dû embarquer. Moi seul veillais : je demeurais obstinément sur le gaillard d'avant, malgré les bourrasques de grésil, les cils presque gelés, comme un cadavre raidi par le froid que l'on a arraché à son linceul pour lui faire affronter l'horreur de la nuit. A quoi bon m'exhiber ainsi ? Qu'attendait-on de moi ? Que je fasse des miracles ? Que je harponne enfin, après des années de chasse acharnée, la baleine blanche ? Allons donc, ce n'était pas encore le moment de livrer mon dernier combat, même si certains m'y encourageaient (peut-être, en secret, rêvaient-ils d'un dénouement plus rapide) : demain, je mettrais le cap sur Darovima, et rien ne pourrait entraver ma route, pas même un typhon.[118]

Martha se présente aussi comme une voyageuse marine, à travers la métaphore filée du voyage marin :

> Saviez-vous que l'on peut marcher vers la porte d'un appartement que l'on habite pourtant depuis des années comme on naviguerait vers une île mystérieuse ? Me voilà tout près du but. Vous voyez, j'y suis arrivée. Vous ne me croyiez pas capable et pourtant je suis là, debout, l'oreille collée contre la porte qui fait un bruit d'océan. J'ai dit océan. Pourquoi rechignez-vous ? […] Tant pis. Cette porte fait un bruit d'océan, qu'y puis-je ? Je parle très fort pour couvrir le bruit des vagues. L'air est salé, légèrement, dans la pièce, une odeur d'algues, il faut vraiment hurler pour se faire entendre. Navigation, navigation vers les îles, oui. Je suis là, debout, contre la porte. Le vent marin est si fort que je me cramponne à ma canne. […] J'entends une respiration rauque, qui recouvre le bruit de l'océan[119].

La voyageuse marine semble affronter les dangers de son milieu quand son récit devient une histoire de naufrage :

> Je suis allongée dans le sable mouillé, recroquevillée, et j'attends les araignées rouges. […] A la marée montante, la mer vient me baigner comme un rocher. Je n'ai plus de problèmes, mon cher si j'étais une algue, ou un coquillage. Je ne souffre plus. Je m'enfonce dans le sable, lentement, […] [120].

---

[117] *Jérôme*, p. 336.
[118] *Ibid.*, p. 382.
[119] *La Somnolence*, p. 43.
[120] *Ibid.*, p. 245.

Elle nous annonce qu'elle s'était réveillée, allongée sur le sable — Et, au chapitre vingt du roman, la vieille femme continue : « Je suis toute humide, moitié sable, moitié eau.[121] » Le chapitre suivant, elle ajoute : « La marée remplit ma bouche de sable humide.[122] »

Dans *La Somnolence*, une partie du voyage étrange de la vieille femme est assurée par un guide. Le guide est éliminé à un moment donné parce que la voyageuse le tue en poursuivant son chemin, seule. Martha est en fait guidée dans cette partie par une fille de neuf ans, portant le même nom que la chatte d'Alice, à savoir Dinah. Martha semble être en effet le reflet d'Alice de L. Carroll, orientée par le lapin coureur. Le rapport entre les deux œuvres s'expliquerait par l'enracinement de Martinet dans une tradition littéraire. Le personnage de Dinah, dans *La Somnolence*, comme le lapin d'Alice, nous renvoie à l'idée d'animaux psychopompes et à leurs substituts.

Martha K. s'introduit dans un terrier, où vit Dinah. La petite fille qui rappelle Alice, elle-même, conduit Martha dans les profondeurs de l'espace. Mais, tel un mage, la fille parle un langage codé. Ses propos sont chargés d'énigmes. La vieille femme a du mal à interpréter les énoncés de Dinah. Alors vulnérable, Martha supprime Dinah par un bâton. En effet, le rôle du guide n'a pas abouti. Et la femme ne se rend pas encore compte, à ce premier stade de son voyage, de certaines vérités. La conscience de Martha réagit brutalement, par un acte d'élimination vis-à-vis de tout ce qui lui semble indéchiffrable.

La conscience de Martha se construit au fil du texte en reconstituant ses souvenirs. La rentrée dans les profondeurs de la terre est donc un acte symbolique en conformité avec l'idée de rétrospection : Martha semble écrire ses propres mémoires. Du fond, le personnage féminin sort et poursuit son aventure dans la ville. Cependant, les énigmes se multiplient. Et elle ne réussit pas à saisir les messages étranges qu'elle reçoit de la part d'inconnus. Martha, la fille dévouée d'un homme de religion pratiquant, montre un esprit aveuglé par ses idéologies. Chargée par les idées que lui a inculquées son père, la vieille femme semble alourdie et incapable d'atteindre la vérité sur sa condition.

Tout au long de ce voyage, Martha pense que la parole est son unique moyen pour se sauver car elle lui donne la possibilité d'exister : « Je n'ai rien à vous dire, je parle pour tuer le temps, pour me prouver que j'existe, que j'ai, comme les autres, des pensées, des émotions, des aventures, mais je sais bien que c'est faux.[123] » Or, parler constitue toujours un risque selon

[121] *Ibid.*, p. 251.
[122] *Ibid.*, p. 253.
[123] *Ibid.*, p. 29.

Martha : « Quand on ne raconte jamais rien, on ne risque pas de se contredire, voilà ce que je pense. Mais je n'ai pas de colère, et j'irai jusqu'au bout. [124]»

Nous précisons qu'il est question d'une expérience psychique : la parole a le pouvoir de ressusciter Martha. En évoquant son passé en vrac, et en parlant satiété, elle met à nu tous ses soucis, comme elle devient elle-même, de manière symbolique vers la fin de son parcours, presque nue, en jupon et sans aucun bagage. Sa peur est anéantie à la fin avec l'image — symbolique — des cadavres accumulés à la dernière page du roman.

C'est alors que les énigmes vont s'expliquer d'elles-mêmes. Martha arrive à reconnaître que Dieu est un absent éternel. Car ses appels au secours n'ont aucune résonnance, auprès de son Dieu chrétien :

> Pourquoi, mais pourquoi donc, ne fais-je que rencontrer des gens détraqués, des maniaques, des obsédés, moi qui vis dans un univers régi par l'ordre et la raison, moi dont le seul mobile d'agir est l'amour de Dieu ? Pourquoi ? Qui me punit ainsi ? Qu'ai-je fait de mal ? Ma vie n'a été que dévotion et sacrifice. Alors ? Je repense aux paroles si étranges de la petite Dinah : le Paradis est vide, Dieu ne veut personne auprès de Lui. Absolument personne. Même pas moi, Martha Krühl ? Même pas.[125]

Ce « Dieu » à qui elle s'était cramponnée devient, à la fin de l'histoire un simple « dieu ». Dieu est détrôné. Au terme de son voyage, Martha éprouve une grande déception vis-à-vis de Dieu. Elle pense qu'il l'a abandonnée malgré son attitude fervente envers lui. Alors à un moment de colère, elle se révolte contre Dieu et abandonne elle-aussi Dieu et ainsi toutes ses croyances, ce qui correspond au moment où elle perd sa valise chargée d'un crucifix, du portrait de son père et de la Bible :

> J'éprouve une flambée de haine. […] Ce sera sans doute pareil pour moi, personne ne s'occupera de moi, j'irai pourrir, toute seule, sur un tas d'ordures, au milieu de vieux pneus, de boites de conserve, de préservatifs usagés, ou bien dans les draps douteux d'un lit de salle commune, sans la moindre présence réconfortante pour me guider dans l'autre monde et me tenir la main. […] Dieu, je lui crache à la gueule, oui. Je lui pisse dessus, oui. Plus de majuscule pour dieu. dieu est une crevette neurasthénique qui barbote dans une eau trouble. dieu est un hanneton qui vous rentre dans l'oreille sans se faire annoncer. dieu n'a pas les moyens. dieu se branle sur notre tête. Un jour, j'ai vu dieu dans un film de Fernandel. Oui, dieu. Caché dans un bonhomme de neige, un cadavre à la barbe gelée, que des enfants découvraient avec horreur en jouant. […] dieu est impuissant. Dieu aime un peu trop la bière et roule dans le caniveau quand il a trop bu en regardant les cuisses maigres des fillettes qui reviennent de l'école. Il ne trouve jamais leur culotte assez blanche, dieu n'aime pas l'amour […] dieu ne m'a jamais aimée. Il n'a jamais aimé personne. […][126]

Les valeurs anciennes de Martha sont renversées d'un seul coup. Martha traverse l'espace, miroir symbolique de sa vie intérieure, à la recherche d'une identité[127]. Elle va

---

[124] *Ibid.,* p. 52.
[125] *Ibid.,* p. 191.
[126] *Ibid.,* 223-224.
[127] Marie-Hélène I-Routisseau ; *Lewis Carroll dans L'imaginaire français : La nouvelle Alice, Op. Cit.,* p.43.

jusqu'au bout malgré la peur qui la bloque et c'est uniquement en accomplissant cette traversée qu'elle retrouve un certain calme, au prix de la perte de ses anciennes valeurs.

Jérôme Bauche, lui, quitte son appartement, après avoir commis deux assassinats, celui du voisin Cloret d'abord, et de sa mère ensuite. Dans les deux premiers romans de Martinet les personnages principaux procèdent par élimination de ce qui représente pour eux un obstacle psychique. Jérôme, un anticonformiste part à la recherche d'une bien-aimée — Polly — qui ne partage pas ses sentiments. Son cheminement est ponctué par les meurtres qu'il commet. Dans l'ordre des éliminations, Polly constitue la dernière victime de Jérôme. Il retourne à son appartement, à la fin du récit, après avoir, comme Martha, supprimé ce qui occupe et alourdit son esprit : d'ailleurs c'est aussi le moment où la parole cesse et le livre se termine.

L'errance des personnages « martinetiens » s'effectue dans un cadre contemporain, à savoir la ville. Leur errance dans l'espace urbain ressemble à un voyage marin en raison de l'abondance du champ lexical du voyage marin. C'est la raison pour laquelle nous analyserons cet espace moderne de la fiction horrifique à travers l'idée de l'insularité urbaine d'abord et le labyrinthe ensuite.

b.1.2. La ville

L'insularité urbaine

Dans tous les récits de Martinet, l'histoire se déroule dans la ville, plus précisément à Paris. En effet, l'image de Paris dans la fiction « martinetienne » est horrifique, s'appliquant au monde psychique des marginaux. Paris devient « ville-mirage, […] ville fantôme, [ce] paradis des mouchards, [ce] gigantesque camp de concentration dont chaque détenu était un kapo en puissance.[128] » Elle est en outre une ville souterraine, sombre, abjecte et dangereuse abritant des êtres maudits voués à l'errance. Dans *La Somnolence,* la ville est le lieu où se passe des événements étranges et fantastiques. D'après Martha, les événements reflètent une situation apocalyptique. Elle justifie ce qui se passe par une vengeance divine face à des actes relatifs au « péché » :

> Une nouvelle assez drôle : dans une maternité de la ville, une jeune femme a accouché d'un superbe rat de deux kilos. L'heureuse maman, d'après ce que dit l'article, se porte bien. C'est le quatrième cas signalé cette année. Plutôt réjouissant, vous ne trouvez pas ? Le quatrième, je vous dis. Et il y en aura d'autres, c'est sûr. Enfin Dieu sort de Son silence et se décide à punir les fornicateurs et les fornicatrices, enfin se manifeste Sa haine et Son dégoût pour le monde répugnant qu'Il a créé dans un moment de distraction. […] Dans mes prières, j'inciterai le pasteur Krühl à exiger de Dieu plus de sévérité encore : des châtiments exemplaires, des catastrophes,

[128] *Jérôme,* p.375.

> oui, des épidémies, et encore des catastrophes, et encore des fléaux. Voilà ce que je demanderai.[129]

Cet espace moderne de la malédiction est représenté comme étant le lieu d'un grand sacrifice : la vie des personnages. Ainsi Martha décrit sa ville comme un endroit maléfique hébergeant des morts-vivants : « Toute la ville, la maudite ville pourrie, la ville d'été et de mort, semble plongé dans un sommeil malsain.[130] » La ville semble endormie ou plus précisément morte. Martha, prise de panique implore Dieu, en vain :

> Des cercles de feu s'allument dans le ciel gris […] Mais criez, vous, en bas, dans le parc, dans la rue, criez, courez dans tous les sens, cognez-vous la tête contre les murs ! Allons ! Que la ville ne soit qu'un hurlement de terreur ! […] Demandez pardon à Dieu. […] Et les cadavres de ce peuple. Vous entendez ? Les paroles du Livre. Et les cadavres de ce peuple. Cette voix sur la ville endormie […][131]

En arrivant à la ville de Rowena pour la première fois, Céleste[132] est surprise par l'absence de son nom du registre de l'hôtel. Ce premier signe avant-coureur — ajoutons à cela le moment de l'arrivée, la nuit sombre qui caractérisera toute l'histoire — n'attirant pas l'attention du personnage féminin, marque une caractéristique principale de cette étrange ville : une ville fantôme, dévorant les gens qui l'habitent :

> Quand elle s'était réveillée en sursaut, il n'y avait plus personne dans son compartiment, et c'était la nuit. Elle ne savait plus du tout où elle était. Elle se souvenait vaguement de campagnes écrasées de soleil, d'un âne qui s'était échappé et qui se promenait tranquillement sur le quai d'une petite gare, parmi les voyageurs, et après, plus rien. Un employé des chemins de fer cognait contre la vitre. […] « Terminus, madame. Gare de Rowena. Vous ne pouvez pas rester là. » […] Heureusement que l'hôtel Louxor, où elle avait réservé une chambre par téléphone une semaine auparavant, se trouvait sur la place de la gare, car, vraiment, elle n'aurait pas eu le courage d'appeler un taxi. […] À l'hôtel, son nom ne figurait sur aucun registre. Le veilleur de nuit avait beau chercher, rien. Pas la moindre réservation. On avait tout simplement oublié de l'inscrire. De toute manière, il n'y avait plus une chambre de libre. Le gardien avait même fini par insinuer qu'elle s'était peut-être trompée de jour, ou d'hôtel, voire de ville. Elle n'avait rien répondu[133].

Dans cette ville où les fonctionnaires ont, semble-t-il, oublié d'inscrire le nom de Céleste dans le registre de l'hôtel, le problème de l'oubli est fondamental pour tous les personnages. Les protagonistes, des oubliés qui cherchent à reconstituer un semblant de vie, souffrent tous d'amnésie. Céleste en est une :

> [Céleste] se sentait si fatiguée ces derniers temps, il lui arrivait même parfois de plus savoir comment elle s'appelait, elle recherchait son nom pendant des minutes qui lui paraissaient durer une éternité, et, lorsqu'il lui revenait en mémoire, elle ne se sentait pas plus avancée pour autant. Elle avait bien dû prendre son parti de ces absences répétées, mais elle ne pouvait s'empêcher de se sentir humiliée, malgré tout.[134]

---

[129] *La Somnolence*, p. 59.
[130] *Ibid.*, p. 50.
[131] *Ibid.*, p. 53.
[132] *L'Ombre des forêts*.
[133] *Ibid.*, p. 39-40.
[134] *Ibid.*, p.44.

L'employeur de Céleste à son tour souffre de graves pertes de mémoire au point d'oublier totalement son nom. Cet écrivain parisien se fait donc appeler Monsieur, faute de retrouver son identité. Il erre à Rowena essayant péniblement de reconstituer sa mémoire : « Toutes ces années gâchées. Et pour solde de tout compte : rien. Juste ces maudites années qui ont filé. […] On se retrouve à Rowena et on ne se souvient même plus de son propre nom, surtout les années bissextiles.[135] »

Rowena se situe dans un espace frontalier, entre l'Allemagne et la France. Donc, d'un point de vue géographique elle est limitée par deux villes qui, en dehors de la fiction existent réellement. Alors que Rowena, elle, est doublement fictive : par l'absence d'une référence géographique réelle qui correspond à son emplacement en Europe et par son appartenance au monde de la fiction.

Rowena est un espace fermé, où le climat est infernal et la lumière semble monstrueuse. La ville s'avère un piège : elle ressemble à la lampe de Monsieur : un piège à lumière pour les insectes qui se rassemblent autour pour finir morts, après. Céleste qui a choisi de vivre à Rowena découvre qu'elle a été piégée dans une ville funeste :

> La canicule qui régnait sur Rowena depuis quelques mois n'avait fait qu'accentuer son dégoût de la nourriture. Soif, juste cela. […] Elle éprouva brusquement une véritable fringale de paysages nouveaux. Elle alla coller son œil à la serrure de la petite porte de service, après avoir écarté d'un geste rageur le rideau défraîchi, troué par endroits, qui la dissimulait maladroitement. Paysage neuf, n'importe lequel. Loin, loin. Loin de Rowena, surtout. Mais non, rien. On ne partait pas. Juste cette impression de lumière blanche, un peu tremblante. La souffrance ordinaire. [136]

La ville représente les enfers contemporains où se consument des êtres à l'écart des valeurs sociales modernes : chaque personnage s'est retiré de manière volontaire ou involontaire de sa société en raison d'une non-conformité morale ou autre par rapport à l'idéal culturel du groupe auquel il appartient. Ces nouveaux damnés succombent en devenant fantômes hantant la ville comme le narrateur de *Nuits bleues, calmes bières,* Martha ou Jérôme qui évoquent dans leurs discours deux mondes différents : un dans lequel ils se situent au moment de la parole et un autre ancien correspondant probablement à une vie antérieure. Martha et Jérôme utilisent tous les deux l'expression « dans nos régions [137]» pour distinguer le

[135] *Ibid.,* p. 95.
[136] *Ibid.,* p. 46-47.
[137] Martha déclare en s'adressant à son interlocuteur fictif, dans *La Somnolence* : « Saviez-vous, mon cher, qu'en quatre ans, dans nos régions, la mortalité a triplé ? Eh oui, vous avez bien compris : triplé. C'est du moins ce que prétendent les statistiques. », p. 58. Et, le personnage éponyme de *Jérôme* : « Je n'arrivais pas à savoir si Bérénice me plaignait parce que je n'avais jamais connu ce si joli sentiment, l'amour (c'est le nom qu'on lui donne, dans nos régions), ou, tout simplement, parce qu'elle avait compris que je mentais, en tout cas je ressentais un sentiment de bien-être obscur, un peu honteux. », p. 165.

monde des morts dans lequel ils se situent et celui des vivants auquel ils ont appartenu une fois, sans participer à la vie. D'autres choisissent le suicide comme Doussandre dans *Jérôme*, ou Georges Maman dans *Ceux qui n'en mènent pas large* ou encore Rose Poussière et Monsieur dans *L'Ombre des forêts*.

La ville devient un lieu de clochardisation, abritant fantômes et revenants. Les personnages sont tous condamnés à une douloureuse errance avant de revenir au point de départ. Martha, par exemple, ne parvient jamais à voir son paysage de rêve : un ciel dégagé de nuages, une mer calme et un soleil doux avec pour couronner le tout, les fleurs de magnolias. Ce qu'elle retrouve au bout du chemin, c'est une mer glauque et un ciel gris. Sauf qu'au terme de son parcours, elle sait que ce n'est pas à Dieu qu'il faut s'accrocher. Jérôme, quant à lui, et en accumulant les cadavres tout le long de son trajet, élimine des gens qui représentent pour lui la saleté de la vie. Son rire tragique, à la fin de son errance, après qu'il a commis plusieurs crimes marque le retour à une réalité sans couleurs et à une vision conforme à cette sombre vie. La ville, chez Martinet est une toile de fond, un prétexte pour agir. Toutefois, tout se passe à huis-clos : dans la tête malade de chacun d'eux.

Le déplacement du personnage dans un autre monde entraîne ce que Marie-Hélène Inglin-Routisseau a appelé le « dessaisissement » du moi. D'ailleurs, c'est parce qu'il y a un problème d'identité que le personnage-auteur plonge dans l'inconnu faisant fi de tout risque. Aller vers l'au-delà, est une manière de chercher l'autre qui, dans le cas de Martha s'avère constitué d'une multitude de personnages fantomatiques. « Dans ce lieu désignifié, le moi se délite, se fragmente et s'éparpille. De l'autre côté du miroir, s'expérimentent la décomposition et le morcellement, en un mot, la psychose[138] »

Paris devient le théâtre de la tragédie contemporaine : celle où se joue le sort des personnages infortunés, lâchés à leurs propres natures. Ce Paris est tantôt un Saint-Pétersbourg sombre abritant une vie malsaine qui lutte pour exister ; tantôt, une sorte de grand cimetière comme pour les personnages de *La Grande vie*. Pire encore, Paris devient l'espace où rodent les revenants comme dans *Nuits bleues, calmes bières*.

Le labyrinthe

« Il fallait absolument que j'arrive à sortir de ce labyrinthe. J'ai demandé où j'étais […] Ne pas arriver à connaître l'heure exacte était déjà terrible, mais ne pas savoir, en plus, où

[138] Marie-Hélène Inglin-Routisseau, *Lewis Carroll dans l'imaginaire français : La nouvelle Alice ; La traversée du miroir*, p.239.

je me trouvais, vraiment, c'était trop.[139] » Ces paroles prononcées par Jérôme Bauche lors de son aventure urbaine représentent la difficulté à laquelle s'expose le protagoniste. Ainsi, Jérôme comme Martha se rendent compte de l'aspect inextricable de la ville. Martha, elle aussi, utilise le terme « labyrinthe » : « Le labyrinthe que vous avez patiemment édifié autour de moi est ingénieux, certes, mais j'arriverai, malgré vous, à en trouver la sortie.[140] »

La ville, espace horrifique, est un lieu vertigineux, où l'homme perd tous ses repères. La notion de labyrinthe, au centre du texte martinetien, renvoie non seulement à l'idée d'un cheminement mais surtout, comme le mentionne Gaston Bachelard à l'idée de la perte : « On a dit que dans l'homme « tout est chemin » ; si l'on se réfère au plus lointain des archétypes, il faut ajouter : dans l'homme tout est chemin perdu.[141] »

Jérôme, « [l'] ogre du passage Nastenka[142] » doit affronter le froid glacial, l'obscurité, la pourriture et surtout l'absence de l'humain, dans une ville qui semble gouvernée par des fantômes et où le cimetière Kolokovo, doté d'une âme, celle des morts, cherche à gagner du terrain sur tout ce qui est vivant. La perte des repères est liée aux hallucinations causées par l'alcool, la fatigue et un état d'esprit trouble. Ainsi, Jérôme perd les traces de sa bien-aimée Polly sous l'effet de la fatigue et surtout du mauvais temps qui le trouble et brouille sa vision :

> Le vent déferlait en rafales glacées sur les terrains vagues qui longeaient la voie ferrée, les herbes folles se gonflaient sous la caresse de la neige, les sapins, entre les cabanes en planches, tanguaient doucement. La voie ferrée s'envolait et se perdait dans le lointain brumeux, là où habitait Polly. Je transpirais. J'éprouvais la bizarre impression que cette maudite gamine s'éloignait au fur et à mesure que j'avançais.[143]

À force d'avoir bu, Georges Maman cherchant à atteindre son appartement dans le dernier étage de son immeuble et se comparant à un alpiniste dans l'Annapurna, ne se rappelle plus s'il s'agit de la face nord ou sud de ce massif :

> Mais l'essentiel, pour l'instant, était d'arriver au dernier étage. Bloody Mama trouva que c'était un exploit presqu'aussi grand que l'ascension de l'Annapurna par la face nord (ou sud ? il ne savait pas très bien ; d'ailleurs, il s'en foutait, il avait toujours eu horreur de l'alpinisme et des alpinistes ; qu'ils restent suspendus à leurs filins sur fond de neige et de ciel bleu, et qu'ils cessent d'empoisonner le pauvre monde avec leurs exploits idiots).[144]

Complètement ivre de désespoir, Jérôme n'abandonne pas son projet de trouver Polly. Il ira jusqu'au bout et trouvera Paulina, « agenouillée devant un homme en imperméable, le

[139] J-P. Martinet, *Jérôme*, p.278.
[140] *La Somnolence*, p.105.
[141] Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti/Les Massicotés, chap. 7 « le labyrinthe », p.238.
[142] *Jérôme*, p. 197.
[143] *Ibid.*, p 414.
[144] *Ceux qui n'en mènent pas large*, p. 104.

visage enfoui entre ses cuisses.[145] » Il la tuera avec son amant avant de retourner à son appartement. En effet, l'enfer dans lequel erre Jérôme et qu'il refuse de quitter, faute d'amour, a une dimension psychique, « […] on n'abandonne jamais son enfer, mais […] on le traîne avec soi, comme ces insectes qui roulent péniblement devant eux, avec leurs pattes minuscules, jusqu'à leur mort, leur boulette d'excréments.[146] »

Martha se perd dans la ville dont les sorties semblent difficiles à localiser. Elle n'hésite pas à demander de l'aide : « - Pourriez-vous m'indiquer la sortie, s'il vous plaît ? - Le deuxième couloir à droite. […] On ne peut pas revenir en arrière.[147]». Mais, la vieille femme qui semble décidée à atteindre le bout de son voyage malgré son état de somnolence et d'ivresse — « Je n'ai plus qu'une idée : sortir d'ici.[148] » — s'égare complètement dans les profondeurs de la ville. Son itinéraire devient un enchevêtrement. Nous relevons un aperçu de cette perte, suivant l'ordre narratif du récit :

> « Un grand escalier de marbre mène au premier étage.[149] »
> « […] un couloir interminable […] de nouveau dans une nouvelle chambre […] un dédale de couloirs et d'escaliers de marbre [150]»,
> « Comme je suis au premier étage, du moins je l'espère […] je trouverai peut-être une solution pas trop dangereuse pour m'enfuir. J'ouvre une porte au hasard et je me fraye un chemin à travers les meubles entassés. Je tire les rideaux, et, brusquement, quel choc : les volets ne sont pas fermés, comme je l'ai cru tout d'abord, mais un mur en ciment obstrue l'ouverture de la fenêtre. Il n'y a pas la moindre possibilité de fuir. Toutes les issues sont hermétiquement bouchées, je m'en rends très vite compte en ouvrant les fenêtres de plusieurs pièces. […] J'ai beau frapper avec ma canne sur le mur en ciment de toutes les forces qui me restent, je n'entends qu'un bruit sec qui prouve bien que le mur a au moins plusieurs mètres d'épaisseur. […] Me revoilà dans le couloir. […] Je dois trouver une sortie, je dois… Les couloirs. Je dois trouver une sortie. D'autres couloirs. J'aperçois enfin une petite porte en fer, un peu rouillée, donnant sur un escalier très étroit. Comme elle est entrouverte, je m'y engage prudemment, en me tenant fermement à la rampe et en tâtonnant avec ma canne car, figurez-vous, il n'y a pas la moindre lumière. [151]

L'aspect labyrinthique de la ville est une représentation symbolique de la vie psychique des personnages. Martha assure, dans ce contexte, que « la vie n'est plus que désordre et labyrinthe.[152] » Par ailleurs, cet aspect labyrinthique est renforcé par une certaine opacité due à une absence de lumière. Ce côté sombre est traduit au niveau de l'histoire à travers un cadre nocturne qui caractérise la plupart des récits « martinetiens ». Nous analyserons conséquemment le système nocturne à travers sa dimension symbolique.

---

[145] *Jérôme*, p 448.
[146] *Ibid.*, p 437.
[147] *La Somnolence*, p. 135.
[148] *Ibid.*, p. 213.
[149] *Ibid.*, p. 183.
[150] *Ibid.*, p. 185.
[151] *Ibid.*, p. 216-218.
[152] *Ibid.*, p.144.

a.2. Le système nocturne (LA NUIT)

L'imagerie de la descente aux enfers se décline en trois schèmes : « le souterrain » en relation avec le substantif « descente », utilisé au sens premier et au sens figuré du terme. L'idée de « la trajectoire » s'impose puisque la descente, dans tous ses sens, implique une mobilité et donc un déplacement dans l'espace. Le dernier schème est « le système nocturne » puisque « la nuit est reliée à la descente[153] », comme le mentionne G. Durand.

Donc, nous analyserons principalement l'idée de la nuit, à partir de plusieurs axes. Nous verrons que la nuit, dans la production de Martinet a souvent, une valeur négative. Cependant, cette valeur négative est nuancée, dans plusieurs de ses textes. Le système nocturne sera analysé à travers quatre sous-parties, à savoir la nuit comme état second, la nuit et le cauchemar, la nuit et la mort et enfin la nuit maternelle.

b.2.1. La nuit comme état second

Le cas de Martha Krühl dans La Somnolence

Martha Krühl, la solitaire du quatrième étage, est presque folle à cause de la solitude et de l'alcool. Le voyage urbain de Martha pourrait être qualifié de « nocturne » parce qu'il correspond essentiellement à un temps psychique. La nuit est par conséquent un espace mental, où tout se joue à contre-lumière. Foncer dans la nuit de Martha, c'est effectuer une traversée au sens inverse, c'est-à-dire vers son passé douloureux. Pour le lecteur, il s'agit de traverser le miroir et aller de l'autre côté de la réalité puisque le roman se situe dans un univers fantastique horrifique.

L'univers « martinetien » est l'espace d'une expérience intime parce que « nocturne ». Il représente une « traversée du *je* [154] » permettant au trio personnage/lecteur/auteur une réflexion sur la question des origines[155]. Il s'agit d'une « expérience mortifère » selon Marie-H. I. Routisseau[156], « mort du *je* mais aussi, mort du père, père anéanti, père absent qui, […] donne naissance au rêve littéraire.[157] »

[153] Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p.249.
[154] Marie-Hélène Inglin-Routisseau, *Lewis Carroll dans l'imaginaire français : La nouvelle Alice ; La traversée du miroir*, p.239.
[155] *Cf. Ibid.*
[156] *Ibid.*
[157] *Ibid.*

L'espace nocturne se manifeste à travers des idées analogiques. En effet, le silence qui rend Martha folle et contre lequel elle se bat représente un aspect fondamental de cette nuit. Car le silence est synonyme de mort. Rappelons que la vieille femme vit toute seule dans l'indifférence totale des autres. En perdant toute communication avec le monde, elle se rend compte que la parole est une arme contre cette nuit qui l'entoure : « J'existe, je parle, je ne suis pas morte, et si quelqu'un le voulait, il pourrait approcher sa main de ma poitrine et sentir battre mon cœur.[158] »

La nuit de Martha s'annonce dès la première page du récit sombre, parce qu'elle est terrifiante. S'enchaînent, à tour de rôle, démons, angoisses profondes, anciens douloureux souvenirs et désirs inconscients, le temps de la nuit étant infini. En effet, l'opacité de la nuit est représentée à travers un élément qui caractérise tout le roman : l'ouïe. Dès la première page, Martha raconte qu'elle entend les voix terrifiantes des filles aux cheveux rouges. Elle adresse son discours à un interlocuteur invisible et presque absent. Le personnage féminin saisit le monde à travers le sens de l'ouïe, en l'absence de la vision. L'aveuglement pourrait être justifié par la nature sombre et ténébreuse de l'espace.

L'image de la nuit correspond en plus à l'idée du flou et de l'illusion. La vieille femme avoue à plusieurs endroits du texte sa confusion et son incertitude en ce qui concerne sa propre réalité. D'ailleurs, elle ne sait pas exactement si elle habite au troisième ou au quatrième étage. Elle ne précise pas si elle a quitté réellement son appartement, ou si tout est le fruit de son imagination. Et finalement, le lecteur ne sait pas si cet être de fiction est un personnage parmi les vivants ou les morts.

Martha Krühl est alcoolique : elle raconte son histoire en état d'ivresse. Cet état explique un autre, à savoir celui de la somnolence ou des moments de sommeil très fréquents du personnage. Cette perte de l'équilibre favorise le glissement dans un monde parallèle. En effet, la nuit de *La Somnolence* correspond à ce monde avoisinant le monde réel.

Comme Alice de Lewis Carroll qui s'endort et rêve de glisser dans un trou, la conduisant dans les profondeurs de la terre, la nuit de Martha est aussi onirique. Martha effectue une plongée, pendant ses moments fréquents de somnolence entrecoupée par des éveils troublés. Cette plongée, relative à l'idée de « souterrain » est rappelons-le, symbolique. Donc, pour le personnage féminin de Carroll comme pour celui de Jean-Pierre Martinet, il s'agit dans les deux cas d'aventures nocturnes, même si le sommeil des deux a eu lieu le jour. Dans les deux cas, l'expérience se prête au rêve. La descente de la vieille femme pourrait être considérée

[158] *La Somnolence*, p. 45.

comme une retombée en enfance, au sens littéral et figuré de l'expression. « Cette chute onirique associe deux figures typiques, d'après Freud : la chute dans les profondeurs de l'inconscient et le rêve dans le rêve.[159]»

La nuit est la toile de fond dans les récits de Jean-Pierre Martinet. Elle est présente, de façon directe, en tant que cadre temporel réel. Et, dans ce cas, la nuit est un temps lié au crime, à la prostitution, à la clochardisation, à la perte et à la perdition. Mais, elle est, essentiellement une nuit métaphorique, presque mythique, qui se présente, de façon indirecte allusive, par ses éléments corolaires, l'obscurité et le noir, et surtout les scènes cauchemardesques.

Le cas de Jérôme Bauche dans Jérôme

La nuit de Jérôme est encore plus sombre que celle de Martha. Elle s'accorde bien avec l'idée d'enfer, en représentant l'aspect tragique du personnage masculin. Dans ce Paris ténébreux, qui a tout d'un espace souterrain, Sonia une prostituée rencontrée par Jérôme lors de son cheminement vers le bout de la nuit, lui lance ces paroles qui attestent de l'opacité de l'espace :

> Ce n'est pas pour t'épater que je m'amuse à réciter des passages de *La Divine Comédie*, bien au contraire. J'ai mieux à faire. Vois-tu, il n'y a qu'ici, passage Nastenka, au dernier sous-sol, que j'éprouve un réel plaisir à penser au poète italien. Car ici, vraiment, on a la nostalgie de la lumière. C'est en errant dans cette atmosphère méphitique que je me suis mise à croire en Dieu, brusquement, il y a presque deux ans. [160]

Au terme de son errance, Jérôme retrouve sa chère Paulina à un temps proche de la nuit réelle et relatif à l'idée du sommeil[161]. Paulina a été surprise par Jérôme, entre les jambes d'un vieillard en train de lui faire une fellation : « Polly était agenouillée devant un homme en imperméable, le visage enfoui entre ses cuisses. Sa chevelure s'agitait à un rythme régulier. […][162] » La nuit est donc pour le protagoniste le lieu de la déception, de l'infidélité, et l'absence d'amour. Jérôme, dans ses pérégrinations nocturnes, souffre d'amour et pour se soulager, il

[159] Marie-Hélène I-Routisseau, *Lewis Carroll dans L'imaginaire français : La nouvelle Alice.*
[160] Jean-Pierre Martinet, *Jérôme*, Bordeaux, Finitude, 2010, p.333.
[161] Jérôme qui s'est arrêté un moment dans une gare parce que fatigué, se réveille après s'être endormi et cherche un taxi afin de rejoindre l'adresse de Polly. Le chauffeur du taxi aussi était endormi sur son volant. Il prend Jérôme, lui exprimant son désir de finir rapidement et d'aller se coucher : « Lisa avait eu raison de m'arracher à mon sommeil. Je me suis rué vers la sortie. I n'y avait qu'un seul taxi […] Le chauffeur s'était endormi à son volant. J'ai frappé à la vitre, mais il ne se réveillait pas. […] J'ai donné de grands coups de pied dans la carrosserie, et pour finir, j'ai fait voler la vitre en éclats d'un coup de poing. Le chauffeur s'est réveillé et m'a regardé d'un air ennuyé. Vous désirez, monsieur ? Je me suis engouffré dans le taxi. Cinquante-huit. […] Boulevard Hedvigue. Et vite. Urgence. […] Le chauffeur n'avait pas l'air de m'en vouloir […] Vous comprenez, monsieur, maintenant, avec cette vitre brisée, et toute cette neige. Mais enfin. Je ne vais pas me mettre en colère pour si peu. […] J'ai surtout hâte d'avoir fini mon service et d'aller me coucher. Il n'y a que là que je me sens bien, dans mon lit. Vous ne pouvez pas savoir combien j'ai sommeil. », Ibid., p.447-448.
[162] *Ibid.*, p. 448.

avoue : « Seule comptait Paulina et le désir fou que j'éprouvais de la voir morte. […] Peut-être alors ma douleur s'apaiserait-elle.[163] » Jérôme est un être damné qui erre dans la cité funéraire.

Dans cet environnement nocturne et souterrain prolifère le vice. Le désir de tuer est favorisé par une atmosphère horrifique. La colère et le désir de vengeance règnent, le territoire étant celui de paria, territoire de marginaux qui ont honte de la lumière. Ainsi, la nuit est un état second cauchemardesque.

b.2.2. La nuit en tant que cauchemar

Le cauchemar, étymologiquement parlant, provient de deux racines : « cauche » ou « caque/coque » qui signifie « presser » et « mare » qui veut dire un « démon nocturne écraseur ». Le travail de Sophie Bridier qui se base sur les analyses des trois spécialistes, Ernest Jones, Claude Le couteux et Wilhelm Roscher, définit le cauchemar, non comme « un type de rêve[164] » mais plutôt comme « un être surnaturel maléfique[165] ».

Autrement dit, c'est une entité autonome par rapport au rêve dont le seul point commun est le fait que l'un comme l'autre surviennent lors du sommeil. En effet, ce sens, comme le montre S. Bridier dans son analyse, est relatif à une vision traditionnelle du cauchemar. Cette vision puise essentiellement dans un imaginaire collectif qui présente une unité, malgré les variantes. Ainsi, le cauchemar est assimilé à un revenant qui attaque sa victime, en la chevauchant et en l'étouffant. Il y a aussi la version de la démone qui attrape sa victime.

Le cauchemar, au-delà de sa signification littérale de « cheval/jument » ou de « démon nocturne » qui attaque quelqu'un et l'écrase lors de son sommeil, pourrait se retrouver dans toute allégorie ou métaphore ayant le sens de « ce poids qui pèse sur tout être humain » Il exige par conséquent une lecture fondée sur l'interprétation. Un cauchemar se lit, subséquemment, en tant que système de signes symboliques. Nous allons vérifier, tout en nous inspirant du travail de S. Bridier, les manifestations du cauchemar dans le texte de Jean-Pierre Martinet.

Le cauchemar se manifeste dans les textes de Jean-Pierre Martinet dans sa version mythique originelle, et dans sa version symbolique moderne. Nous notons que, chez l'auteur, le cauchemar est développé non seulement dans ses nouvelles, mais surtout et essentiellement dans ses romans et qu'il acquiert une ampleur remarquable. Autrement dit, c'est dans le roman

---

[163] *Ibid.*, p. 408.
[164] Sophie Bridier, « Le cauchemar : étude d'une figure mythique », Thèse en Littérature comparée de l'Université de La Réunion, soutenue le 26 novembre 1999, p.11, disponible sur : https://core.ac.uk/download/pdf/47774432.pdf.
[165] *Ibid.*

que nous le saisissons le mieux. C'est d'autant plus le cas, qu'il n'est pas un récit intégrant le corps textuel, mais comme le corps textuel en soi.

Dans *La Somnolence* par exemple, premier roman de Martinet, nous retrouvons tous les sens de « cauchemar », suggérés par S. Bridier dans son étude. Et nous commençons par relever tous ses attributs concrets dans le récit, à travers les propos de Martha :

> Si l'on m'attaque dans mon sommeil, la riposte sera immédiate. [166]
> Me voilà dans mon lit, […] je ne me sens pas bien, […]. Pourquoi alors me diriez-vous, coucher tout habillée ? […] Si vous approchez de mon lit, vous recevrez un coup de canne bien appliqué. […] [167]
> Ce nain grotesque qui me persécute depuis des années et qui fut mon compagnon d'infortune. Dans le Livre, Satan proclame : je suis légion. [168]
> Votre parenté, j'irais plutôt la chercher du côté de ces mammifères inférieurs que l'on appelle lémuriens.[169]
> Votre parenté, j'irais plutôt la chercher du côté de ces mammifères inférieurs que l'on appelle lémuriens. [170]
> De quelle couleur sont les premières taches sur les corps en décomposition […] ? Qu'est-ce que vous avez appris au cours de ces longues […] que vous avez passées […] blotti contre moi […] [171]
> Les ennemis sont partout, dans ma chair, dans mes os [172]

Nous relevons dans ces extraits la présence de tous les éléments essentiels du mythe : le sommeil, l'attaque ou l'agression, la créature nocturne « nain », mammifères […] lémuriens, l'équivalent des « les lémures » (créatures imaginaires maléfiques), et enfin, « Satan », sans oublier de noter la référence implicite à la nature sexuelle de l'attaque pour la narratrice — qui insinue qu'elle se couche avec ses vêtements afin de se protéger de toute tentative de viol.

Martha nous rapporte aussi, à partir de la page 137, une scène de son voyage onirique, et dans laquelle elle voit une fillette chevauchant un poney. Il s'agit d'un film qui représente une méchante fillette « rouquine » chevauchant un cheval et où apparaît l'expression frappante et redondante « Mon poney s'appelle Tobie ». Martha se demande explicitement si elle n'est pas identifiée à ce cheval puisque tout dans la scène le suggère : « Est-ce que ce poney, Tobie, me symbolisait ? Mon poney s'appelle Tobie, cela voulait dire mon poney s'appelle Martha ? » Il s'agit, en effet, d'une « équation » selon la narratrice qui nous livre une phrase énigmatique, sujette à l'interprétation. Le nom du cheval, proche du verbe anglais « to be » signifiant « être » nous amène à deviner la formule suivante : « le cheval est … ». Notre personnage nous propose une sorte de puzzle, dont les éléments sont fournis, de façon désordonnée dans le texte. La

[166] *La Somnolence*, p. 76.
[167] *Ibid.*
[168] *Ibid.*, p. 145.
[169] *Ibid.*
[170] *Ibid.*
[171] *Ibid.*, p. 162.
[172] *Ibid.*

fillette qui monte le cheval fixe la narratrice des yeux exactement moment où la phrase énigmatique apparaît sur l'écran. Selon Martha, sa signification serait donc : « le cheval est Martha ».

Toutefois, au-delà de ces signes qui se rattachent au sens premier du terme « cauchemar », il en existe une autre manifestation importante, en rapport avec des significations plus évoluées, relatives à la symbolique de cette notion. Nous retenons, en effet, le sens principal d'une entité qui pèse ou qui provoque le malaise pour l'individu et le plonge dans un état de désespoir.

b.2.3. La nuit, la mort

La nuit des revenants : le cas de Nuits bleues, calmes bières

Le personnage principal de cette nouvelle s'engage dans une aventure, après sa mort. La nuit est envisagée en tant que monde caché, invisible, ou tout simplement un monde parallèle au nôtre. Dans sa « retraite éternelle[173] », le personnage complètement ivre, ressent la paix qu'il n'avait jamais connue de son vivant. La nuit correspond, en effet, à un état d'absence et d'invisibilité dans ce récit. C'est un espace hébergeant fantômes et revenants, des êtres qui n'ont pas su acquérir la sérénité et qui sont à mi-chemin encore entre le monde des vivants et celui des morts. Le personnage se transforme en une créature vampirique : « Des adolescentes y venaient parfois, […] Leur nuque le fascinait. Il aurait voulu y planter ses dents.[174] »

L'image de la nuit s'accorde avec l'idée de la mort et du retour à un état originel : « Il redoutait qu'on le prît pour un voyeur, alors qu'il n'était qu'un calme buveur de bière, un mort, un innocent, un enfant.[175] » Néanmoins, le monde nocturne dans *Nuits bleues, calmes bières* est d'un bleu significatif, le bleu de la mort : « Seul dans sa bière, le corps affaissé contre le comptoir, glougloutant dans la nuit trouée des feux bleuâtres des ambulances.[176] ». La lumière y est déprimante : « Il aimait les éclairages au néon, leur lucidité de morgue.[177] »

L'état d'ivresse représente le facteur essentiel du chromatisme dans cette nuit opaque. Ainsi, les virées nocturnes du mort ressemblent à des flashs dans le noir : le personnage ne cesse de nous rapporter ce qu'il rencontre. On peut même dire, puisque le personnage est lui-même Jean-Pierre Martinet, que l'image de la nuit est à l'image de la mémoire, cette boite noire qui

[173] *Nuits bleues calmes bières*, Bordeaux, Finitude, page 19.
[174] *Ibid.* p.24-25.
[175] *Ibid.* p. 25.
[176] *Ibid.* p. 23.
[177] *Ibid.* p. 24.

préserve tous les secrets. L'écrivain ne s'empêche pas de citer à travers son récit ses souvenirs en citant les noms de ses amis Henri Calet, Alfred Eibel, etc.

La mort est présente à travers ses thèmes analogues, c'est-à-dire, sénilité, maladie, déraisonnement, cadavres, tuerie, saleté, etc. « Partout la mort rôde, obsède, et contamine autant le champ du réel que celui de l'imaginaire.[178] » Cette mort s'inscrit en effet, dans le cadre d'un processus identitaire dont l'objectif est de répondre à un « questionnement sans fin sur soi[179] »

La nuit et le problème de l'identité : le cas de Rose Poussière dans L'Ombre des forêts

Dans *L'Ombre des forêts*, nous retrouvons le tableau de Félix Vallotton, intitulé « *La Nuit* » (1895), en photo de couverture. Il s'agit d'un choix qui reflète, entre autres, l'un des principaux aspects de ce roman. En effet, la nuit dans ce texte, est liée au problème de l'identité : tous les personnages de cette histoire ont une double vie, une vie passée qu'ils ont fuie et une vie présente à Rowena, la ville qui les a tous réunis.

Edwina Steiner est une juive qui a changé de nom après sa persécution par les nazis pour devenir Rose Poussière. Cette femme préfère la nuit parce que le noir total atténue ses angoisses, contrairement au jour, qui porte le risque d'un dévoilement de sa vraie identité. Et quand il lui arrive de sortir, elle porte toujours son parapluie, pour éviter la lumière du jour

> Rose Poussière, lorsqu'elle se risquait à entrouvrir la porte de l'hôtel Saratoga, où elle occupait une petite chambre depuis des années, n'oubliait jamais d'emporter son parapluie, quelle que fût la saison. Objet miracle. Protection (presque) absolue. [180]

La jeune femme, ayant développé une phobie du jour, exprime une terreur face à la lumière et aux lieux ouverts. Elle ne se sent rassurée que dans sa chambre d'hôtel obscure : « Toute la nuit, elle n'avait fait que se lever, se recoucher, se lever encore et de nouveau se coucher pour se relever avant de se recoucher et de se relever et de se recoucher et de se relever, jusqu'au vertige, jusqu'à la nausée.[181] »

Le noir est le lieu où toutes les autres couleurs s'anéantissent. Dans cet espace chromatique, toutes les formes s'effacent. C'est la raison pour laquelle d'ailleurs les visages

[178] M-H. I-Routisseau, p.140 (de la partie intitulée : Un questionnement sur le *je*).
[179] *Ibid.*
[180] Jean-Pierre Martinet, *L'Ombre des forêts*, Paris, La Table ronde, Coll. La Petite vermillon, 2008, p. 28.
[181] *Ibid*., p. 148.

sont, tous, invisibles et indéfinissables dans ce roman : Céleste n'arrive pas à distinguer le visage de son employeur et Rose Poussière rencontre un jeune homme dans le bar, mais n'arrive jamais à reconnaître sa face et ne garde de lui que le souvenir d'un homme qui lit.

> Pas la moindre idée de son nom, ou même de son prénom, et aucun trait de son visage ne l'avait frappée, pas le moindre tic, pas la moindre intonation de voix, rien. C'était un jeune homme qui lisait un livre, et encore, était-ce un jeune homme ? [182].

Le physique des personnages semble fondre dans cette nuit opaque, favorisant l'illusion et le dédoublement puisque à l'exemple d'Edwina Steiner, les personnages ont tous inventé de nouveaux profils. Dans cette ville, où « la lumière est morte[183] », et où « [on a] l'impression que l'on avance alors que l'on fait que du sur-place[184] », la nuit est étouffante et le « ciel est tellement lent dans sa noirceur absolue.[185] » C'est aussi le moment où toute forme d'humanité semble se désagréger au fur et à mesure que l'obscurité nocturne lance son dévolu sur l'univers dans le récit. Monsieur, c'est ainsi que se nomme le double masculin d'Edwina dans le texte, tue un chien avec une barre de fer, parce que le chien lui avait manifesté de la tendresse. Il n'hésite pas aussi à assassiner un aveugle errant dans la ville, la nuit, le duc de Reschwig, d'une manière atroce.

L'image de la nuit est synonyme d'horreur. Les personnages se transforment en zombies : on tue — par panique, surtout. La peur est accablante, en l'absence de toute forme d'humanité. La noirceur prend le dessus dans un univers vide et terrifiant, dans une ville qui « n'a pas de centre, pas de cœur. Avancer ou reculer, dans ces conditions, n'a plus aucun sens. Autant profiter du spectacle, histoire de lutter contre le vertige.[186] » Pire encore, les protagonistes ne sont que des ombres, dans cet univers cauchemardesque : « Un par un ils sont devenus des ombres. […] Un par un. Des ombres.[187] »

Enfin, au sein de cette obscurité, où tous les personnages « veulent […] affirmer qu'ils sont vivants, mais pas un seul n'est capable d'en apporter la preuve. […] on a envie de la mort.[188] ». Les deux protagonistes principaux de ce récit, Monsieur et Rose Poussière se suicident, en se jetant en même temps par la même fenêtre. Rose Poussière, comme son pseudonyme le suggère « avait filé entre les doigts [de Monsieur][189] » Elle disparaît au moment

[182] *Ibid.*
[183] *Ibid.* p. 119.
[184] *Ibid.* p. 119-120.
[185] *Ibid.* p.120.
[186] *Ibid.* p.105.
[187] *Ibid.*
[188] *Ibid.* p. 151.
[189] *Ibid.* p. 243.

où elle rencontre l'homme qu'elle avait toujours attendu. C'est alors, qu'il décide, lui aussi, de la rejoindre dans la mort. La nuit s'achève par le suicide.

Le personnage de Rose Poussière rappelle une autre œuvre de littérature des années 1970. Il s'agit de *Rose Poussière* de Jean-Jacques Schuhl, publiée en 1972. Le choix de ce pseudonyme par Jean-Pierre Martinet n'est peut-être pas fortuit. L'intertextualité pourrait nous dévoiler un lien entre le personnage principal féminin de Martinet et la *Rose Poussière* de Schuhl. En effet, *Rose Poussière* de J-J. Schuhl ne représente pas un personnage principal. Il est question chez J-J. Schuhl d'un produit de cosmétique pour femmes, le « dusty pink », avec lequel la gent féminine se farde. Et le titre deviendrait le signe symbolique d'une époque marquée par le consumérisme.

Cette poudre de couleur rose fonctionnerait, donc, comme un signe métonymique. Elle représenterait les artistes morts ainsi que plusieurs détails des années 1970, qui se caractérisent par leur banalité. Le produit en question serait un élément qui se rapporte non seulement à la réalité de l'époque, mais aussi à la marge d'une réalité. Autrement dit, en mettant en relief des banalités qui pourraient passer inaperçues, Schuhl sauve de la mort ces morts, oubliés, peut-être, et revalorise des aspects négligés du temps vécu et partagé par toute une génération. A partir de ce point, un lien entre la Rose Poussière de Schuhl et celle de Martinet, pourrait être envisagé.

Renvoyant à une boutique londonienne, à la mode, et à l'homme contemporain des zones urbaines, ce produit de beauté féminin représenterait ce qui est éphémère : la marchandise et l'homme devenu lui-même une marchandise. Ainsi, le produit cosmétique qui, chez Schuhl, renvoie à une politique d'une époque, se transforme dans le texte de Jean-Pierre Martinet en un personnage féminin, politiquement condamné à la mort.

En choisissant de vivre dans l'ombre de sa ville natale, à Rowena, la ville imaginaire, Rose Poussière ressemble aux personnages de Schuhl qui ont passé d'une première vie réelle, à une autre fictive, en s'installant dans un livre. L'ordre de la fiction l'emporte sur la réalité, dans les deux cas. D'autant plus que, Rose Poussière de Martinet est doublement fictive car elle est le personnage féminin du roman qui s'écrit par le personnage principal de *L'Ombre des forêts*. Il s'agit, en effet, d'une mise en valeur de la fiction. Si ces personnages survivent à la mort uniquement par la fiction, ne pourrait-on dire, dans ce cas que la vraie vie est la littérature ?

La question de l'identité, reliée à l'onomastique, dans le cas d'Edwina Steiner alias Rose Poussière est fructueuse au niveau des significations. Ainsi, « Steiner », le nom du personnage féminin pendant sa vie en Allemagne, pourrait avoir des liens avec le nom allemand « stein » qui signifie, « mur », « pierre », « caillou », ou « rocher ». En s'installant à Rowena,

Edwina a changé de nom pour devenir « Poussière ». On pourrait, en effet, interpréter cette situation symbolique de la manière suivante : le passage à Rowena, pour cette musicienne talentueuse, est un passage de l'état solide (la pierre, le rocher, le mur) à l'état immatériel, en s'identifiant à l'élément de l'air (la poussière). Et cette transformation s'explique par l'histoire de cette femme : Edwina a été persécutée et torturée à cause de son origine juive. Sa douloureuse expérience l'a conduite dans des centres psychiatriques. Sa raison a été, en effet, éprouvée et elle n'a pas réussi à échapper à la folie, même si toujours vivante. La raison de la « Steiner » ressemble à un rocher qui a été broyé pour devenir des petites particules invisible représentées par l'image de « Poussière ».

Edwina Steiner rappelle, en outre, le personnage de Marguerite Duras, dans *Aurélia Steiner*, qui a été gazée et dont la mort au niveau de l'histoire, constitue sa raison de survie au niveau du récit. Un autre personnage féminin de Jean-Pierre Martinet pourrait rejoindre Rose Poussière, au niveau de la même signification du nom « poussière ». Il s'agit de Polly ou Paulina, la bien aimé de Jérôme Bauche, dans *Jérôme*. Cette adolescente insaisissable et lointaine pour son amoureux, porte un nom significatif. Ainsi, Polly pourrait se rapprocher « Pöly », qui en finois signifie « poussière », « chose à rejeter », ou tout simplement « déchet ».

En effectuant une association entre les significations variées (« poussière », « déchet », et « plusieurs » à partir de l'étymologie grecque de « poly »), on pourrait aboutir à un croisement de sens relatif à la question de l'identité (féminine). Le sens « plusieurs » pourrait renvoyer à l'idée de « femme multipliée, fractionnée ». Rose Poussière comme Polly, ainsi que toutes les autres femmes des récits de Jean-Pierre Martinet, sont toutes ce « Rien », donc « poussière » et « déchet ».

Rose Poussière qui ressemble à la poussière, par sa nature invisible et insaisissable, pourrait signifier la matière de tout écrivain, c'est-à-dire ce « Rien », ces vérités que tout le monde connaît, comme l'indique bien Robbe-Grillet. Autrement dit, à partir de la poussière, ou d'un « Rien », l'écrivain crée le monde : « Ne pourrait-on avancer au contraire que le véritable écrivain n'a rien à dire ? Il a seulement une manière de dire. Il doit créer un monde, mais c'est à partir de rien, de la poussière. [190]»

[190] Citation de Robbe-Grillet, de son livre *Pour un nouveau roman*, citée dans *Le Procédé de Raymond Roussel* de Ginette Adamson, dans : https://books.google.tn/books?id=ysuIbkpA-jQC&pg=PA80&lpg=PA80&dq=Solange+signifie+%22poussi%C3%A8re%22&source=bl&ots=lbQg9x9ChO&sig=ACfU3U083HbigE36sy3-Qg3URud6mT7szg&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwiduvHNyOv3AhUIgv0HHa0QB3wQ6AF6BAgPEAM#v=onepage&q=Solange%20signifie%20%22poussi%C3%A8re%22&f=false.

L'acte symbolique de l'écrivain révèle un autre, de nature religieuse et en rapport avec la création de l'homme. Ainsi, les paroles bibliques « tu es de poussière et tu retourneras à la poussière.[191]» rejoignent la signification selon laquelle l'homme est ce « Rien » et qu'il finirait par rejoindre la nuit éternelle, comme Rose Poussière et Monsieur, se défenestrant, à la fin de l'histoire.

b. La nuit, la mère

La nuit, au-delà de sa signification négative, comporte aussi une facette positive : celle de la mère protectrice. Elle abrite dans son opacité ceux qui sont condamnés par la société, à cause de leurs défauts physiques, ou encore ceux qui cultivent des phobies vis-à-vis de la lumière du jour. Le cas d'Edwina Steiner alias Rose Poussière dans *L'Ombre des forêts* en dit beaucoup, sur ce point. Cette quadragénaire échappe aux nazis, mais avec un traumatisme psychique, et se réfugie à Rowena. Dans cette ville étrange, la nuit domine. Elle lui est étroitement liée, Rowena s'assimilant à un enfer.

En effet, la nuit ressemble à un couvercle qui cache les protagonistes souffrants. La lumière, a contrario, paraît être un monstre menaçant. Dans la scène qui décrit le viol d'Edwina Steiner, la lumière est présente comme un participant à ce crime, comme l'élément qui la pénètre malgré elle :

> Une main invisible la prend à la gorge. Elle n'entend même plus les rires. […] Ordre lui est donné d'enlever sa jupe, et de s'allonger derrière le comptoir. Elle obéit sans rechigner. […] La lumière derrière les vitres sales, est si aveuglante qu'elle lui déchire les tympans. Elle a beau se boucher les oreilles, elle la voit toujours. Le jour s'est levé si brutalement. […] Juste cette chevelure phosphorescente, on dirait maintenant. La chevelure violette hurle. […][192]

Cet acte transforme Edwina en un « tube fluorescent ». Et une fois le viol achevé, le ciel est d'un blanc qui sème le malaise. Pour Monsieur, un écrivain raté qui fuit ses échecs et se réfugie comme Edwina à Rowena, la lumière est également, « froide[193]» et terrifiante. Pour lui aussi, elle violente et agressive, « prête à mordre, il le sentait bien[194] ». D'ailleurs, le personnage passe la majorité de son temps « dans l'ombre, les volets fermés, […] enfermé dans sa chambre[195] »

[191] *La Bible, Genèse* 3, 19.
[192] *L'Ombre des forêts*, p.81.
[193] *Ibid.*, p.18.
[194] *Ibid.*
[195] *Ibid.*, p.25.

L'unique luminosité dans la chambre de Monsieur, provient d'une lampe accrochée au toit, appelée « Globe sale ». De cette lampe jaillit une lumière insupportable et hostile. La lampe se transforme en monstre qui menace le personnage et les autres créatures :

> […] la lumière est plus forte dans la pièce, maintenant, presque aveuglante. Il le pressentait. Déjà, sous les couvertures, une telle souffrance. Debout. Alors il mesure l'étendue du désastre. Il y a bien longtemps que Globe sale ne s'est mis en colère, mais alors là, cette fois, il n'y est pas allé de main morte, il a rattrapé le temps perdu. Moustiques, moucherons, papillons de nuit, le massacre. Certains collés au verre, d'autres écrabouillés sur le mur, en grappes sanglantes, d'autres encore jonchant le sol. Cadavres d'insectes, aussi, sur la tête de Monsieur, qui passe sa main dans ses cheveux avec une expression de dégoût. Il se réjouit un instant d'avoir échappé à l'extermination. Après tout, il n'a pas la moindre envie de plaindre cette bande de lèche-cul. Juste salaire. Pourtant la peur revient. […] Globe sale, un jour, finira bien par avoir le dernier mot. Partie remise. On a le temps. On a le temps. On a toute l'étendue du temps inutile devant soi. [196]

Pire encore, la lumière est tellement exécrable pour les personnages de *L'Ombre des forêts* qu'ils préfèrent devenir aveugles. L'un des personnages, le duc de Reschwig, ancien artiste, se fait arracher les yeux et choisit de demeurer à Rowena, son nouveau refuge. Quant à Monsieur, il avoue qu'il « souhaiterait marcher dans les rues les yeux fermés pour toujours, comme le duc de Reschwig […] Les couleurs sont de plus en plus violentes.[197] » La question de la vision et de l'aveuglement pourrait toutefois être interprétée, autrement.

La cécité est, comme on le verra plus loin, à prendre dans un sens nuancé, à savoir celui de la puissance nocturne. Les personnages sont dominés par cette nuit maternelle, qui emprunte certaines caractéristiques du mythe ancien de Lilith. La nuit maternelle, à l'instar de Lilith et ses attributs, possède « une affinité avec l'obscurité ou de façon concomitante et complémentaire, avec une problématique de vision.[198]»

La lumière ne devrait pas exister, selon Monsieur qui, annonce dans son monologue, que le récit en question « n'est pas une histoire de lumière. C'est une histoire de prison [199] » L'histoire est conçue à travers cette dualité entre lumière et obscurité, comme lutte entre la nuit et la clarté du ciel, qui cherche à pénétrer ce monde opaque. Edwina S. alias Rose Poussière constate, lors d'un moment d'insomnie fréquente, que toute la lumière est retenue par le ciel, « Toute la lumière là-haut prisonnière. Toute[200] » Et la nuit qui couvre les personnages réussit le plus souvent à s'emparer comme une mère dévoreuse du tout. Nous en avons une nouvelle image, en tant que mère avaleuse.

---

[196] *Ibid*., p.67.
[197] *Ibid*., p.116.
[198] Jacques Bril, *La Mère obscure*, Paris, L'Esprit du temps, 1998, p.111.
[199] *L'Ombre des forêts,* p.116.
[200] *Ibid*., p. 114.

Cette nuit maternelle est dotée d'un grand pouvoir, dans le récit. Elle ne cache pas seulement ceux qui ont peur de se montrer aux autres. Elle s'empare de l'espace, par son opacité et acquiert une présence à part. Monsieur déclare, au moment de quitter sa chambre, que le grincement des marches, de sa maison ressemble au cri de la nuit[201]. Et, celle-ci qui prend forme semble vouloir exister par elle seule. Car, les personnages ne cessent de s'effacer, face à sa progression.

C'est la raison pour laquelle, les personnages expriment tout au long du texte, leur présence-absence. Pour Monsieur, par exemple, « il lui arrivait souvent de douter de sa propre existence.[202] » Quoique maternelle, cette nuit martinetienne enfouit les protagonistes dans sa profondeur, au point de leur ôter les signes de la vie. Ainsi, Monsieur, « se serait cru presque vivant[203] », lui, qui a tout d'un fantôme et qui perd, son rôle d'être humain pour se sentir comme une « araignée de nuit[204] ».

La nuit maternelle est une mère protectrice, certes. Mais, pour l'ensemble, c'est une mère puissante et terrifiante. L'histoire n'est pas, pour reprendre l'énoncé de l'un des personnages,[205] une histoire de la lumière. Il s'agit d'une histoire de la nuit qui se déploie. Dans les romans et nouvelles de Martinet, c'est une métaphore de la mère qui nous donne à voir sa progéniture. La nuit récupère tous les éléments du monde, comme un trou noir dans l'univers. Elle avale tout. Sa puissance est telle qu'on assiste à une naissance de créatures, à son image, invisibles, sombres et tragiques.

La descente aux enfers est un acte de retour vécu par les personnages comme une expérience relative au processus d'une vie utérine d'un être humain. La nuit dans la fiction horrifique de Martinet attire des individus en voie d'un grand changement. Elle ressemble en effet à la lampe de Monsieur attirant les insectes et causant leur mort après. Donc « engramme de la féminité maternelle[206] », il en nait d'autres créatures, à partir d'un processus de métamorphose.

[201] *Ibid*., p. 90.
[202] *Ibid*., p.17.
[203] *Ibid*., p.18.
[204] *Ibid*., p.61.
[205] *L'Ombre des forêts*, *Op. Cit*., p.116.
[206] Expression utilisée par Gilbert Durand dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 253

Conclusion

La descente aux enfers est une topique exploitée au profit d'un contexte contemporain relatif à l'idée d'une crise amplifiée. Jean-Pierre Martinet rappelle, excessivement, Dante à travers sa *Divine Comédie*, dans *Jérôme*. Ce rappel a été assuré par la voix d'une prostituée qui récite par cœur des chapitres entiers de son ouvrage fétiche. L'intertextualité permet en effet de relier la modernité avec son passé littéraire. L'idée du retour qu'on retrouve dans « descente », se vérifie donc dans le sens d'un retour sur des textes classiques.

Toutefois, l'imagerie de la descente aux enfers a été déployée surtout à un niveau métaphorique et symbolique. Le champ lexical de la mort est fortement présent et laisserait croire à l'impossibilité d'une issue dans un univers tragique. Or, l'enjeu d'une telle manœuvre est d'inverser la situation : certes, les enfers « martinetiens » nous donnent à voir un monde en totale noirceur au point où les formes des personnages sont effacées. Mais, l'acte de la narration ou la parole, est le moyen par lequel ces êtres invisibles sont attirés vers la lumière. Chaque personnage raconte son histoire et réussit par ce tour de force à échapper à la mort — manifeste différemment à travers l'idée de l'indifférence, du silence, de l'ennui, du désespoir, etc. La parole sauve les marginaux « martinetiens » qui sont des passionnés de littérature et de fiction. Finalement, leur passion leur tire des enfers.

L'écriture des enfers chez Martinet ne correspond pas au schéma linéaire classique de la fiction. Autrement dit, la chute camusienne survient à un moment donné dans la vie du protagoniste, après une situation provisoire de stabilité, alors que la chute dans les enfers « martinetiens » s'annonce en cours, depuis la première page du texte. Pour situer le commencement de la descente, il faut suivre les méandres du monde intérieur du sujet. L'univers psychique s'offre comme un voyage nocturne à travers une ville labyrinthique.

La descente aux enfers est une expérience horrifique dans la mesure où le sujet qui s'engage à cette aventure avance avec de profondes angoisses. La peur, point commun entre le genre fantastique et le genre de l'horreur demeure l'un des principaux mécanismes de l'univers « martinetien ». Michel Viegnes précise dans son ouvrage *Le Fantastique*[207] que le texte fantastique se caractérise essentiellement par une « poétique de la peur » saisie par le personnage et le lecteur. Or, il est important de rappeler que malgré les rapprochements entre le fantastique et l'horreur, les deux genres sont séparables. Certains cas — que Michel Viegnes

[207] Michel Viegnes, *Le Fantastique*, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « Corpus », 2006.

appelle le fantastique « obvie », relatif à l'idée de l'étrange [208]— du fantastique ne sont pas forcément terrifiants. Chez Martinet, la peur qui évolue en une angoisse terrifiante, semble être maintenue jusqu'à la fin du récit[209].

L'horreur se rattache à une expérience intime de reconnaissance de soi. Le sujet doit effectuer un retour sur son passé pour comprendre ses blocages. L'acte du retour est lié à une série de transformations. Nous analyserons dans le chapitre suivant l'idée de la métamorphose comme étant l'un des principes de la fiction horrifique.

[208]Noëlle Benhamou, « L'Œil et l'esprit : le fantastique ou la question du réel », dans Acta Fabula, *Op. Cit*., Disponible sur : https://www.fabula.org/revue/document1245.php%20.

[209]Noëlle Benhamou, « L'Œil et l'esprit : le fantastique ou la question du réel », *Op. Cit*., dans Acta Fabula, Disponible sur : https://www.fabula.org/revue/document1245.php%20.

Chapitre deuxième : La métamorphose

Introduction

Nous tenterons d'analyser ici une imagerie fondamentale dans l'émergence de l'horreur au sein du texte « martinetien » à savoir « la métamorphose ». Le recours à la métamorphose est récurrent en littérature. Ovide témoigne du moins de son ancienneté. Et le terme « métamorphose » au sens de « changement de forme, de nature ou de structure, si considérable que l'être ou la chose qui en est l'objet n'est plus reconnaissable » (Petit Robert) n'acquiert sa vraie autonomie lexicale qu'avec le célèbre auteur antique. La littérature fantastique reprend ce thème et le développe comme l'un des paramètres principaux de l'univers merveilleux et/ou fantastique. Le changement d'un personnage en une entité différente, suivi ou non de son retour à l'état initial, a été souvent inclus dans le contexte d'une morale, comme dans le conte de *La Belle et la Bête*. De nombreux mythes, de toutes cultures, présentent des métamorphoses, d'homme à animal ou d'animal à homme et même vers d'autres entités relatives à l'animé et/ou l'inanimé. Ils visent à expliquer un certain ordre du monde, ou participent du processus de création, et renvoient à un temps où la frontière entre homme et nature n'existait pas.

Les métamorphoses étaient l'affaire d'un ou de plusieurs Dieux dans le monde antique. Plus tard dans l'univers chrétien, la métamorphose est essentiellement l'œuvre du démon ou d'humains ayant fait alliance avec lui (Loup-Garou, sorcières, vampires). À l'opposé, la Résurrection du Christ pourrait être considérée comme un contre-exemple dans la mesure où il s'agit d'une rupture avec un état initial (la vie) pour passer à un autre état (la mort) et revenir de nouveau à l'état initial (la vie). La métamorphose dans ce cas correspondrait à l'idée de « changement d'un état à un autre », mais le Christ demeure « reconnaissable ». D'autres exemples sont aussi à retenir. Dans son article « Les métamorphoses du Phénix dans le christianisme ancien [210]», Paul-Augustin Deproost évoque le parallèle entre le Phénix, oiseau mythique qui symbolise l'idée de la renaissance à partir de soi-même, et le Christ. Selon P-A. Deproost, la tradition chrétienne perpétue cette image du Christ-Phénix ou leur lien étroit

> A l'autre bout du temps, parmi la végétation du paradis eschatologique, l'iconographie chrétienne atteste largement la présence de l'arbre homonyme du phénix : le palmier, qui orne en particulier les scènes de *traditio legis* pour signifier le renouveau de l'alliance. Ainsi, par exemple, sur une mosaïque du baptistère napolitain de Soter, le Christ, debout sur le cercle de

[210] Paul-Augustin Deproost, « Les métamorphoses du phénix dans le christianisme ancien », FEC-Folia Electronica Classica (Louvain-la-Neuve) – Numéro 8 – juillet-décembre 2004, http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/08/Phenix1.htm#_ftn21.

> l'univers, donne la loi de la nouvelle Alliance à Pierre, le nouveau Moïse, au milieu des palmiers célestes qui abritent l'oiseau fabuleux.[211]

Plus généralement, dans l'univers occidental, cette transformation est la sanction d'une atteinte à la loi commune, tel le cas de Narcisse puni pour l'amour excessif de sa propre image. Néanmoins, il ne s'agit pas toujours de châtiment. Dans certains cas, la métamorphose témoigne de la reconnaissance d'un mérite : notamment pour Philémon et Baucis, évoqués par Ovide. À l'époque moderne, l'homme peut se faire démiurge pour anéantir les frontières, comme dans *L'Île du docteur Moreau* d'Herbert Georges Wells, où le scientifique transforme de ses mains les animaux en pseudo êtres humains.

Nous nous devons de mentionner le premier roman de la littérature occidentale, à savoir le cycle arthurien de Chrétien de Troyes et ses successeurs. Merlin, l'Enchanteur, a le pouvoir d'apparaître sous différents aspects : jeune homme, voire enfant, ou vieillard, et de se métamorphoser en animal : oiseau, ou cerf (animal royal). Il peut aussi changer l'apparence des autres : ainsi modifie-t-il les traits d'Uther Pendragon pour qu'il puisse concevoir Arthur. Le roman d'Arthur s'inscrit initialement dans la « matière de Bretagne », qui puise ses origines dans les légendes celtiques. Dans la version chrétienne du roman, Merlin est dit fils d'un démon, dont il a hérité des pouvoirs, et qu'il utilise pour faire le bien.

Le pouvoir de transformer un être ou un objet, dans les textes littéraires successifs conserve ce lien avec la magie ou la sorcellerie, à l'instar des contes de Grimm. Dans *Le Roi grenouille ou Henri de Fer,* une sorcière jette un sort au prince et le transforme en grenouille. *La Métamorphose* de Kafka nous offre un cas contemporain sur la transformation au niveau de la forme en tant que métaphore décrivant un psychisme en évolution. « L'espace de la métamorphose [demeure] un espace ouvert où toutes les rencontres sont possibles […] [212]»

L'analyse de la métamorphose peut être approchée par l'imaginaire et, selon Lacan, la symbolique. C'est pourquoi nous évoquerons successivement la « mytho-critique », la « sociocritique », et la psychanalyse. L'ouvrage de Pierre Brunel, *Le Mythe de la métamorphose,* nous sera utile comme une étude taxinomique de « la métamorphose ».

Très riche en cas de métamorphoses, la fiction de J-P. Martinet nous offre une panoplie extrêmement large. Comment se manifeste la métamorphose dans le texte de Martinet ? Et quelles en sont les significations ? Ce sont les questions qui guideront notre travail, divisé en deux parties selon la catégorie de la transformation. En un premier lieu, une attention

[211] *Ibid.*
[212] Pierre Brunel, *Le Mythe de la Métamorphose*, p.146.

particulière se portera sur « l'inversion et le dédoublement ». En second lieu, l'analyse se penchera sur le passage « du visible à l'invisible ». Cette répartition se déroule selon un rythme ascendant.

I. L'inversion et le dédoublement (inversion liée à la zoologie et autres éléments de la nature)

1. Les bêtes de taille moyenne ou petite

a. L'esprit cynocéphale

La métamorphose coïncide avec l'action. Dans les récits « martinetiens », le processus de métamorphose s'enclenche dès qu'il y a mouvement. En effet, au moment où une voix se fait entendre — interne généralement —, le territoire de la fiction devient glissant comme le monde décrit par les personnages. La transformation des personnages de l'humain à l'animal, au végétal ou encore à l'inanimé est rapide et sans aucune transition. À l'inverse de beaucoup d'autres auteurs, chez Martinet, le lecteur n'est nullement préparé à ce qui adviendra. Nous sommes directement face à l'autre, dans sa différence et sa conformité avec l'unité dont il vient de se détacher.

La transformation dans le texte de Martinet est déclenchée par un contexte de beuverie, c'est-à-dire de perte de conscience qui favorise l'illusion[213]. Le passage de l'humain à l'animal est perçu comme un retour à l'ordre naturel, puisque les personnages « martinetiens » sont considérés, dans leur état premier, comme des marginaux condamnés à la solitude et au rejet, par leur société.

Kafka, quant à lui, s'attarde sur la description de Grégoire Samsa lors de sa mutation en insecte. Ainsi, la transformation du personnage, annoncée à la première page du texte[214]se poursuit par d'autres scènes très détaillées. Elles montrent une évolution de l'état primaire où le personnage est encore incapable de maîtriser sa nouvelle condition, sous l'effet du choc, à une phase d'appropriation de ses nouvelles capacités :

> […] il finit par prendre l'habitude de se promener dans tous les sens, pour se distraire, sur les murs et sur le plafond. C'était surtout le plafond qu'il aimait, […] et dans l'état d'euphorie qui saisissait là-haut Grégoire, il lui arrivait à sa propre surprise de lâcher le plafond et de s'aplatir sur le sol. Mais maintenant sachant mieux utiliser les ressources de son corps, il réussissait à rendre ses chutes inoffensives.[215]

---

[213] Soulignons l'importance de la substance extérieure : dans de nombreuses cultures, l'absorption de drogues favorise le passage d'un monde à un autre. La substance agit comme un canal. Par ailleurs, sur un plan clinique, les hallucinations, en particulier d'animaux, généralement répugnants comme les insectes, font partie du syndrome du delirium tremens chez les alcooliques, ce que devait connaître Martinet du fait de sa dépendance à l'alcool.

[214] « Il était couché sur le dos, un dos dur comme une cuirasse, et, en levant un peu la tête, il s'aperçut qu'il avait un ventre brun en forme de voûte divisé par des nervures arquées. », Kafka, *Œuvres complètes, La Métamorphose*, p. 192, Tr. par Claude David, Marthe Robert, et Alexandre Vialate, Paris, Gallimard, 1980.

[215] *Ibid*., p. 218.

Dans le texte de Jean-Pierre Martinet, la métamorphose des personnages ne se manifeste pas comme un événement en soi, contrairement à la nouvelle de Kafka. C'est pourquoi il n'existe aucune focalisation sur cette phase, comme cela est le cas dans certaines fables mythiques ou histoires fantastiques dont le but est d'attirer aussi l'attention du lecteur sur le processus dans toutes ses étapes. Le récit de Martinet nous annonce le changement discrètement à travers la description. Le passage à une autre dimension s'effectue par une modification du vocabulaire transitant d'un champ lexical relatif à l'humain à un champ lexical relatif à la zoologie. La métamorphose est, en quelque sorte, primitivement lexicale avant de devenir factuelle.

Ceux qui n'en mènent pas large est le récit que nous utiliserons comme support fondamental. Ce récit, qui raconte la rencontre de deux amis Georges Maman et Michel Dagonard, deux ratés du monde du cinéma malgré leur passion pour ce domaine, comporte la meilleure illustration du changement de l'humain à l'animal. Michel Dagonard est surnommé « le Boxer » : « Dans le métier, on le surnommait le Boxer, à cause de ses manières de grand chien fou.[216] » À part cette indication, le narrateur ne dit rien de plus. Mais, on se rend compte à fur et à mesure de l'histoire que cette appellation n'est pas gratuite. À travers un discours indirect et libre, Michel Dagonard est décrit avec un vocabulaire spécifique à l'espèce canine. Ainsi, le personnage prend-il des traits canins.

D'ailleurs, le comportement de Michel, le « boxer », est conforme à celui d'un chien de combat, avec son caractère plutôt agressif et violent. Le premier contact avec son ami Georges Maman, devant une cabine téléphonique publique à Paris, après une longue absence, est marqué d'un tel emportement qu'il fait perdre son équilibre à Georges : « L'homme se précipita sur lui et lui donna une violente claque dans le dos qui l'envoya presque valdinguer contre les lavabos. [217]» Le narrateur, lui-même, semble considérer son ami uniquement sous cet angle, celui de l'animal : « Mais Maman ne pouvait s'empêchait de penser que pas mal de boxers étaient rudement plus intelligents que lui.[218] »

À d'autres endroits du même récit, Michel D. apparaît à son ami avec une « fine gueule[219] », et, dans le bar, le molosse « posa ses grosses pattes sur le visage de Maman [220]». Les deux amis se retrouvent dans l'appartement de Georges Maman après le bar. Et Georges se

[216] *Ceux qui n'en mènent pas large*, p.34.
[217] *Ibid*., p.33.
[218] *Ibid*., p.34.
[219] *Ibid*., p.37.
[220] *Ibid*., p.39.

retrouve seul au salon, tandis que Michel, en cuisine, assouvit sa faim avec « une boite de pâtée pour chiens[221] », cachée dans le réfrigérateur. Le Boxer ne tarde pas à exprimer son ravissement au goût de cette nourriture : « Génial ! Le bœuf-carottes de chez Canigou ![222] », Lance-t-il de loin. Dans un moment de colère, Georges laisse entrevoir clairement, et par un vocabulaire spécifique, que son ami a pour lui l'image d'un chien : « Et dire qu'à cause de cet abruti il n'y avait plus rien dans le frigidaire ! À la niche, Dagonard ! Couché, Dagonard ! Au pied ! Mais il reprenait du poil de la bête, l'animal ! Il grandissait à vue d'œil. Il devenait menaçant.[223] »

Cette image de l'homme-chien, ou plutôt du chien lui-même, est obsédante dans le texte de Martinet. La présence de cet animal, au-delà de l'idée de métamorphose, est quasi permanente dans ses récits. Mais, avant de voir ce que cette image pourrait comporter de significations symboliques, il est important de s'arrêter sur un fait déroutant et exceptionnel dans la littérature de notre auteur, à savoir les métamorphoses multiples et variées dans *Ceux qui n'en mènent pas large*.

Michel Dagonard, le boxer, se retrouve dans la peau d'autres animaux, à un moment où l'ivresse de Georges atteint son paroxysme. Le seul point commun entre ces animaux est la taille gigantesque à laquelle est arrivé Michel.

> Il devenait menaçant. Même plus un boxer – avec un boxer on pouvait à la rigueur s'entendre – mais un ours, un menaçant grizzly ! Peut-être même bientôt les espèces disparues, les monstrueux bestiaux ! Les ptérodactyles ! Les brontosaures ! Les iguanodons ! […] Les rats géants […] ! Les pires ! Les tricératops […] Héberger un tyrannosaure cinéphage de quinze mètres ! Il ne manquait plus que ça.[224]

Michel le « boxer » a, en outre, un œil bovin et il beugle. « Dagonard se tenait devant lui, l'œil un peu bovin, en se léchant encore les babines […][225] ». Ce comédien raté est à la fois un chien, un bovin, un ours et d'autres espèces animales géantes disparues. Sa métamorphose en plusieurs animaux en même temps est imprévisible et troublante. Seul le lexique relatif à tel ou tel animal rappelle au lecteur qu'on est en train de passer d'une catégorie à une autre. Son métier de comédien, exigeant une capacité à se « métamorphoser » sur scène, ou au moins à se travestir, pourrait être rapproché de cette métamorphose dans la fiction initiale.

Georges Maman qui se transforme à son tour en lapin dans le texte, se retrouve en parallèle furtivement dans la peau d'autres animaux. Il avoue éprouver alors un vrai plaisir à consommer la nourriture des chiens. Elle lui procure une certaine nostalgie d'un temps perdu.

---

[221] *Ibid.*, p. 72.
[222] *Ibid.*, p. 73.
[223] *Ibid.*, p. 83.
[224] *Ibid.*
[225] *Ibid.*, p.73.

> Il y avait bien longtemps qu'il n'avait plus de chien, […] mais il continuait, […] à acheter des boîtes, […]. Ce n'était certes pas plus infect que les saloperies au foie de volaille […] que l'on vendait aux humains, c'était même souvent meilleur, à vrai dire, et ça éveillait de drôles de nostalgies.[226]

Dans *L'Ombre des forêts*, un rapport de liaison intéressant est établi entre le chien et le personnage féminin d'Edwina Steiner alias Rose Poussière :

> Les chiens, c'est comme la chaleur du soleil, une illusion : ça n'existe pas. Des fois on pourrait croire, mais non. Melle Edwina, pareil : un rire, une chevelure brune qui recouvre brusquement le visage, et puis plus rien, fumée.[227]

La métamorphose est presque insaisissable à ce niveau de l'écriture. Le style des phrases est à l'image du personnage féminin, de cette Poussière, autrement dit à l'image d'un protagoniste de nature aérienne. Le rapprochement entre le chien et Edwina, dans ce cas, se lit à travers un aspect commun qui unit les deux créatures, à savoir leur caractère chimérique. Toutefois, la comparaison du chien avec la chaleur du soleil exige un retour sur l'étymologie du mot chien d'abord, ensuite, par analogie, dans la fiction de Martinet.

Sémantiquement, les termes chien et canicule ont une même origine latine : *canis* pour le premier, *canicula* (petite chienne) pour le deuxième. *Canicola* était le nom donné à l'étoile Sirius, de la constellation du Chien, dont la présence proche du soleil était liée aux périodes de forte chaleur, du 24 juillet au 26 août, dans le calendrier romain. Une période où la température augmente au point de devenir étouffante.

On retrouve cette idée de canicule décrite au début de *L'Ombre des forêts,* dont les événements se déroulent au mois d'août. Céleste, la femme de ménage de Monsieur, apparaît dans une situation d'effondrement et d'étouffement à cause de la chaleur extrême :

> Céleste sentait qu'elle ne tardait pas à avoir un malaise. […] Sans doute le soleil. Elle n'avait jamais supporté le soleil, surtout au mois d'août, […] son cœur battait toujours la chamade, […] l'air épais lui paraissait de plus en plus irrespirable, […]. La pénombre derrière les fenêtres semblait étouffante, […]. Elle eut envie de pleurer. […] Les enfants ne lui avaient prêté la moindre attention, leurs cris flottaient dans l'air chaud, et, au fur et à mesure qu'elle s'éloignait, ils s'évaporaient doucement vers la lumière sans joie, le ciel de mort.[228]

Du coup, la présence du chien dans ce roman est porteuse de plusieurs significations négatives : l'idée du diable, de l'enfer, de seuil entre deux mondes, d'une météo désagréable, et particulièrement d'une forte chaleur et par extension du signe du feu. Force est de constater que pour le personnage d'Edwina Steiner, le passage par le feu a donné naissance à son alias Rose Poussière. Cette transformation symbolique en une autre femme, encore une

[226] *Ibid.*, p.72-73.
[227] *L'Ombre des forêts*, p. 215.
[228] *Ibid.*, p. 11-13.

métamorphose, est à relier à ses origines juives, par une évidente allusion aux fours crématoires des camps nazis, dont elle semble avoir connu la terrifiante expérience. Comme si le corps réel d'Edwina avait été incinéré pour devenir cendre ou poussière[229]. C'est la raison de ce deuxième nom reflétant sa nouvelle condition fantomatique. Cette métamorphose est due au feu. Le chien, par son assimilation au feu solaire de la *canicola* dans le roman, en est une manifestation concrète, comme un témoin réel de ces changements.

Pour revenir à la symbolique du canidé, les significations mélioratives, en rapport avec les caractéristiques de protection et de fidélité liées au chien, sont ici hors de propos. Nous n'aborderons que les signifiants soulignant la présence énigmatique et mystérieuse du chien, dans la culture, et spécialement, dans l'œuvre littéraire de Jean-Pierre Martinet.

Ainsi, le chien dans ses récits lors d'une métamorphose ou non, surgit comme un animal issu d'un autre monde. Autrement dit, dans les textes de J-P. Martinet cet animal représente une menace. Sa présence devient symbolique de mort et d'enfer. C'est pourquoi elle provoque aversion et peur souvent non justifiées dans les récits. En conséquence, il devient une cible à abattre. Dans *Ceux qui n'en mènent pas large*, Georges Maman se retient pour ne pas tuer son ami, le boxer.

> Ce type-là, pensa Maman, je lui planterais bien une paire de ciseaux dans la gorge. » Il en avait justement une magnifique paire au bout recourbé, dans le placard de la salle de bain. Cela lui aurait fait rudement plaisir, oui, de le saigner comme un cochon, là, d'un seul coup, sans témoins. Le sang aurait giclé, aurait éclaboussé les murs, la moquette, le poster de Lauren Bacall mais, après, qu'est-ce qu'il se serait senti bien ! […] Rien que de penser à Dagonard beuglant d'une manière grotesque en regardant d'un air éberlué son sang jaillir comme un geyser, […] Il se dit que, s'il le brutalisait un peu, il oublierait peut-être ses idées de meurtres. Après tout, le boxer ne méritait pas d'être envoyé à l'abattoir, du moins pas tout de suite. [230]

Notons, au passage, une autre métamorphose dans le discours, du chien au cochon, deux animaux commensaux de l'homme depuis des millénaires. Le narrateur de *Nuits bleues, calmes bières*, annonce, quant à lui, dans la première page de la nouvelle, qu'en rentrant chez lui, il tue trois chiens :

> Ce soir-là, en rentrant chez lui, après avoir renversé une bonne dizaine de poubelles, égorgé trois chiens […] il se dit que, décidément, il n'avait plus grand-chose à voir avec le gentil petit garçon que sa grand-mère emmenait tous les soirs, […] aux « Dames de France », à Libourne, se gaver de pâtes de coing à cinq francs, […][231]

---

[229] *Ibid., p. 31, « Il lui arrivait de plaindre cette pauvre Edwina Steiner d'avoir eu à porter tout au long de sa misérable existence un nom aussi pesant, aussi germanique. […] Si elle avait eu cette idée plus tôt, elle aurait échappé aux crématoires de Mauthausen, et elle n'aurait jamais donné naissance à Rose Poussière, qui, de toute manière, n'avait rien demandé à personne. »*

[230] *Ibid.*, p.78-81.

[231] *Nuits bleues, calmes bières,* p. 9-10.

Il exprime clairement sa répugnance envers les chiens : « Devant chez lui, il s'engueula avec un chien (depuis son enfance, il détestait les chiens, « ces faux amis de l'homme », comme dit superbement le poète Yves Martin)[232] »

Et, Adolphe Marlaud, dans *La Grande vie*, s'amuse à tirer, de son appartement, avec son fusil à lunette, sur les chiens qui s'approchent du tombeau paternel : « Hier, j'ai abattu un chien qui s'approchait d'un peu trop près. La première balle l'a seulement blessé à la patte, il a essayé de s'enfuir, mais je lui ai logé une balle dans la tête.[233] » Son patron, Monsieur Rameau, également victime d'une métamorphose en canidé, tombe malade d'un cancer, comme si, pour Martinet, le fait d'être un chien méritait une mort atroce, vécue comme une punition. La métamorphose de Monsieur Rameau se manifeste dans le texte par un langage poétique, usant de jeux de mots familiers et courants, et utilisant l'image du chien par des comparaisons et métaphores. Le nouveau profil animal du patron finit, ainsi, par l'emporter progressivement sur l'humain. Ce tour de force est propre au texte « martinetien » : il ne précise jamais le passage d'une entité à une autre et laisse toujours entendre une sorte de fluctuation et va-et-vient entre les deux entités

> Tous les jours, […] je lui demandais des nouvelles de sa santé. […] il me répondait […] : « Elle est bonne, mon ami, elle est bonne. Bon chien chasse de race. Oui. Bon chien. Hin hin. » Ses derniers mots n'étaient pas très clairs à mon esprit d'humble employé. Quant au petit rire de gorge qui ponctuait immanquablement le bon chien, je le trouvais horripilant.[234]

Le discours indirect libre facilite la métamorphose discrète et fluide du personnage : la pensée d'Adolphe Marlaud — en colère contre Monsieur Rameau — donne à voir un patron sous son image de chien : « Mon patron, lui, ne s'inquiétait jamais de ma santé. […] Je trouvais cela un peu humiliant. […] Bon chien. Tu parles. Bon chien mange du veau froid. Oui, Monsieur Rameau, oui, Monsieur Rameau, bien, Monsieur Rameau. [235]»

La répétition de l'expression « le bon chien » — en se servant du proverbe « Bon chien chasse de race » — pour désigner Monsieur Rameau consolide la nouvelle image du patron : « Et s'il me renvoyait, […] Heureusement, le bon chien chassait toujours de race, […]. Quel soulagement ! [236]» Tout en évoluant, la fiction confirme cette image : « Monsieur Rameau m'a accueilli froidement, au magasin. […] Lui, il n'était pas très bien portant, en ce moment. Il m'a confié qu'il craignait d'avoir un cancer. […] Bon chien ne chassait plus de race. Bon chien n'avait plus de goût à rien, même à m'humilier.[237] »

---

[232] *Ibid.*, 30.
[233] *La Grande vie*, p. 54.
[234] *Ibid.*, p. 31.
[235] *Ibid.*, p. 32.
[236] *Ibid.*, p. 37.
[237] *Ibid.*, p. 52.

Par ailleurs, et toujours à propos de la présence obsédante du chien dans le texte de Martinet apparaît, et ceci dans des récits différents, l'image caractéristique du « chien jaune ». Le chien jaune possède une présence troublante, mystérieuse, mais aussi horrifique qui évoque l'idée de la mort et surtout du meurtre. Il est nécessaire de mentionner dans ce contexte que l'un des romanciers admirés par Jean-Pierre Martinet, à savoir Georges Simenon, a publié en 1931 un roman policier intitulé *Le Chien jaune*. Ce chien jaune, dans la fiction de G. Simenon, est un personnage chargé de plusieurs significations, essentiellement relatives au mystère et à l'angoisse. Il s'agit, en effet, d'un chien errant qui apparaît sur les endroits où des crimes sont commis. Le chien jaune est le facteur principal de tension, menant la narration de bout en bout, celle-ci s'achevant avec sa mort. Lidia Morales Benito, dans son article « Un chien, métaphore de la crise des années Trente ? *Le Chien jaune* de Georges Simenon » signale qu'il s'agit d'une présence symbolique en rapport avec le danger et le maléfice :

> […] L'histoire relate comment une tentative d'assassinat […] entraîne le commissaire Maigret dans une mystérieuse enquête policière. […] La tension augmente à la suite du meurtre de monsieur Le Pommeret, […] le journal local a imprimé un article alarmiste qui signale la présence d'un chien efflanqué, aux poils jaunes, un chien errant qui rôde sur les lieux du crime dès le premier soir. […] On peut considérer le chien jaune comme le symbole de la peur, de la terreur répandue parmi la population […]. Le côté magique et surnaturel de ce chien jaune est explicitement décrit par l'écrivain à plusieurs reprises. […] Pour Simenon qui intitule son roman *Le chien jaune*, cette couleur si rare pour un animal revêt une signification particulière car, dans la culture occidentale, elle comporte une symbolique clairement négative. […] L'animal anticipe la tragédie. […] Le chien jaune apparaîtrait donc comme un grand Moloch, un démon satanique tirant les ficelles d'un jeu dont personne ne connaît les règles […].[238]

Cet aspect est d'autant plus marqué que cette image de chien jaune est liée à l'idée du diable. Le démon Méphistophélès, l'une des créatures de l'enfer, apparaît accompagné d'un chien jaune. Adrienne Bernardi, dans son ouvrage *Camion Noir : Sulphur Le dictionnaire des symboles maléfiques*, précise cette idée :

> Les chiens sont associés à la mort et aux Enfers dans toutes les cultures : le chien est à la fois psychopompe et gardiens des Enfers (empêche les morts de sortir et les vivants d'entrer). Le plus célèbre est Cerbère, chien à trois têtes qui garde les Enfers. Si le chien a une mauvaise image dans l'Islam (symbole de l'avidité, de la gloutonnerie, et de la concupiscence), il n'existe en revanche que peu de chiens à connotations vraiment maléfiques. Néanmoins la déesse Hécate en Grèce est entourée de chiens, les sorcières sont parfois accompagnées de chiens noirs, Méphistophélès l'est d'un chien jaune, et Satan lui-même peut prendre cette forme, tout comme le vampire Dracula.[239]

[238] Lidia Morales Benito, « Un chien, métaphore de la crise des années Trente ? Le chien jaune de Georges Simenon », dans *Sociétés et représentations*, 2009/1, p. 91-101.

[239] Adrienne Bernardi, *Camion Noir : Sulphur Le dictionnaire des symboles maléfiques*, https://books.google.tn/books?id=JbvdCQAAQBAJ&pg=PT65&lpg=PT65&dq=le+diable+M%C3%A9phistoph%C3%A9l%C3%A8s+et+son+compagnon+le+chien+jaune&source=bl&ots=QkdoZm40PQ&sig=ACfU3U0RxfEcNOMq_tA-ur22MASXH8Uz9w&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwiJiPjVr-PiAhVuA2MBHeLCBBYQ6AEwC3oECAkQAQ#v=onepage&q&f=false.

Dans *Nuits bleues, calmes bières,* le narrateur, un revenant invisible raconte son aventure après sa mort. Il remarque, au moment de son enterrement, « un minuscule chien jaune [240]» qui se manifeste près de son tombeau. Dans *L'Ombre des forêts*, tout le chapitre dix-huit est consacré à « l'histoire du chien jaune ». Le personnage principal de Martinet dans ce récit, se souvient d'une histoire passée :

> C'était il y a à peine un an, […]. Un chien de race indéterminée, au poil jaunâtre, s'était mystérieusement attaché à lui. Il le suivait partout, dans les rues, au café. […] À n'importe quelle heure. N'aboyant jamais, ne se plaignant jamais.[241]

Ce chien, bizarre, qui ne s'intéresse pas à la nourriture qu'on lui offre et qui refuse de quitter les lieux où se trouve Monsieur, malgré les menaces, « avait [selon le personnage] d'autres exigences [242]». Le personnage éprouve de l'inquiétude et du dégoût face à cet animal qui le guette : « Monsieur se demandait vraiment pourquoi ce sale corniaud ventru, au poil pisseux, avait jeté son dévolu sur lui.[243]» La présence pesante du chien tourne pour Monsieur au cauchemar. Sa manifestation devant sa fenêtre, accentue la tension et participe à la création d'une ambiance horrifique dans le texte. « Monsieur avait les nerfs à vif. Il tremblait. De rage ou de peur, il ne savait pas. En tout cas, il fallait agir, et vite. [244]» La pression provenant de l'apparition du chien ressentie comme hostile pousse le protagoniste à un acte violent :

> Le danger grandissait trop vite, […] En quelques secondes, il se retrouva dans la rue. […] Il ramassa une barre de fer qui traînait sur le trottoir. Le chien ne manifestait pas la moindre crainte. Il y avait dans son regard une confiance absolue, un peu stupide. […] Il n'aurait pas dû le regarder ainsi, tandis qu'il commençait à taper dessus. C'est ça qui l'avait rendu fou furieux. Alors il s'était mis à frapper sauvagement. […] le chien se laissait massacrer sans protester. […] Plus il cognait, plus Monsieur avait peur. Lorsque l'animal ne bougea plus et que son regard devint vitreux, il eut envie de vomir. […] Roberte mourut trois semaines plus tard.[245]

Le chien est ainsi annonciateur de malheur : sa présence suscite l'angoisse et provoque le trouble et sa disparition laisse une trace de tragédie. Ainsi, la mort du chien dans ce chapitre dix-huit de *L'Ombre des forêts*, n'est pas sans conséquences, du moins c'est ce que la succession des événements —jamais gratuite dans le texte de Martinet — laisse supposer. Le décès de Roberte, la femme de ménage qui s'occupe de Monsieur, juste après l'assassinat du chien jaune, apparaît en liaison avec la disparition définitive de la bête.

---

[240] *Nuits bleues, calmes bières,* p. 13.
[241] *L'Ombre des forêts*, p. 121.
[242] *Ibid.*
[243] *Ibid.*
[244] *Ibid.*, p. 122.
[245] *Ibid.*, p. 122-123.

b. La métamorphose en félidé (le chat)

Le chat est aussi remarquable dans les récits de Martinet par sa présence obsédante. Cet animal a souvent été victime d'une réputation péjorative, dans plusieurs cultures et contextes littéraires. Le mystère qui l'entoure, en particulier son assimilation au monde de la nuit et son refus relatif de la domestication, en a fait un allié du Diable, compagnon des sorcières et autres manifestations maléfiques. Le chat est, en outre, un passeur vers le monde de l'au-delà, se jouant de ses frontières. Et c'est ce que note Jean William Cally dans sa thèse de doctorat, en se basant sur l'ouvrage de Pierre Brunel, *Bestiaire mythique* :

> L'angoisse face au chat réside justement dans le fait qu'on ne parvient pas à le situer, à graduer son degré de bienveillance ou de malveillance, le chat constituant toujours un être médian, un être de fluctuation, d'intermittence, de passage, posté sur le seuil séparant l'ici de l'au-delà[246]

Se rapprochant des fantômes et ressemblant à des revenants, les personnages de Martinet assument bien la fragilité de leur existence. Ce sont des êtres doublement fictifs : d'abord en tant que personnage de roman, ensuite parce que leurs discours même le suggère. Dans *Jérôme*, le voisin Cloret, au détour d'une conversation fait une allusion à son statut de mort : « Jérôme, une question, une seule : à quand remonte la date exacte de votre décès ?[247] », et il arrive souvent à Monsieur, dans *L'Ombre des forêts*, « de douter de sa propre existence[248]» C'est dans cet aspect commun avec le chat, créature impossible à cerner dans son ensemble, que l'assimilation de tel ou tel personnage « martinetien » à un chat, trouve son sens.

Adolphe Marlaud, dans *La Grande vie*, est représenté en félin par le pouvoir de sa voisine Madame C., qui ne cesse de l'appeler son « petit chat bleu [249]». Ce personnage, un nain qui se montre discret pour ne pas être repéré par sa voisine, la concierge géante, ressemble à un félin par son aspect léger et aérien. « J'aimais avant tout passer inaperçu. J'aurais volontiers donné tout ce que je possédais pour être un homme invisible ou un fantôme. À force de raser les murs du cimetière, j'avais fini par prendre leur couleur.[250] » Cette caractéristique rapproche Adolphe du chat, animal à peine saisissable dans les histoires fantastiques, et en évoque également un autre : le chat de Cheshire d'Alice, dans *Alice au pays des merveilles*, qui a le don d'apparaître et de disparaître quand il le veut.

---

[246] Jean William Cally, « La bête dans la littérature fantastique », p. 524, thèse de doctorat en Littérature française et comparée, Université de La Réunion, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines.
[247] *Jérôme*, p. 55.
[248] *L'Ombre des forêts*, p. 17.
[249] *La Grande vie*, p. 35, « Elle me berçait en chantonnant. « Mon petit chat est bleu. /S'il est bleu, /Tant mieux ; /S'il est gris, / Tant pis. »
[250] *Ibid.*, p. 22-23.

La métamorphose s'opère grâce aux mots et aux pensées intérieures. Le discours nous permet de découvrir la pensée intérieure du personnage principal, Adolphe M. Du fond de son inconscient, il imagine son patron se transformer en chat, et lui en rat, « À bon chat bon rat [251]», pense-t-il. Et ce, en réponse au proverbe du patron « Bon chien chasse de race ».

c. La métamorphose en petite bête (insectes et rongeurs)

Beaucoup de personnages, dans les récits de Martinet, se transforment en bêtes de petite taille. Les animaux de cette catégorie (insectes et rongeurs) ont une présence symbolique en littérature. Jean William Cally précise dans sa thèse *La bête dans la littérature fantastique*, que l'animal de petite taille « agit régulièrement pour signaler et pour exprimer, par figuration dérivée, l'idée de la souillure morale, de la culpabilité intime ou des problèmes névrotiques.[252]» La présence de ces bêtes en littérature reflète aussi un imaginaire commun qui exècre ces animaux à cause de leur aspect dégoûtant mais surtout de l'idée d'une menace qui vise la vie de l'homme.

La peur provient du fait que ce type d'animaux, malgré sa petite taille, pourrait éliminer l'homme par la dévoration et particulièrement, par son regroupement : « la petite bête, par sa multitude grouillante, *dépasse* l'homme[253] ». Ainsi, les insectes sont souvent vus dans les crises de delirium tremens des patients alcooliques. Ce qui montre que la petite bête hante l'inconscient humain et que cette peur est délivrée dès qu'il y a un terrain favorable à la parole déchaînée. Martha Krühl, dans *La Somnolence*, est terrifiée par les araignées rouges qui surgissent de nulle part.

Jérôme, lors de son aventure, élimine tout sur son chemin. Lui, le géant, se transforme en pou qui dévore le monde, par le moyen d'un discours qui se veut délire et qui recourt au discours indirect libre. C'est ce que reflète aussi cette phrase prêtée au poète russe Alexandre Blok et répétée par le personnage, comme un refrain : « Le pou dévore l'univers.[254]»

Dans *La Grande vie*, le personnage d'Adolphe Marlaud est représenté dans son aspect microscopique, qui correspond à son profil de nain. C'est alors qu'il se voit et est décrit tel « un

[251] *Ibid.*, p. 32.
[252] Jean William Cally, « La bête dans la littérature fantastique », p. 275, thèse de doctorat en Littérature française et comparée, soutenue le 22 novembre 2007.
[253] *Ibid.*, Jean William Cally, p. 276.
[254] *Jérôme*, p. 400.

cloporte [255]», « une punaise [256]», « une limace [257]», ou un « tourteau[258] ». Toutefois, cette nature minime du personnage cache une puissance dangereuse. Adolphe fait preuve d'une énormité en contradiction avec son physique réel :

> Je ne souffrais plus guère, ou plutôt, ma souffrance était d'un autre ordre, c'était la solitude des rois, des Dieux, des grands conquérants, la tristesse attendrie qui m'envahissait lorsque je voyais mes sujets, ces pauvres larves, ramper sous ma fenêtre. Je possédais la nature : les arbres de mon viseur, s'inclinaient devant moi, ils imploraient mon pardon, et les oiseaux des cieux, et les saisons, et les nuages, tous coupables. Mais était-ce leur faute ? J'aurais sans doute mieux fait de ne pas les créer. Chaque matin, je saluais mon peuple, les morts, mes seuls amis, d'un grand geste de la main. Je veillais sur eux comme Dieu veille sur les vivants.[259]

Et ce n'est pas seulement cette imagination qui prouve sa force, mais surtout le déroulement des événements dans cette histoire où nous assistons, au début, à la suprématie de la concierge par son statut éléphantesque qui laisse croire que l'homme est complètement assujetti et sans le moindre pouvoir. Ensuite, les actions démontrent que la victoire est du côté du nain : à la fin, Madame C. perd complètement la raison et est internée à Sainte Anne, suite à une tentative de suicide. C'est la femme titanesque qui est, au finale, réduite à la folie et à l'oubli. Son physique de géante ne lui a pas épargné la vulnérabilité et l'échec. En revanche, la « limace » demeure solide.

Le « je » du narrateur qui reflète une certaine fragilité se transforme à la fin du texte en « il ». Ce « il » ressemble à une carapace. Il montre que la larve est puissante et qu'il se dresse dans le texte tel un prince des morts, que rien ne perturbe. Adolphe, recevant une lettre de Madame C. — dans la dernière page de la nouvelle — avoue :

> Pourtant, je pleurais, Adolphe Marlaud pleurait. Il avalait ses larmes, silencieusement. Il leur trouvait le gout bizarre, même pas salé. Et si son père l'avait surpris ? Oh non, il ne fallait pas qu'il fût pris sur le fait. Il était comme son père, un homme, un vrai, pas un pleurnichard. Qu'est-ce que ça pouvait lui foutre, à lui, les enfants juifs parqués dans un stade ? Il obéissait aux ordres. Il devait garder la tombe. Il avait fait une boule de lettre de Madame C., et il l'avait jetée à la poubelle ; puis, il était allé se laver soigneusement les mains, car il avait lu quelque part que la folie, cela pouvait être contagieux. [260]

La transformation du personnage en bête de petite taille ne lui ôte pas sa puissance, au contraire, il montre à quel point elle agit dans son milieu. L'action est en effet, destructrice et funeste car la larve qu'est Adolphe Marlaud est aussi liée au monde des morts. Nous rappelons que c'est un employé dans une boutique d'articles funéraires ; d'autant plus que son

[255] *La Grande vie*, p. 21.
[256] *Ibid.*
[257] *Ibid.*, p. 29.
[258] *Ibid.*, p. 38.
[259] *Ibid.*, p. 55.
[260] *Ibid.*, p.58.

emplacement (son habitat), face à un cimetière, et son engouement pour le monde des morts font de lui une sorte de fantôme ou de prince des ténèbres.

2. La métamorphose en bête géante

a. La baleine, l'eau

Le glissement d'une entité à une autre s'effectue, dans le texte, par deux moyens contradictoires mais fortement liés : l'eau et le feu. Les analyses de Gaston Bachelard, essentiellement ses deux ouvrages *L'Eau et la rêverie*, et *La Psychanalyse du feu*, nous aideront dans cette étude.

Le cas de Jérôme Bauche dans *Jérôme* nous intéressera en premier. Ce personnage éponyme est comparé de façon continue, au fil du texte, à un animal marin. Précisément c'est « la baleine blanche spermatique [261]». La transformation s'effectue toujours par un langage poétique : la comparaison et/ou la métaphore permet le changement. Autrement dit, ce n'est plus par le pouvoir de Dieu ou d'un sorcier ou encore d'un objet magique que l'on passe à une autre entité. Le seul pouvoir qui autorise la métamorphose est celui du langage. Mais avant d'étudier son mécanisme dans ce cas précis et sa liaison avec l'idée de l'horreur, nous tenons à rappeler l'importance de la baleine dans l'imaginaire commun.

La tradition littéraire a conservé sur cet animal marin un certain nombre d'images importantes parce que symboliques, s'inspirant de mythes et légendes. La baleine possède, en effet une présence énigmatique dans des récits célèbres tels : *Sindbad le marin*, *Pinocchio* de Carlo Collodi, *Mobby Dick* d'Herman Melville, *Vingt-mille lieues sous les mers* de Jules Verne, *La baleine qui voulait chanter au Met* de Walt Disney, etc. Dans ces histoires, la baleine ou le cachalot est un animal dangereux et mystérieux à la fois. Il suscite l'effroi et la crainte. Car, il s'agit d'un monstre qui menace la vie de l'homme par la dévoration et la mort.

L'histoire de Jonas, avalé par la baleine et demeurant trois jours dans son ventre avant d'en être recraché, est l'un des mythes les plus célèbres de la religion juive, relaté dans l'Ancien Testament. La baleine y est présentée comme une créature psychopompe, permettant le passage d'un monde à un autre. Son image a été utilisée par les premiers Chrétiens comme le symbole de la Résurrection : le passage par la mort (le ventre de la baleine) et le retour à la vie : c'est pourquoi l'histoire de Jonas apparaît fréquemment dans les Catacombes. Cette histoire nous

[261] *Jérôme*, p. 30.

offre aussi une certaine vision du monde : la baleine qui avale l'homme devient un signe d'épreuve. Ainsi, l'avalage — tel est le terme employé par Gilbert Durant pour désigner le rôle engloutisseur du monstre marin et sa charge symbolique — est l'une des étapes de la métamorphose.

Notons, à ce propos, que le mythe de Jonas est cité de façon explicite dans un autre roman de Martinet, *L'Ombre des forêts*. Le protagoniste observe un vagabond qui, pour bien fouiller dans une poubelle publique, s'introduit dedans : « Il avait beau savoir qu'il lui était absolument impossible de l'apercevoir, il se méfiait quand même, les aveugles sont si rusés. Il se demanda s'il n'allait pas être englouti complètement, comme Jonas par la baleine.[262] » En effet, la comparaison s'enchaîne par une paronymie, pour insister sur cette idée. En révélant l'histoire de ce misérable, on constate que de son vrai nom « Jean Bolaine », on retient le rapprochement phonétique entre « Bolaine » et « baleine » :

> Monsieur connaissait déjà l'histoire de cet homme étrange lorsqu'il était arrivé à Rowena. Il en avait entendu parler à Paris et il ne l'avait jamais oublié, tant elle était absurde. Le duc de Reschwig s'appelait alors Jean Bolaine, il était scénariste, et sans vraiment connaître le succès, vivait confortablement de travaux alimentaires au cinéma ou à la télévision. [263]

Le mythe semble être inversé dans les histoires de Jean-Pierre Martinet : c'est la baleine (Jean Bolaine/le duc ou Jérôme/la baleine blanche) qui est avalée soit par une poubelle qui symbolise la ville (et, par extension, l'existence de ce pauvre personnage semble avalée), soit par la ville de Paris, dans *Jérôme*, qui représente l'enfer. Jonas et la baleine sont la même entité dans les textes de Martinet et le monde océanique avale ce qui lui appartient, à savoir ces créatures solitaires.

Jérôme Bauche traverse Paris avec pour point de départ son appartement, jusqu'à Darovima. Le récit de cette traversée nous est livré par le personnage lui-même, alternant entre discours direct et discours indirect-libre. Jérôme —avec son aspect effrayant qui lui doit le surnom de « baleine blanche » — effectue son périple, chargé de colère et de désirs violents, accentuant la terreur. D'ailleurs, il commet les pires crimes. Il assassine son voisin, le cloue à une chaise de son salon, et fait de même pour sa mère, elle aussi, après. Sur la route, vers sa Polly, il n'hésite pas à tuer Bérénice, la prostituée trop humaine. C'est ce que le protagoniste appelle « un assassinat moral [264]», car c'est d'humiliation qu'il l'a tuée. Les victimes de la « baleine blanche » se multiplient et rien n'étanche sa soif.

---

[262] *L'Ombre des forêts*, p. 99.
[263] *Ibid.*
[264] *Jérôme*, p. 175.

Notons que dans ce cadre la blancheur de la baleine ne représente aucunement un signe de paix, mais au contraire c'est élément chromatique qui symbolise la mort et l'anéantissement (le blanc est signe de deuil au Japon). Donc, la baleine blanche de Martinet, dans sa forme métaphorique, rejoint la figure maléfique qu'avait cet animal dans des œuvres antérieures, comme le cas de *Moby Dick* dans l'œuvre de Melville. Toutefois, la « baleine blanche » des légendes religieuses ou autres, n'était qu'un moyen pour opérer un changement programmé par Dieu, ou bien représentait un élément de perturbation d'une certaine réalité. La baleine était un intermédiaire nécessaire, une étape dans un parcours initiatique. Dans le texte de Martinet, elle n'est plus ce moyen, elle est cette autre réalité. Elle est un être mis à l'épreuve.

Le discours est chargé d'images relatives à l'eau. Il s'agit d'un élément fondamental dans l'imaginaire de *Jérôme*. La métaphore filée, relative à l'eau, se développe tout au long du récit. La métamorphose est activée grâce à l'aspect fluide de l'eau. Le glissement d'un univers solide à une réalité fluctuante est assuré, facilement. Le langage accomplit sa fonction créatrice.

L'univers est complètement aqueux, « La neige fondue était gluante, à l'image de cette ville.[265] », Paris. Un nouveau Paris océanique et sombre reflétant le personnage, sachant — pour rester sur l'approche symbolique — que « La ville est un symbole maternel[266] » et que Jérôme a été représenté comme un enfant de cette ville, ce « Fœtus de quarante-deux ans.[267] »

> J'ai jeté un coup d'œil par la fenêtre : il avait dû neiger pendant la nuit mais la neige n'avait pas tenu, elle s'était transformée en une boue jaunâtre, parfaitement répugnante, qui semblait coller aux semelles et donnait aux passants emmitouflés dans leurs vêtements l'allure de scaphandriers se déplaçant lourdement au fond de la mer.[268]

L'image d'un milieu aquatique est confirmée dans le roman par un réseau d'images poétiques. Le mouvement des protagonistes est décrit à travers la métaphore filée de l'eau/la mer :

> Le retour de mamame ! Comme cet événement banal se revêtait d'une solennité inhabituelle ! … C'était bien elle, oui, la mère Bauche, il n'y avait plus le moindre doute, bien elle, personne d'autre hélas, la canne cognant contre les marches vermoulues avec un bruit sourd, les jambes gorgées de pastis se traînant péniblement, raclant le fond de la mer, personne d'autre, mais elle, oh oui, la nageuse morte.[269]

L'eau se présente dans le roman sous plusieurs formes : solide — la neige, qui se dresse comme un obstacle durant le voyage du personnage éponyme — et liquide (les larmes et d'autres liquides). La description, par le moyen de la gradation ascendante des larmes de Lisa,

---

[265] *Jérôme,* p. 395.
[266] Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles,* p.348.
[267] *Jérôme,* p. 447.
[268] *Ibid.,* p.390.
[269] *Ibid.,* p. 81.

une prostituée de quatorze ans montre que l'eau est un élément excessif lié à l'agitation psychique des personnages : « Les larmes de Lisa deviennent un ruisseau, puis un fleuve, puis un océan[270] »

Les eaux dominantes dans le texte sont les eaux sales. L'eau impure dans *Jérôme* est une eau qui favorise l'action et la métamorphose. C'est une eau, malgré son aspect repoussant et dégoûtant, productrice de sens et porteuse d'une certaine vérité. Solange, la sœur de Jérôme Bauche lui recommande au début du récit : « mieux vaut respirer l'odeur infecte des canaux, eux au moins, avec leur eau croupie et toutes les saloperies qu'elle charrie, ne mentent pas.[271]» Si la vérité est dans l'eau impure, l'eau pure est donc d'ordre utopique. La pureté que réclame Martha K. dans *La Somnolence* n'est qu'une illusion. Le monde est impur, car il est souffrance continue.

Paris représente dans le récit un corps monstrueux d'où éclatent les eaux sales : des égouts, des corps, ou de la nature. Larmes, sueurs et sperme se mêlent en représentant l'univers abjecte de la « baleine blanche » : « S'écrasant dévalant la pente se bousculant et s'enfonçant lentement pour finir dans les marécages dans la pauvre terre gorgée de foutre de larmes de sueur cette terre d'esclaves dont pas un seul n'avait laissé une trace dans la mémoire des hommes.[272] » Partout où le personnage s'aventure ne retrouve qu'un espace dégageant puanteur et dégoût :

> Au dernier sous-sol, les couples se tortillaient comme des vers coupés en morceaux sur la terre gluante, fraîchement retournée. L'odeur âcre de l'urine, mélangée à celle, vaguement écœurante, du foutre, me montait à la gorge, et j'ai eu envie d'achever, un à un, à coups de pied toutes ces larves qui se contorsionnaient en gémissant et en grognant.[273]

Les eaux sales représentent dans l'œuvre de Martinet un intérieur troublé par les émotions et surtout par un vécu douloureux. Elles représentent l'horreur du dedans : J. Bauche humilié par sa mère est terrifié par le risque de castration. Le personnage ressent un complexe à cause de la petite taille de son pénis et l'absence de poils dans ses parties intimes. Jérôme s'aventure dans un Paris étrange, où les eaux sont toutes une matière abjecte (rappelons l'image de l'homme fœtus, qui devrait pour sortir au monde vivre l'expérience de plusieurs mois dans des eaux maternelles). Il s'agit donc d'une matière symbolique des eaux maternelles, de la ligne à franchir vers les eaux propres. Julia Kristeva évoque cette idée des eaux abjectes liées à la maternité et mentionne que pour franchir le tabou maternel définitivement il faut affronter les eaux sales :

---

[270] *Ibid.*, p.352.
[271] *Ibid.* p.15.
[272] *Ibid.*, p. 395.
[273] *Ibid.*, p. 347.

> « Urine, sang, sperme, excrément viennent alors rassurer un sujet en manque de son « propre ». L'abjection de ces flux de l'intérieur devient soudain le seul « objet » du désir sexuel — un véritable « ab-ject » où l'homme, apeuré, franchit l'horreur des entrailles maternelles et, dans cette immersion qui lui évite le face à face avec un autre, s'épargne le risque de la castration. […] L'abjection lui tient alors lieu d'autre, […] [et]transforme l'abject en lieu de l'Autre.[274]

D'ailleurs, pour consolider cette idée, selon laquelle ces eaux sales représentent le tabou maternel, nous relevons une scène clé au chapitre 2 du roman : il s'agit de l'épisode où, pour se venger de sa mère qui ne cesse de le rabaisser, Jérôme Bauche décide de déposer son sperme dans un yaourt pour faire manger le contenu du yaourt à sa mère ivre :

> […] j'ai décapsulé un pot de yaourt à la framboise et j'ai commencé à me branler. […] alors mon foutre a giclé, gluant, inutile, presque froid déjà, désespérément identique à ce qu'il serait toujours, même après ma mort (car j'ai toujours eu la conviction que, même dans mon cercueil, il m'arriverait de temps en temps d'avoir une petite érection), la substance même de Jérôme Bauche, sa laideur, sa solitude, réduites à quelques gouttes blanchâtres et visqueuses, son néant. J'ai remis soigneusement la capsule sur le yaourt, après tout pourquoi la jeter, d'ailleurs mamame aurait la très grande joie d'avoir au dîner, ce soir, un dessert un peu particulier. J'en riais d'avance. Cela me vengerait de sa trahison, car je savais fort bien qu'elle était de mèche avec monsieur Cloret et qu'elle n'avait qu'un seul rêve, qu'elle caressait obstinément depuis des années, ne plus m'avoir à sa charge et se débarrasser une bonne fois pour toutes de moi. […] Eh bien, elle allait voir, la mère Bauche, ce que j'allais en faire, de son monsieur Cloret et, au dessert, tout à l'heure, elle aurait une belle surprise en mangeant son yaourt à la framboise. […][275]

Le comportement incestueux du protagoniste pourrait être interprété comme un acte violent dont l'objectif est de franchir les frontières. Ses rapports avec sa mère se caractérisent par une certaine complexité, liée à l'idée d'inceste. Ces rapports compliqués et conflictuels sont représentés dans le récit par un champ lexical de l'eau sale. C'est d'autant plus le cas que, Jérôme Bauche est un enfant non désiré, maléfique qui ressemble à la mort, et qui s'apparente au monde des morts.

> Nos rapports étaient fuyants, visqueux. Une énorme supercherie. Quand je mourrais, je me souviendrai de la vie comme d'une méduse d'une taille monstrueuse que l'on effleure avec dégoût, parce qu'il faut bien, et moi aussi je me sentais comme ça, fuyant, visqueux, comme les autres, pas épargné par le désastre universel, oh non, mais flasque, si flasque, avec ma peau flasque, mes paroles flasques, mes histoires vaseuses, la flaccidité de mes pensées, et le dégoût de moi-même, au fond, tout au fond, ces flatulences qui jamais ne parvenaient à l'air libre et m'asphyxiaient lentement. Je me sentais gluant et sombre, comme le monde dans lequel on m'avait plongé de force.[276]

L'eau sale représente enfin la souffrance de ceux qui n'ont pas de voix : l'image de la terre comparée au ventre qui accouche des morts-nés en dit long. Il s'agit d'une imagerie obsessionnelle relative aux eaux maternelles, mais dotée du sens de la mort, puisqu'il s'agit des sans voix :

---

[274] Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection.*, édition Seuil Paris 1977, p. 65.
[275] *Jérôme*, p. 66.
[276] *Ibid.*, p.133.

> La neige fondue était gluante, à l'image de cette ville. Tous les hommes avec leur âme semblable tous les hommes unis par une grande solitude tous les hommes. S'écrasant dévalant la pente se bousculant et s'enfonçant lentement pour finir dans les marécages dans la pauvre terre gorgée de foutre de larmes de sueur cette terre d'esclaves dont pas un seul n'avait laissé une trace dans la mémoire des hommes. Sournoisement en allés mais réclamant vengeance. Solange traînaillant dans le cimetière de Kolokovo. Attendant quoi ? Que les cercueils émergent enfin, mêlés à la boue, comme un nouveau-né au placenta de sa mère ?[277]

L'eau engloutit le monde de la « baleine blanche » dans un mouvement inverse à celui qui veut tout dévorer :

> Pour la première fois, je réalisais vraiment que l'hiver était là. Pauvre Lisa, rien à faire, le froid dévorait tout, inexorablement, la planète devenait un bloc de glace, sur le front de l'Est, les soldats mouraient comme des mouches.[278]

L'eau appelle à la mort : « Car de trop neiger on s'ensommeille.[279] ». Et Gaston Bachelard mentionne, à propos des « eaux lourdes » : « L'eau est ainsi une invitation à mourir.[280] » C'est une eau désirée par le personnage parce qu'elle représente la mort. En effet, la relation entre l'eau (la mer) et la mort est étroite, selon G. Bachelard[281]. Et le fait de traverser les eaux, d'effectuer ce voyage nécessaire, est considéré comme une traversée de la mort. En parlant des enfants non désirés parce que maléfiques —Jérôme en est un —le philosophe déclare :

> On s'explique alors que lorsque de tels enfants abandonnés à la mer étaient rejetés vivants sur la côte, quand ils étaient « sauvés des eaux », ils devenaient facilement des êtres miraculeux. Ayant traversé les eaux, ils avaient traversé la mort. Ils pouvaient alors […] refaire un monde. […] La mort est un voyage et le voyage est une mort. […] Mourir, c'est vraiment partir et l'on ne part bien, courageusement, nettement, qu'en suivant le fil de l'eau, le courant du large fleuve. Tous les fleuves rejoignent le Fleuve des morts. […] L'imagination profonde, l'imagination matérielle veut que l'eau ait sa part dans la mort ; elle a besoin de l'eau pour garder à la mort son sens de voyage.[282]

L'eau et la mort sont donc liées. Et Jérôme — tout en étant emporté — emporte lui aussi tout sur son chemin, et devient une eau, mais plus précisément une eau mortelle, donc la mort personnalisée. Dans ce Paris apocalyptique, Jérôme, dans un excès de délire avoue :

> J'attends que les eaux de la Neva débordent et recouvrent tout. Je n'ai pas envie d'aller plus loin. Je n'atteindrai jamais l'île au trésor. Ni ne planterai mon harpon dans la baleine blanche, après des nuits d'insomnie, au-delà du cap de Bonne-Espérance. Les dauphins ne livreront pas un combat sans espoir contre les grands oiseaux au corps de neige et les requins noirs, les rescapés de l'enfer. […] Oui. Les yeux se referment, à la fin. Les eaux de la Neva débordent. C'est la faute de la baleine blanche. Elle n'aurait pas dû s'aventurer hors des océans, […][283]

---

[277] *Ibid.,* 395-396.
[278] *Ibid.*, p.356.
[279] *Ibid.*, p.353.
[280] Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, p.77.
[281] Cf., *L'Eau et les rêves*, p., 100-103.
[282] *Ibid.*, p.102-104.
[283] *Jérôme,* p.360-361.

L'eau violente de la nature pourrait représenter un signe positif, dans la mesure où il s'agit d'un espace d'une épreuve de soi. Ainsi, le protagoniste doit lutter pour arriver jusqu'au bout. Son cheminement n'est pas facile. Le rude hiver à travers la neige personnifiée en un monstre menaçant l'amoureux n'empêche pas ce dernier de poursuivre son chemin avec plus d'énergie à la recherche de Paulina :

> A Saint-Cloud, je boirai un petit alcool pour me remonter, et je resterai assis un bon moment, bien au chaud, histoire de reprendre mes forces. La neige me coulait dans le cou, me rentrait dans la bouche, les narines, les yeux. Par moments, j'avais l'impression d'étouffer. La neige m'insultait. Visiblement, elle cherchait à m'humilier. J'ai frappé les flocons de mes deux poings fermés, aveuglément, comme on boxe un ennemi invisible.[284]

Cette eau violente est en outre libératrice à un certain niveau, quand le personnage est débordé de colère face à son voisin Cloret :

> J'éprouvais la sensation frustrante d'assister à une prestation à moitié ratée d'un cabotin de troisième ordre dans un théâtre désert. Malgré tous mes efforts, j'ai fini par éclater de rire. Le barrage a craqué. Monsieur Cloret gesticulait comme un forcené pour ne pas être englouti. Sa tête émergeait à grand-peine, mais, chaque fois qu'elle apparaissait, je m'arrangeais pour l'enfoncer de nouveau dans l'eau. A père crétin fils débile, me répétais-je tout en appliquant soigneusement la paume de ma main sur le sommet du crâne de monsieur Cloret dès qu'il émergeait.[285]

L'eau est le cadre d'un voyage intérieur très complexe, où le protagoniste qui semble dénué de son propre sang[286] doit retrouver Polly, et goûter au sang de cette dernière : « Seul comptait Paulina et le désir fou de la voir morte. Toute entière à moi enfin. Peut-être alors ma douleur s'apaiserait-elle. »[287] L'acte de goûter au sang de la femme désirée symboliserait l'idée d'unité avec l'objet du désir au moment même où il s'en défait complètement :

> Je me suis agenouillé à côté de Polly et je lui ai plongé les ciseaux dans le ventre. Puis j'ai enfoui mon visage dans ses entrailles. […] Je n'avais pas pu dévorer cette sale gamine entièrement. […] Ce goût effroyable dans ma bouche, je ne l'oublierais jamais. […] J'avais encore la bouche un peu poisseuse. […] N'eût été cette légère sensation d'écœurement, je me serais senti dans une forme éblouissante. J'ai éclaté de rire en me disant que […] lorsqu'elle se déciderait à revenir, cette nuit, demain, ou un autre jour, elle serait quand même drôlement surprise, Solange.

Si l'eau est le signe marquant de ce récit volumineux, c'est parce que l'eau est un signe de désespoir total : le roman représente le désespoir infini du narrateur-auteur. Gaston Bachelard écrit à propos de l'eau : « L'eau prend la mort en son sein. L'eau rend la mort

---

[284] *Ibid.*, p. 414.
[285] *Ibid.*, p. 41.
[286] Jérôme semble se transformer en fantôme : « Je m'étonnais de ne pas m'être blessé en brisant la vitre du taxi. Mais non : le sang ne coulait pas. Pas plus que lorsque la canne-épée m'avait traversé le corps de part en part. Je me sentais de plus en plus angoissé. », Ibid., p. 447.
[287] *Ibid.*, p.408.

élémentaire. L'eau meurt avec le mort dans sa substance. L'eau est alors un *néant substantiel*. On ne peut aller plus loin dans le désespoir. Pour certaines âmes, *l'eau est la matière du désespoir*. [288]» Néanmoins, ces eaux sombres reliées à l'idée du désespoir et de la mort sont paradoxalement des eaux régénératrices puisqu'elles ont assuré l'accomplissement du voyage de la « baleine blanche »

b. L'eau, le féminin

La métamorphose de Jérôme dans le récit est due essentiellement à son statut de dérangé mental. Ainsi pour cet homme qui se décrit comme un fœtus, Solange représente ce ventre maternel duquel il se nourrit. Solange qui pourrait être le fruit de son imagination semble exercer sur le protagoniste une grande influence. Jérôme la prend toujours comme une référence renvoyant au mal, en avouant sa honte de la décevoir souvent. Il exprime aussi sa crainte d'être moqué par cette femme redoutable, à propos d'une certaine sensibilité qui lui échappe, par moments. Mais, quand il s'enfonce dans le mal, en commettant le crime le plus atroce, à savoir tuer Poly et dévorer une partie de son corps, Jérôme, tel un apprenti qui cherche à plaire à son maître, déclare, non sans une certaine fierté, à la fin du récit : « Avec le sang de Paulina, j'ai écrit plusieurs fois le nom de Solange sur les murs de la salle à manger. J'étais sûr que, lorsqu'elle reviendrait, elle serait sensible à cette délicate attention.[289] »

Durant le parcours de « la baleine blanche », l'étrange Solange ne se manifeste que par les mots de son frère quand il l'invoque. Cette femme mystérieuse et invisible pour les autres personnages, est liée à l'eau par son aspect insaisissable et sombre. Elle ressemble à une eau profonde et menaçante. C'est la raison pour laquelle, féminité et eau se trouvent liées Bachelard mentionne à ce propos :

> Quand nous aurons compris que toute combinaison des éléments matériels est, pour l'inconscient, un mariage, nous pourrons rendre compte du caractère presque toujours féminin attribué à l'eau par l'imagination naïve et par l'imagination poétique. Nous verrons aussi la profonde maternité des eaux.[290]

[288] Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Éd. José Corti, Paris, 1942, p. 125.
[289] *Jérôme*, p. 454-455.
[290] Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, p. 26, version électronique : https://psychaanalyse.com/pdf/L%20EAU%20ET%20LES%20REVES%20-%20ESSAI%20SUR%20L%20IMAGINATION%20DE%20LA%20MATIERE%20-%20BACHELARD%20(229%20Pages%20-%201,6%20Mo).pdf; consultée le 01/10/2019, 19 :57.

Solange pousse Jérôme à commettre le pire qui est de souffrir et de faire souffrir les autres :« Souffrir et faire souffrir : c'est là tout le mal[291] » : il s'agit du chemin nécessaire vers l'accomplissement d'un destin et du livre. Le temps passé dans cette eau impure équivaut au temps nécessaire pour un enfant, dans les eaux maternelles, avant de naître. Toutefois, il n'est pas représenté dans un état de passivité totale, car il montre de bonnes connaissances de son milieu aquatique et sombre. Pis encore, il y mène le jeu, ce « vieux loup de mer [292]». C'est bien d'une vie antérieure à la vie réelle qu'il s'agit pour Jérôme : le voyage de « la baleine blanche » est le parcours d'un être dans les profondeurs avant d'aborder la vie.

Dans *La Somnolence* — comme dans tous les autres récits de Martinet — l'alcool élément composé relatif à l'eau, est un facteur de changement permanent. La métamorphose est liée intrinsèquement à l'état d'ivresse. L'eau-de-vie, permet donc la transformation rapide et inaperçue d'un état à un autre. Elle apparaît comme un élément de transition dans l'histoire. Martha se déplace à chaque fois qu'elle se saoule et perd conscience, comme dans le chapitre dix-huit, où elle est supposée être dans son appartement au quatrième étage quand elle s'évanouit et se réveille ailleurs.

Par ailleurs, l'élément aquatique caractérise l'univers de Martha. Dès qu'elle est touchée par l'eau, la vieille femme ne tarde pas à se transformer. Elle devient elle-même un élément naturel appartenant à l'eau : « La marée remplit ma bouche de sable humide. Un vent salé souffle dans mes artères. Mes cheveux, lentement, se transforment en varechs.[293] »

L'eau et la féminité semblent très liées. Et cette relation favorise le changement du monde et de tous les éléments qui y figurent. Comme Jérôme, Martha n'existe pas en dehors de l'eau impure. Elle évolue à l'intérieur de ce monde aqueux. À la fin du récit, Martha déclare : « J'ai refermé la porte. J'ai regardé la mer. Elle avait une vilaine couleur glauque. Elle semblait visqueuse […] [294]»

Le cas de Madame C., dans *La Grande vie*, nous donne une idée sur la transformation de la femme en bête géante, un monstre ayant l'aspect aquatique :

> Je n'avais jamais vu une bouche aussi grande. Un gouffre. La glotte gloutonne. Glugluante. Ensalivée. La langue démesurée, frétillante, violacée, la belle lurette, montant, descendant, se tordant comme un serpent dans une caverne rouge. Elle glougloutait des mots tendres, Madame C. […] Ses seins sentaient la sueur et l'eau de Cologne. […] Je me suis demandé avec angoisse comment un mastodonte pareil pouvait vivre dans une loge aussi petite. [295]

[291] Jérôme Porée, *Le Mal - Homme coupable, homme souffrant* -, Éd. Armand Colin, Paris, p.19.
[292] *Jérôme*, p. 381.
[293] *Ibid.*
[294] *Ibid.*, p. 255.
[295] *La Grande vie*, p.35.

La concierge, qui ressemble à « la baleine blanche » par son énormité et son aspect aqueux avale, à travers son organe sexuel géant, son amant, le nain Marlaud. Cette scène obscène à la Pantagruel nous rappelle l'épisode de l'homme avalé par la baleine mythique :

> […] tandis qu'elle m'engloutissait, elle était déjà toute marécageuse, elle me remuait brutalement en elle tout en me tenant les pieds pour m'empêcher de gigoter, et puis, lorsqu'elle avait bien joui, après avoir poussé un meuglement qui faisait trembler les murs, elle m'expulsait de son formidable vagin, me laissant seul sur le plancher comme un roi dépossédé, trempé de la tête aux pieds, incapable de dire un seul mot. [296]

Marlaud est éjecté du fond de cette « baleine », tel un nouveau-né : « Mes cheveux noirs pendaient en mèches sales sur mon front. Je me sentais gluant, visqueux, comme un nouveau-né braillard qui vient d'être chassé du ventre de sa mère[297] » Et, de cette opération, dans le cadre de l'amour, l'homme, lui, ressort réduit à une larve.

De ces métamorphoses, on retient le caractère titanesque lié à l'humain, dans un monde muable grâce à l'eau, ainsi que le rôle de la femme en tant que génitrice.

3. La métamorphose de l'inanimé à l'animé (humain et autre)

Dans *Nuits bleues, calmes bières*, l'écharpe que porte la grand-mère autour du cou est une renarde vivante au lieu d'être un tissu en peau de renard. Et en plus, cette renarde appelée « Julia Vernet » (en rappel de la Julia de *Les Gens de Mogador* d'Elisabeth Barbier, et tout en ayant des aspects communs avec ce personnage, à savoir l'ardeur et la force) attaque le protagoniste, un jour, et lui laisse un visage défiguré. Ce qui pousse la grand-mère à tuer la bête et à la jeter. Cette histoire prouve qu'on est installé d'emblée dans l'univers fantastique, par l'étrangeté des faits. Le passage du réel au fantastique est insaisissable. Les frontières sont très fragiles. Et c'est l'une des caractéristiques de ce récit, qui est raconté par un protagoniste assistant à sa propre mort et décrivant les détails de son passage d'un monde à l'autre :

> Il guettait sa propre mort dans les miroirs des cafés, entre deux demis de bière allemande. Vivre ne l'amusait plus guère. […] On le trouvait morne alors que, peut-être, tout simplement, il était mort depuis longtemps, comme le clerc Bartleby ou certains héros d'Henri James. A force d'absences répétées, il avait dû, un soir d'ivresse lourde, franchir sans se rendre compte, et pour toujours, une frontière invisible.[298]

D'autres exemples de métamorphoses des objets, en entités vivantes sont à noter dans ce récit. Ainsi, à un moment d'ivresse, la pantoufle devient une bête agressive : « Il lutta contre la pantoufle trouée, des heures durant. Elle lui a sauté à la gorge dès qu'il avait ouvert la porte,

[296] *Ibid.,* p.19.
[297] *Ibid.,* p.20.
[298] *Ibid.,* p. 11-12.

en rugissant comme un tigre.[299] » L'illusion est d'autant plus amplifiée que l'histoire de la pantoufle prend le dessus, en se greffant au récit de la mort du narrateur lui-même :

> Bien sûr, cette pantoufle solitaire, dont il avait accepté la compagnie pendant des années, ne lui avait pas pardonné de l'avoir privée si longtemps de sa petite sœur de cœur. Alors vengeance. C'était horrible. Personne ne peut supporter la solitude, même les objets. Personne ne peut vivre sans amour. Il but encore, pour se faire pardonner. Mais la pantoufle le fixait toujours, dans la pénombre. Trouée, béante. Il fit des efforts immenses pour ne pas la regarder. Pourtant l'apaisement ne venait pas. La sale bestiole protestait dans le fond de la pièce. Cette fois, il se senti plein d'amour pour elle. Elle est si malheureuse, pensa-t-il. Il se leva et se pencha sur elle, et l'embrassa sur l'ouverture béante, et lui demanda pardon […][300].

La personnification est multipliée dans le texte. La moquette, elle aussi, se change en chatte : « Il finit par avoir le dessus, mais son cœur battait si vite que, pour se calmer, il caressa la moquette dans le sens du poil. Elle ronronna de plaisir. Il se sentit mieux. [301]» Les bières, elles, deviennent des femmes sensuelles :

> Et au milieu de ce désordre : lourdes, lentes, plombées, funèbres, les bières brunes qu'il aimait tant, surtout vers les cinq heures, quand la douleur est à vif, leur chevelure de morte qu'il avalait goulûment, […] Mais les blondes aussi, fidèles, amicales, cuivrées. Toujours exactes. [302]

Les draps du lit sont comparés au corps d'une femme, au moment où le personnage les déchire, à la fin du récit. L'univers de la fiction se trouve ainsi bouleversé par tant de changements, rapides et successifs. Nous constatons que l'entité nouvelle — dans l'opération de la métamorphose au sein de *Nuits bleues, calmes bières* — est généralement, « femme » ou « bête ». Cela pourrait être justifié par le fait que le protagoniste, solitaire se trouvant dans un état second dû à l'ivresse, ne peut révéler qu'une version très proche du rêve/cauchemar.

La fin de l'histoire est un rappel du contexte, à savoir, celui de l'inconscient. Toujours, est-il que rien n'est précis ; on ne sait s'il s'endort, ou s'il meurt :

> La vieille dame en tailleur rose tapota la vitre du tramway, en lui souriant sous la neige. Avant de s'endormir, il demanda pardon à tous ceux qu'il avait aimés, à tous ceux qu'il n'avait pas aimés. Petite morte. Derrière les rosiers. Cette nuit-là, il rêva de satin, et de souliers vernis.[303]

II. Du visible à l'invisible

La métamorphose atteint un degré paroxystique quand le changement de l'entité évolue du concret à l'abstrait. C'est le cas d'une métamorphose d'un être vivant à un revenant En effet, ce passage d'une entité visible à une autre invisible, est un tour de force de

[299] *Ibid.*, p. 30.
[300] J-P. Martinet, *Nuits bleues, calmes bières*, p.32.
[301] *Ibid.*
[302] *Ibid.*, p.28-29.
[303] *Ibid.*, p. 33.

l'imaginaire, reflétant le désir inconscient d'une vie éternelle pour tout mortel. Pierre Brunel écrit à ce propos :

> À cette rupture qu'est la mort la métamorphose opposerait donc la continuité de la vie : cette tentative de résolution dans l'imaginaire d'une contradiction fondamentale de notre existence ne nous offre peut-être qu'un sursis de courte durée, à moins qu'il ne s'agisse de faire triompher sur une autre mort une autre vie … [304].

Dans le premier cas, celui du protagoniste de *Nuits bleues, calmes bières,* on peut rapprocher cela d'une résurrection. Quant à Jérôme Bauche, on est dans l'illusion et l'idée du seuil car le personnage semble vivre entre deux espaces, à savoir la vie et la mort. Nous avons, en effet, deux paradigmes : l'un qui pourrait se rapporter au sens de l'effacement et de la réincarnation (la résurrection) et l'autre au sens du seuil. Le corps, aussi, s'invite puisqu'il est au centre de la métamorphose, en tant que sacrifice nécessaire dans le processus d'une vie nouvelle.

1. Le cas de Nuits bleues, calmes bières

Le personnage principal apprend un jour sa mort, « La dernière fois que l'on avait sonné à sa porte, c'était pour lui apporter un télégramme annonçant sa mort. Il l'avait ouvert en tremblant, puis, en lisant le texte, il avait éclaté de rire.[305] » La dissociation est déjà claire. Et celui qui reçoit le télégramme est le revenant, qui se chargera du récit. L'histoire est ainsi racontée par un homme invisible, récemment mort, et revenu sur des lieux familiers (son appartement, son quartier, etc.). La métamorphose en fantôme ou en être invisible est décrite comme un événement joyeux pour le personnage, car sa vie n'avait aucune valeur, en absence de toute communication et de tout amour. La transformation du personnage en fantôme a des conséquences :

> Pour fêter l'évènement [de sa mort], il avait bu plusieurs bières rousses. Vers les trois heures de l'après-midi, il s'était habillé sans hâte, et avec de grandes difficultés. Ses vêtements résistaient, comme si, déjà, ils étaient prêts à le trahir. Il avait enfilé sa veste à l'envers, et il s'était cassé la figure dans l'escalier. Il ne sut jamais qui, ce jour-là, avait bien pu emporter la deuxième jambe de son pantalon.[306]

Et d'ailleurs, le personnage principal, pour s'assurer qu'il est un revenant, et qu'il n'existe aucun double de lui, téléphone à son domicile une fois dehors :

> […] il téléphonait d'une cabine pour savoir si personne n'avait encore pris possession de son appartement. Lorsqu'il reposait le combiné, il se sentait soulagé. Ainsi, sa petite chambre était encore libre. Il avait bien fait de garder les clés. Au fond, il avait encore sa place, ici-bas.[307]

---

[304] Pierre Brunel, *Le Mythe de la métamorphose,* p.145.
[305] *Nuits bleues, calmes bières,* p. 12.
[306] *Ibid.*
[307] *Ibid.*, p. 20.

Lors de ses escapades, le protagoniste qui n'a pas perdu « sa faculté d'émerveillement[308] », étant mort, continue à donner son avis sur des sujets d'art, « […] il se demanda soudain pourquoi Murnau n'avait jamais tourné avec Louise Brooks. Pabst, ce n'était déjà pas si mal, mais Murnau, tout de même… [309]», ou sur l'actualité politique de son temps, « En descendant la rue du Commerce, il s'était heurté à des images de Mitterrand, l'index levé, comminatoire. Pourquoi ennuie-t-il les morts, celui-là ? […] Au moins, à nous, il pourrait nous foutre la paix. Et Chirac, et Marchais, et tous les autres. [310] »

La transformation en fantôme ne provoque pas de rupture avec le monde des vivants. Nous pouvons parler d'une continuité mais avec quelques changements dans le caractère du revenant qui adopte un comportement vampirique : « […] après avoir […] égorgé trois chiens et giflé un aveugle […] il se dit que, décidément, il n'avait plus grand-chose à voir avec le gentil petit garçon que sa grand-mère emmenait […] à Libourne [311]» Et, au café, en apercevant des adolescentes, il a une envie de « planter ses dents [312]» dans leurs cous.

La métamorphose du personnage en fantôme est récurrente en littérature. On la retrouve dans des textes antérieurs. Hamlet, par exemple, nous donne à voir le spectre d'un père de retour sur terre pour apprendre à son fils la vérité sur sa mort et le pousse à le venger. Erik, dans *Le Fantôme de l'Opéra*, de Gaston Leroux, est un brillant artiste qui revient hanter le monde des vivants. Il aide Christine à s'améliorer en matière de chant ; mais il lui montre aussi le vrai visage de la mort et il l'entraîne par conséquent dans son monde ténébreux. La monstruosité d'Erik est atténuée grâce à l'amour que Christine lui porte : il pourrait, en effet, par son pouvoir, rejoindre définitivement le monde des morts en paix.

Chez Martinet, le fantôme de *Nuits bleues, calmes bières*, n'a aucune mission. Il est seulement piégé entre deux mondes. Sa vie de fantôme ne lui révèle que sa fragilité et son insignifiance. Il est, certes, plus libre, puisqu'il acquiert une invisibilité lui permettant d'observer à son aise le monde d'autrefois. Mais, il demeure suspendu dans le vide, dont il ne peut surmonter la pesanteur que par son rire ironique. La métamorphose du personnage en fantôme est une représentation d'une condition humaine insensée, en absence de l'amour.

2. Le cas de Jérôme

[308] *Ibid.*, p. 14.
[309] *Ibid.*, p. 20.
[310] *Ibid.*, p. 26.
[311] *Ibid.*, p. 9-10.
[312] *Ibid.*, p. 25.

La métamorphose, dans le cas de Jérôme Bauche est moins explicite par rapport au protagoniste de *Nuits bleues, calmes bières*. Jérôme, lui aussi semble se situer entre deux mondes. « Jérôme, une question, une seule : à quand remonte la date exacte de votre décès ? [313]», demande M. Cloret à Jérôme, au milieu de leur conversation. Les insinuations à son statut de mort sont multiples. La métamorphose sera donc envisagée à travers cette alternance entre l'état de la vie et l'état de la mort.

Les allusions sur l'appartenance de Jérôme au monde des morts se reproduisent en créant une sorte d'illusion. Du coup, la situation est brouillée. Car à aucun moment du texte, on ne précise pas s'il est mort ou vivant. Toute l'histoire repose sur le doute :

> Et pourtant ces années-là, mon nom était Jérôme Bauche, je m'appelais ainsi, j'habitais vingt-sept rue des Papillons Blancs, au quatrième étage porte droite (par rapport à l'ascenseur car il n'y avait pas d'ascenseur, il n'y avait qu'un escalier un peu vieillot en bois, pour remplacer l'ascenseur justement — je tiens à donner ces précisions pour ceux qui, les cardiaques notamment, ou les obèses, mes frères, tiendraient à venir me rendre visite ; car je n'habite plus ici depuis belle lurette.[314]

Pis encore, on atteint le paroxysme du flou quand le discours indirect libre, favorisant les paroles du personnage, laisse entendre une situation complètement indistincte : « Et puis, d'ailleurs, il n'y a plus ni escalier, ni ascenseur, ni papillons, ni rien.[315]» Les remarques de Jérôme sur sa vie antérieure sont très fréquentes dans le texte. À supposer qu'il s'agit d'un fantôme [316], la parole devient le moyen par lequel l'invisible fantôme acquiert une certaine matérialité.

Solange, aussi, semble être un personnage entre deux mondes : Jérôme l'évoque comme étant réelle et faisant partie de son quotidien,

> […] d'ailleurs mamame gagne bien sa vie avec ses tricots, […] n'oubliez pas que presque toute la rue des Papillons Blancs est habillée par ses soins, non, vraiment, nous ne sommes pas à plaindre, je vous assure, surtout que Solange nous donne de l'argent de temps en temps.[317]

Mais, le personnage ajoute, un peu plus loin :

> J'ai murmuré à l'oreille de Solange : inutile d'engager des paris, la compétition va être très serrée. Vous disiez quelque chose ? m'a demandé monsieur Cloret, visiblement intrigué de me voir parler tout seul, même à voix basse, il m'a semblé que vous remuiez les lèvres. Rien, monsieur, je vous assure que je ne disais rien, j'étais simplement en train de penser que je ne méritais pas l'intérêt que vous me portez.[318]

---

[313] *Jérôme*, p. 55.
[314] *Ibid.*, p. 64.
[315] *Ibid.*
[316] Rappelons que, comme on l'avait mentionné dans le précédent chapitre, Jérôme est comme ces personnages de Dante, ces âmes errantes de *La Divine Comédie*, dans l'enfer souterrain. Appartenant au royaume des morts, puisqu'il le dit à plusieurs reprises, il est aussi une ombre.
[317] *Jérôme*, p. 55.
[318] *Ibid.*, p. 56.

La matérialité de Solange est saisie par les mots, aussi. Solange existe comme l'ombre de Jérôme et c'est là, à travers un autre type de réciprocité qu'il y a transformation : entre Jérôme et Solange, le masculin et le féminin s'échangent, dans cet espace de visible-invisible.

3. Le cas de L'Ombre des Forêts

C'est le personnage d'Edwina Steiner qui représente la métamorphose d'une victime des nazis au camp de Mauthausen, à une « ombre » qui porte le nom de Rose Poussière. Le pseudonyme « Rose Poussière » confirme cet aspect fragile et notamment invisible de la femme. Le personnage féminin se présente comme étant morte déjà, il y a de cela longtemps certainement pour le côté psychique, car la femme n'a jamais pu survivre à son traumatisme. Quant à sa mort réelle, on n'en sait rien et le roman, comme dans *Jérôme,* multiplie les pistes de brouillage quant à la vérité des événements.

Edwina avoue, à un moment où elle est victime d'un viol collectif, pendant sa nouvelle vie en tant que Rose Poussière, qu'elle est une morte.

> Elle explique calmement, pour la énième fois, qu'il n'y a plus de Melle Steiner, qu'Edwina Steiner est morte il y a des années au camp de Mauthausen, de l'autre côté, en Allemagne, avec des malades mentaux, des débiles, des mongoliens, de l'autre côté de la frontière, au milieu de ceux dont on ne veut nulle part […] Messieurs, si vous me promettez de vous tenir un peu tranquilles, […] je vais vous lire un document qui vous montrera dans quelles circonstances tragiques est morte Edwina Steiner.[319]

Bien qu'elle engage des conversations avec d'autres personnages — encore pourrions-nous interpréter les autres protagonistes comme des ombres appartenant à des êtres malheureux dans une autre vie, ce que d'ailleurs suggère le titre du roman —, Edwina devenue poussière, comme le rappelle toujours son nouveau pseudonyme, ne manque pas de demander à son interlocuteur, un homme étrange, si elle est visible ou pas : « Vous me voyez, moi ? - Oui, oui. Pas très bien, mais je vous vois.[320] » Rose Poussière est une âme torturée errante, recréée à partir de la juive Edwina :

> Quand elle pensait à tout ce que cette pauvre Edwina avait dû subir dans sa jeunesse, et même après, elle trouvait qu'elle avait eu une sacrée chance, elle, Rose Poussière, de ne pas être née des amours d'un homme et d'une femme, comme le commun des mortels, mais des restes calcinés d'une suppliciée de Mauthausen, matricule 203878, ressuscitée par volonté mystérieuse, décret de royale folie et pourpre d'absurde majesté.[321]

[319] *L'Ombre des forêts*, p. 73-75.
[320] *Ibid.*, p. 88.
[321] *Ibid.*, p. 34.

À un autre endroit du récit, le va-et-vient entre entité visible et entité invisible est clair à travers les propos du fantôme, Rose Poussière : « En tout cas, moi, lorsque Melle Edwina avait ses crises, je prenais bien garde de ne pas me manifester.[322] »

D'autres personnages, qui ont jadis eu une vie réelle, se retrouvent dans la ville de Rowena sous d'autres pseudonymes. Le personnage de « Monsieur », un riche héritier et écrivain raté, porte un nom qui le relègue à l'anonymat et qui correspond à son image de fantôme : « Il toussota pour manifester sa présence, mais c'était comme s'il n'avait jamais existé, même lorsqu'il se gratta la gorge plus bruyamment. Il se demanda brusquement s'il n'avait pas affaire à un cadavre, et il faillit rebrousser chemin. [323]». Et sa femme de ménage, Céleste « avait parfois l'impression que si elle le touchait, il tomberait en poussière.[324] »

La notion de la métamorphose s'effectue en relation avec l'idée de la descente aux enfers. Car, c'est en se mettant à l'épreuve des enfers psychiques qu'une série de mutations est effectuée. En effet, dans ce contexte de la marginalité, la raison est elle aussi décalée à une certaine marge cédant l'ordre à la folie. Nous proposons d'analyser la question de la folie en tant que lieu commun de la fiction horrifique « martinetienne » à travers un troisième chapitre.

[322] *Ibid.*, p. 113
[323] *Ibid.*, p. 156
[324] *Ibid.*, p. 2

Chapitre troisième : La folie

Introduction

Chez Martinet, l'horreur se décline sous trois aspects. D'une part, l'allégorie de la descente aux enfers, utilisant l'idée de l'errance et de la nuit comme espace emblématique du monde souterrain. Puis, la métamorphose essentiellement dans sa composante fantastique se déploie, à travers toutes ses potentialités. Enfin, la notion de la folie, est très perceptible par l'excès et l'ambiguïté. Les trois schèmes se succèdent, reliés par un ordre d'implication. La folie, point extrême de cette liste, apparaît comme un élément de proue du texte littéraire, ayant ses propres paramètres.

Dans *Histoire de la folie*, Michel Foucault définit la folie comme « la manifestation en l'homme d'un élément obscur et aquatique, sombre désordre, chaos mouvant, germe et mort de toutes choses, qui s'oppose à la stabilité lumineuse et adulte de l'esprit.[325] » En effet, « La substitution du thème de de la folie à celui de la mort ne marque pas une rupture, mais plutôt une torsion à l'intérieur de la même inquiétude.[326]»

Chez Jean-Pierre Martinet, la folie — telle qu'elle a été définie par Foucault — est intrinsèquement liée à l'horreur. Ainsi, l'errance et l'opacité régnante, analysées dans « la descente aux enfers », (Premier Chapitre) participent de son expansion. Le changement d'un état à un autre, dans « la métamorphose », (Deuxième Chapitre) montre que ce « chaos mouvant[327] » est aussi partie intégrante de la folie. Il s'agit, en effet, d'un espace marginal par opposition à un espace sociétal normatif. Tout au plus, existe-t-il un territoire commun minimal entre la raison et la déraison, révélant la fragilité de la frontière entre les deux.

> Le fou s'écarte de la raison, mais en mettant en jeu des images, des croyances, des raisonnements que l'on trouve tels quels chez l'homme de raison. Le fou ne peut donc pas être fou pour lui-même, mais seulement aux yeux d'un tiers qui seul peut distinguer de la raison elle-même l'exercice de la raison.[328]

L'engouement porté à ce sujet au dix-neuvième siècle n'a pourtant pas tranché sur la nature de la folie : la question reste ouverte entre « une atteinte organique à un principe matériel ou trouble spirituel d'une âme immatérielle[329] ». Mais, la fréquence du thème en littérature, amène la question suivante : quel aspect de la folie les auteurs ont-ils préférentiellement traité, et comment se présente-elle dans l'œuvre de Jean-Pierre Martinet ?

---

[325] Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, 1964, p.23.
[326] *Ibid*., p.27.
[327] *Ibid*., p. 23.
[328] *Ibid*., p.202.
[329] *Ibid*., p. 230.

De l'Éloge de la folie d'Erasme, en passant par *Hamlet* de Shakespeare, *Don Quichotte* de Cervantès, *Le Journal d'un fou* de Gogol, *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont, *Caligula* de Camus, ainsi que d'autres innombrables textes sur ce thème, ils témoignent tous du mystère planant autour de la folie. Ce même mystère pousse les écrivains à construire des fictions où le dérèglement comportemental et la confusion, allant de pair avec une situation dramatique ou tragique, participent de la tension romanesque.

Nous aborderons donc dans ce troisième chapitre les manifestations de la folie dans les écrits de Martinet. Deux grands paradigmes seront étudiés : l'excès et l'ambiguïté.

I. L'excès

L'excès est intrinsèquement lié à la folie, dont il constitue l'une des caractéristiques principales. Rapporté au commun et au normatif, l'excès en serait le négatif. Il sera donc question de l'erreur, de l'illusion, des monstruosités, du seuil et par conséquent de ce qui est au-delà du seuil :

> Le franchissement d'une frontière interdite désigne celui ou celle qui s'y livre à une exposition négative : de s'être ainsi placé hors du consensus sur qui repose le double contrat social et divin – social dans sa dimension horizontale, divin dans sa dimension verticale, l'un servant de soubassement à l'autre – l'homme se condamne à l'opprobre, à la solitude, à l'exclusion et désormais à tous les périls attachés à sa condition déconcertée et déconcertante. Prométhée, voleur du feu, est chassé du Paradis terrestre par l'Ange au glaive. L'excès, qui est la mise en cause de la mesure imposée et son dépassement, est mis au centre de la tentation de l'homme. Les plus audacieux veulent bâtir sur le non. La tragédie humaine peut commencer.[330]

La notion d'excès fascine les observateurs dans tous les domaines. Elle se présente, en effet, sous plusieurs formes et abonde en art et en particulier en littérature. Cette dernière, lorsqu'elle prend la fiction, peut représenter en elle-même une forme d'excès dans la mesure où elle devient le territoire de l'imagination, ouvert à toutes les possibilités. Dans les textes de Jean-Pierre Martinet, nous nous intéresserons à deux aspects qui révèlent le « trop », l'étrange, et le grotesque, à savoir le délire et la perversion. Ce choix n'est pas fortuit. Les deux grands romans de Martinet, *La Somnolence* et *Jérôme*, représentent deux soliloques, tenus, dans le premier récit, par une vieille femme presque folle, et dans le deuxième, par un aliéné.

1. Le délire

Le délire est constitutif de la folie au sens commun : interprétatif ou paranoïaque, il signe la perte de contact avec la réalité. Il peut se manifester par un discours décousu, qui ne

[330]Salah Stétié, « L'excès et ses danseurs », dans *L'excès, signe ou poncif de la modernité ?* Sous la direction de Lionel Verdier et Gilles Bonnet, Paris, Ed. Kimé, 2009, p. 15-16.

respecte pas les règles imposées par la rhétorique du parler ou de l'écrit. C'est le symptôme d'un dérèglement chez celui qui l'exprime, soit du fait d'une pathologie psychique, soit du fait de la consommation d'un stupéfiant (alcool ou drogue). Michel Foucault mentionne, à ce propos— tout en reprenant la définition étymologique du mot « délire » :

> Ainsi compris, le discours couvre tout le domaine d'extension de la folie. Folie, au sens classique, ne désigne pas tellement un changement déterminé dans l'esprit ou dans le corps ; mais l'existence sous des altérations du corps, sous des bizarreries de la conduite et des propos, d'un discours délirant. La définition la plus simple et la plus générale que l'on puisse donner de la folie classique, c'est bien le délire : « Ce mot est dérivé de *lira*, un sillon ; de sorte que *deliro* signifie proprement s'écarter du sillon, du droit chemin de la raison »[331]

La représentation du délire dans les récits de Jean-Pierre Martinet se place à deux niveaux : linguistique et littéraire. Le texte nous offre à lire des histoires déroutantes par leurs contenus extravagants et par leur forme linguistique qui déroge à la règle classique de l'écriture. Son organisation révèle un écart spécifique à l'état de délire et c'est ce que Foucault qualifie de « délire implicite [332]» ou sous-jacent.

Le délirant est en effet celui qui « profère des paroles qui n'ont aucune suite », ou dont le contenu n'a pas de sens dans le réel. Le discours de Jérôme Bauche en est, notamment, l'un des exemples chez Martinet :

> Je répétais malgré moi cette phrase, tout en continuant à courir : il a caressé les cheveux de Poly il a caressé les cheveux de Poly, il a. Caressé il a. Cheveux. Les chevaux de Poly. Car il a.Chevaux noirs chevaux blancs. Paul il l'a fait. Je savais mon nom, certes, Bauche, Jérôme, mais le sien aussi, maintenant : Paul. Paul il a caressé les cheveux.[333]

Le délire est corrélé chez Jérôme au désir éprouvé pour Polly. Et il est clair d'après la séquence ci-dessus qu'il ne s'agit pas uniquement d'un énoncé incomplet, mais aussi d'une modification d'ordre syntaxique non conforme aux règles de la grammaire française. Le changement d'ordre des mots est très fréquent, dans le texte. Et il dénote le déséquilibre chez le personnage : « Solange : pour moi, reine solitaire, déesse incarnée, vivre en ce monde est une chute, et une étrange destitution. J'ai pensé à cette phrase qu'elle répétait souvent à voix basse, […][334]» Il y a un mélange entre deux énoncés qui devraient être séparés par un point. Ils pourraient être : « Solange pour moi : reine solitaire, déesse incarnée. Vivre en ce monde est une chute et une étrange destitution. J'ai pensé à cette phrase qu'elle répétait souvent à voix basse, […] » Le choix d'un style qui manifeste le désordre linguistique se justifie par une volonté de conformité avec l'état du protagoniste, troublé mentalement et incapable, par

[331] Michel Foucault, *Histoire de la folie, Op. Cit,* p. 255.
[332] *Ibid.,* p. 254.
[333] *Jérôme,* p.185.
[334] *Ibid.,* p. 200.

conséquent, de formuler ses idées à travers des énoncés confus. La mise en dérision des propos d'un des personnages — un employé dans une poste, montrent un sens sous-jacent au délire, à savoir le refus des ordres établis :

> Il continuait à me donner des conseils, sans se préoccuper de mon départ précipité. N'oubliez pas surtout : formulez vos desiderata très clairement. A,b,c. N'ayez pas peur d'utiliser d'autres lettres si le besoin s'en fait ressentir. Soyez méthodique. Des paragraphes. Des divisions. Des subdivisions. Des alinéas. Surveillez.[335]

Le délire du protagoniste correspond aussi à des moments de colère intense et de rage. Il se manifeste par la répétition et l'insistance sur le nom de la femme qui l'obsède, comme dans cet extrait, où il imagine que Polly le trompe :

> Paulina Semilionova, Paulina Semilionova, que fais-tu en ce moment ? Tu t'es peut-être installée au fond de la classe, comme les cancres, près du radiateur, à côté d'un adolescent dégingandé qui est ton amant du moment. […] Polly, regarde-moi, regarde-moi, Polly. Parle-moi, Polly. Polly, parle-moi. Viens vers moi, Polly, ouvre la porte du café, commande un diabolo menthe, avec une paille, assieds-toi à côté de moi, tout près, Polly, prends ma main, serre-la très fort, jure-moi que tu ne me quitteras plus jamais, même après ta mort, Polly.[336]

Ne pas achever un énoncé n'est donc pas l'unique caractéristique du délirant. Le bouleversement de l'ordre syntaxique est très frappant. Dans *L'Ombre des forêts*, le chapitre vingt est un bloc, sans aucun lien logique apparent. Écrit d'un seul trait, les mots sont juxtaposés, sans la moindre ponctuation, ni de majuscules en début de paragraphe. Le discours simule la logorrhée. Les paragraphes sont scandés par des phrases, comme des refrains. En voilà un exemple :

> […]
> leur vie dans la nature leur caractère sobre et satisfait dans le pays qui borde la Vendée Hölderlin disait la Vendée la terre triste et solitaire quelques beauté hommes et femmes grandis dans l'angoisse du désespoir l'orage non seulement sous son aspect le plus élevé mais précisément en tant que puissance et forme parmi les autres formes du ciel la lumière dans sa fonction créatrice puis en tant que principe et mode de destin en sorte que quelque chose de sacré nous apparaît le caractère particulier des forêts
> par la suite le temps n'existait plus les années s'empilaient les tôles chauffées à blanc le drôle de tintamarre tout s'effondrait d'un coup tout s'effondra
> […]
> je m'enfuis n'espérant plus rien de ce peuple ne demeurant nulle part le duc ne demeurant nulle part
> et il prend une voûte d'airain du ciel par-dessus nous la malédiction paralyse les membres
> homme au très sombre aspect toujours fermé
> et l'ombre des forêts répandue alentour
> […][337]

Dans *La Somnolence*, la narratrice, Martha tient un discours déréglé au cours d'un long soliloque. Vieille alcoolique, presque folle, elle tient des propos envahis de contradictions et

[335] *Jérôme*, p. 276.
[336] *Ibid.*, p. 201.
[337] *L'Ombre des forêts*, p.137-138.

d'imprécisions. Ainsi, elle n'est pas capable de confirmer si c'est au troisième ou au quatrième étage qu'elle habite ; « depuis des années, j'habite au troisième étage[338] » et à un autre endroit du récit : « Encore quatre étages et enfin le rez-de-chaussée[339] »

Les redondances se multiplient et certaines phrases se répètent, dévoilant les obsessions de la femme. Ainsi Martha ne cesse jamais de rappeler tout au long de son récit qu'elle est chaste : « je suis pure, je suis pure, je suis pure [340]» ou qu'elle la fille du « célèbre pasteur[341] » qui applique la loi de Dieu sur terre, et que tout ira bien pour elle, même si tout va mal. Un autre aspect du délire chez ce personnage féminin est l'obsession de persécution qui la pousse à fuir d'un lieu à un autre et à croire qu'elle est la cible d'un complot, sachant que le délire de persécution est un des plus répandus, où le sujet s'imagine être épié, suivi, espionné, et interprète tout propos négatif, entendu dans la rue, à la télé, à la radio, comme lui étant destiné.

Tuer pour ne pas être tuée ! Telle est la devise de Martha qui se sent ciblée par des ennemis acharnés sur elle. Elle nourrit en elle un désir de vengeance, se traduisant par le fantasme de tuer ceux qui sont autour d'elle : « Que de meurtres j'ai commis, en rêve avec cette canne, que de cervelles éclatées, de jambes brisées, de ventres ouverts, vermeils … [342]» Ceux qui ne sont pas de bons chrétiens méritent de mourir : Martha assassine un couple, à coup de canne, au cinéma, parce qu'elle les a surpris en train de faire l'amour. Son extrémisme religieux la convainc qu'il s'agit d'une offense impardonnable. La colère la pousse à tuer Dinah, l'enfant du concierge : « Je l'ai tuée. Ce n'est pas moi. Dieu l'a tuée. Il l'a tuée parce que c'était une mauvaise fille […][343] »

Le délire de la fille du pasteur est non seulement une conséquence d'un état psychique complexe mais aussi un moyen pour lutter contre le silence qui la menace : « Je n'ai rien à vous dire, je parle pour tuer le temps, pour me prouver que j'existe, que j'ai, comme les autres, des pensées, des émotions, des aventures, mais je sais bien que c'est faux[344] » Il pourrait être comparé à un état d'ivresse, où le territoire de la parole est libéré de toute contrainte. C'est la raison pour laquelle, Nietzche associe l'ivresse à l'art :

> Pour qu'il y ait de l'art, pour qu'il y ait une action ou une contemplation esthétique quelconque, une condition physiologique préliminaire est indispensable : *l'ivresse*. Il faut d'abord que

[338] *La Somnolence*, p.85.
[339] *Ibid.*, p.93.
[340] *Ibid.*, p.136.
[341] *Ibid.*, p.95.
[342] *Ibid.*, p.43.
[343] *Ibid.*, p.118.
[344] *Ibid.*, p.29.

> l'ivresse ait haussé l'irritabilité de toute la machine : autrement l'art est impossible. Toutes les espèces d'ivresses, fussent-elles conditionnées le plus diversement possible, ont puissance d'art : avant tout l'ivresse de l'excitation sexuelle, cette forme de l'ivresse la plus ancienne et la plus primitive. De même que l'ivresse qui accompagne tous les grands désirs, toutes les grandes émotions ; l'ivresse de la fête, de la lutte, de l'acte de bravoure, de la victoire, de tous les mouvements extrêmes ; l'ivresse de la cruauté ; l'ivresse de la destruction ; l'ivresse sous certaines influences météorologiques, par exemple l'ivresse du printemps, ou bien sous l'influence des narcotiques ; enfin l'ivresse de la volonté, l'ivresse d'une volonté accumulée et dilatée. – L'essentiel, dans l'ivresse, c'est le sentiment de la force accrue et de la plénitude. Sous l'empire de ce sentiment on donne aux choses, on les force à prendre de nous, on les violente, - on appelle ce processus : *idéaliser*.[345]

Le délire dans la fiction « martinetienne » s'identifie par rapport à une crise sociale du sujet. Réduit à un état d'invisibilité à cause de son statut de marginal et par conséquent de l'indifférence des autres, le personnage a besoin d'une parole qui lui donne une certaine solidité. Et si cette parole se manifeste souvent à travers un délire, cela s'explique par le contexte romanesque notamment celui de la marginalité et de l'horreur. Le « Je » « martinetien » est différent en ce sens du « Je » de Louis-René des Forêts dans *Le Bavard*.

> La fiction avouée du bavard, qui n'a raconté une crise fictive de bavardage que pour donner libre cours à son besoin de parler, permet d'abord à des Forêts de nous rappeler la situation de l'écrivain : c'est un homme qui écrit par pur besoin d'écrire et non pas parce qu'il saurait déjà ce qu'il a à dire. « J'avais envie de parler et je n'avais absolument rien à dire. » N'est-ce pas définir exactement ce qu'on pourrait appeler le prurit de l'écrivain.[346]

Dans *Le Bavard*, le flux de paroles correspond certes à deux moments de crise. Mais, il s'agit essentiellement d'un prétexte pour assouvir un besoin, celui de parler même si ce « Je » n'a rien à dire. Le « Je » de L-R. des Forêts n'a aucun antécédent : c'est un « Je » neutre qui renvoie à une entité littéraire vide de sens. Ilse situe dans la tradition du *Nouveau Roman* qui a dépouillé le sujet de sa texture sociale.

Le « Je » de Martinet rejoint partiellement cet univers par une réflexion dissimulée sur le statut du personnage dans un univers romanesque contemporain réservé par rapport aux anciens clichés de la fiction. Toutefois, le texte « martinetien » diverge complètement au niveau de la texture tragiquement sociale et psychique du sujet. Sa fiction reprend à son compte la fonction du roman : raconter une histoire. En effet, raconter le désordre de la vie psychique du personnage à travers le délire pourrait être une forme d'engagement : l'œuvre de Martinet représente le désespoir de l'individu face aux valeurs modernes. Le délire deviendrait une réaction reflétant l'incompatibilité du sujet par rapport à son milieu. Il est aussi une action

---

[345] Nietzsche, *Le Crépuscule des idoles*, « Flâneries d'un intellectuel », Trad. Henri Albert, Œuvres II, *Op. Cit.*, p.13. Citation recueillie dans *L'Excès, signe ou poncif de la modernité ?* sous la direction de Lionel Verdier et Gilles Bonnet, p.47.

[346] Jean-Luc Seylaz, « *Le Bavard* de Jean Louis de Forêts » https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=edl-002%3A1966%3A9%3A%3A300 .

supposant la conscience d'un acte d'implication sociale. Le discours du délire est la pratique d'une certaine violence — du fait qu'il se place dans la marge de la raison — contre un ordre social aliénant.

2. La Perversion

a. Le crime

La perversion se définit comme une jouissance dans le mal infligé à l'autre. Nous en retenons « le crime », forme de rage extrême, pouvant être une forme d'excès extériorisant la folie. En littérature, le crime renvoie à la tragédie et aux mythes : *Œdipe Roi* de Sophocle, *Hamlet* de Shakespeare, le meurtre de Caïn et Abel (cité par les trois religions monothéistes). Il s'agit donc d'un acte fréquent au cours de l'Histoire, où l'humanité même trouverait origine. L'acte criminel met en jeu des passions débordantes et destructrices, essentiellement la jalousie et la haine. Les œuvres traitant des meurtres sont innombrables : il suffit de citer le roman policier, ou le roman noir pour montrer que l'idée du crime est tellement fascinante qu'on lui accorde une catégorie à part entière en littérature.

Il est nécessaire de s'arrêter sur la notion de « crime » pour préciser que la signification qui nous intéresse ici est celle d'« assassinat », « mort », « meurtre ». Le « crime » n'est pas forcément « meurtrier ». Dans son article, « Le roman et le crime », Colette Astier indique :

> Sans doute est-il nécessaire aussi de distinguer le meurtre du crime, […]. L'acception de l'un de ces termes est toutefois plus vaste que celle de l'autre, qui en constitue un cas singulier, et il n'est pas de meurtre qui ne constitue une très grave infraction à la morale ou à la loi, selon les mots que le dictionnaire donne pour définition du crime. Pas de meurtres sans crimes, donc, même s'il est des crimes qui ne sont pas des meurtres. Les deux romans de Faulkner et de Benêt, Sanctuaire et L'Air du crime évoquent ainsi, à l'inverse de L'Étranger de Camus ou de Crime et Châtiment toute une série d'infractions à la loi qui vont du viol à la séquestration, du trafic au proxénétisme. D'une part donc, la déclinaison de tous les manquements d'un milieu et de l'autre l'anormalité de comportements présentés comme aberrants, notamment dans L 'Étranger où le meurtre a pour particularité d'avoir lieu sans intention et presque à la manière d'un accident. Quoi qu'il en soit, bien que la loi puisse désigner toutes sortes de conduites par le terme de crime, ces textes retiennent essentiellement pour tels (sauf lorsqu'il s'agit d'étayer la vraisemblance des contextes dans lesquels ils les situent), ce qui est atteinte à la personne et donc le meurtre et le viol. […]il faut d'emblée noter que le meurtre fournit en tous les cas la figure du plus grave des crimes, parce qu'il est irrémédiable. Il représente le crime des crimes.[347]

Dans *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont, le crime est une manifestation de ce qui caractérise l'être humain en général : le Mal. Le poète présente Maldoror comme un échantillon d'un cas général. Maldoror est cruel non pas par une suite d'évènements, mais dans

[347] Colette Astier, « Le roman et le crime », dans *Littératures 39*, automne 1998, pp. 177-194 ; p.2 ; p.2, disponible sur :
https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_1998_num_39_1_1783.

l'absolu. Autrement dit, le poète chante un trait commun à tous les humains : « Celui qui chante ne prétend pas que ses cavatines soient une chose inconnue ; au contraire il se loue de ce que les pensées hautaines et méchantes de Maldoror soient dans tous les hommes. [348]»

Lautréamont diffère de Martinet dans sa manière spectaculaire d'exposer le mal. Comme dans un jeu théâtral, il y a une répartition. Chacun son rôle. Ainsi, poète, lecteur, Maldoror, sont trois entités distinguées. Le texte de Lautréamont ressemble à un ensemble de maximes, dans la mesure où le Mal, en tant qu'affaire commune et générale, est raconté à travers l'indéfini :

> Il n'est pas bon que tout le monde lise les pages qui vont suivre ; […] Écoute bien ce que je te dis : […] Moi je fais servir mon génie à peindre les délices de la cruauté, délices non passagères, artificielles, mais qui ont commencé avec l'homme, finiront avec lui. […] J'ai vu, pendant toute ma vie, sans en excepter un seul, les hommes, aux épaules étroites, faire des actes stupides et nombreux, abrutir leurs semblables, mettre l'or d'autrui dans la poche et pervertir les âmes par tous les moyens. Ils appellent les motifs de leur action : la gloire. [349]

Maldoror est cruel et méchant de nature : il a essayé de le cacher mais il a échoué. Maldoror est tout simplement le Mal. Il est tous les hommes à la fois. Il s'agit d'une allégorie du Mal sur terre. La nature, elle, a réagi à sa façon sans réussir à attirer l'attention des humains. Le poète, lui, essaye à sa manière, dans l'objectif de secouer la conscience obscurcie :

> Alors les mers soulèvent leurs eaux, engloutissent dans leurs abîmes les planches ; les ouragans, les tremblements de terre renversent les maisons ; la peste, les maladies diverses déciment les familles priantes ; mais les hommes ne s'en aperçoivent pas. […] Dieu […] montre-moi un homme qui soit bon ![350]

Chez J-P. Martinet, les meurtres sont, au contraire, contextualisés et cernés par un environnement social et mental bien précis, à savoir la fragilité psychique des protagonistes. Ainsi de Martha, vieille solitaire et alcoolique, de Monsieur, désespéré et « raté » qui a perdu le contrôle de lui-même, et de Jérôme, aliéné. Les personnages de Martinet deviennent des criminels parce qu'ils sont prédisposés à l'être du fait de leur faiblesse naturelle (raison déséquilibrée et un psychisme trop agité). Ils ne représentent qu'eux-mêmes : des êtres appartenant à un vaste enfer. Leur méchanceté est expliquée par les traumatismes subis ou des anomalies psychologiques, dont les conséquences se traduisent par des complexes inguérissables. Il s'agit donc de crimes induits par la pression extérieure ou la constitution individuelle. Chez Lautréamont, le crime comme le Mal, est à la base de la nature humaine :

[348] Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Paris, Le Livre de Poche, 2001, p.46.
[349] *Ibid*., p.43-46.
[350] *Ibid*., p.47.

c'est une donnée principale, dans sa fondation. Dans *Les Chants de Maldoror*, le crime est, de ce fait, gratuit, puisque le Mal est injustifiable.

Le penchant pour le crime est un trait commun chez les personnages de Martinet. Cette tendance au meurtre est reliée à la folie qui s'empare des protagonistes. L'acte de tuer constitue une manifestation de la furie et d'un état second de perte de l'humanité. C'est la raison pour laquelle le narrateur de *Nuits bleues, calmes bières*, comme le personnage principal de *L'Ombre des forêts* ou celui de *La Grande vie* s'attaquent à des animaux dont le tort est dans la ligne de mire d'un détraqué mental.

Les meurtres représentent aussi une réaction contre l'humiliation, l'infidélité, et l'absence d'amour pour Jérôme. Quant à Martha, elle tue pour défendre ce qui semble être la « bonne morale » du pasteur. Monsieur, lui, élimine un clochard dans un excès de malaise à cause de son problème de mémoire. Le crime, toutefois, ne constitue pas l'événement principal dans les textes de Martinet. Et les personnages criminels n'éprouvent aucun remord. Au contraire, certains comme Jérôme Bauche éprouvent une certaine fierté :

> Depuis que j'avais pu vérifier moi-même que la police n'était absolument pas au courant du crime de la rue des Papillons-Blancs, je n'éprouvais plus l'atroce sensation de porter en lettres de sang sur mon front le mot ASSASSIN. Peut-être que, finalement, être un meurtrier, ce n'est difficile qu'au début, après on s'habitue, et même, on éprouve un obscur sentiment de fierté, comme si l'on avait franchi une frontière dangereuse, à l'heure trouble du crépuscule, pour rejoindre une armée secrète, une caste orgueilleuse dont les membres ne sortent qu'à la nuit. […] A vrai dire, j'avais horriblement honte. […] Mais j'étais très fier de moi aussi. Car être un assassin quelle fierté.[351]

D'autant plus, pour des sujets qui se présentent comme des revenants ou des fantômes, tuer n'est qu'un geste concordant avec l'univers horrifique et angoissant dans lequel ils se retrouvent. Tous les tueurs de Martinet sont des victimes d'une condition tragique de non-sens liée à l'absence total de communication avec les autres. Ainsi, le crime et le délire sont étroitement liés dans ce monde où la raison se perd, et où les frontières entre la réalité et l'imagination n'existent plus. Jérôme avoue sa marginalité, tout en avouant un sentiment de culpabilité qui l'accompagne depuis son arrivée au monde. Les crimes réels se mêlent aux crimes imaginaires dans sa tête :

> Un agent de police m'a secoué sans ménagements et m'a prié de circuler. J'ai filé sans demander mon reste. L'idée qu'il aurait pu me demander mes papiers et m'emmener au poste de police me remplissait de terreur. Là, il n'aurait guère été difficile de me faire endosser le double meurtre de la rue des Papillons-Blancs. Je suis tellement lâche qu'à la première menace j'aurais avoué tout ce que la police souhaitait, et même plus. D'ailleurs, autrefois, à l'époque où il m'arrivait encore de jeter un coup d'œil sur les journaux, dès que je lisais le récit d'un fait divers particulièrement sordide, je me sentais vaguement coupable et j'avais envie de bondir au commissariat le plus proche pour me dénoncer. La femme coupée en morceaux de la rue Ferdaillant, c'était moi. La petite fille qui avait empoisonné toute sa famille avec de la mort-aux-

[351] *Jérôme*, p. 425.

> rats, parce que, disait-elle, « elle s'ennuyait », passage des Peupliers-Noirs, c'était encore moi. L'épicière violée, puis éventrée dans son arrière, rue Soutine, c'était encore moi. Et aussi le massacre de la villa Damozet (huit morts). J'avais tiré au hasard dans la foule, avec un fusil à canon scié, un soir de quatorze juillet où il faisait particulièrement chaud (je n'ai jamais très bien supporté la chaleur), et où j'avais bu une dizaine de bouteilles de vin blanc tiède. En Algérie, à l'époque, j'avais été un tortionnaire fort apprécié de mes supérieurs et promis à un avenir brillant si une malheureuse bévue ne m'avait fait radier de l'armée (viol, puis meurtre, d'une petite Arabe de douze ans). J'avais revêtu, un temps, l'uniforme des Waffen SS, et je m'étais battu sur le front de l'Est, dans la neige et la boue. Mais c'était dans la Milice que je me sentais le plus à l'aise : on y faisait un travail fort peu ragoûtant, mais qui correspondait à ma nature profonde, haineuse, sournoise, amie de l'ombre. Et puis, pourquoi ne pas l'avouer, un jour que j'étais ivre, j'avais écrasé une dizaine de gamins qui sortaient de l'école. J'aurais encore bien d'autres forfaits à confesser, mais plusieurs volumes n'y suffiraient pas. Bref, j'étais né coupable, comme d'autres naissent avec les yeux rouges ou avec douze doigts. Même si mes crimes, avant l'assassinat de monsieur Cloret, étaient imaginaires, ils n'en étaient pas moins lourds à porter. Aussi, maintenant que j'avais vraiment une faute réelle à me reprocher, ce n'était pas le moment de me faire remarquer, et je dois redoubler de vigilance.[352]

b. Perversions diverses : cas de l'inceste

Le tabou de l'inceste est l'interdit fondateur de l'humanité, présent dans toutes les cultures. À l'extrême, nous pourrions dire qu'il définit l'homme en tant qu'homme. Rien d'étonnant à ce qu'il apparaisse dès l'Ancien Testament — dans le Coran et le Talmud aussi : « Aucun de vous ne s'approchera de sa proche parente pour en découvrir la nudité. [353]», dans la sourate An-Nissa (Les femmes), verset 23, il est écrit :

> Il vous est interdit vos mères, vos filles, vos sœurs, vos tantes, vos nièces, vos mères de lait, vos sœurs de lait, vos belles-mères, vos belles-filles placées sous votre tutelle, nées des femmes avec qui vous avez consommé le mariage, les épouses de vos fils, et vos belles-sœurs.

C'est pourquoi aussi il est présent dans les mythes depuis les temps anciens. L'inceste est la frontière entre le divin et l'homme. En effet, s'il est interdit au mortel, il est souvent l'apanage des dieux. De nombreuses légendes l'évoquent, ainsi du mythe grec de Myrrha, fille de Cinyras, roi de Chypre : éprouvant un amour interdit pour son père, elle a une relation physique avec lui et donne naissance à Adonis. Pour échapper à la colère du père, elle est transformée en arbre (la myrrhe). Toujours en Grèce, Biblis en est un autre exemple : la nymphe Biblis, fille de Milétos et Cyané, tombe amoureuse de son frère jumeau, Caunos. Le refus du frère plonge la nymphe dans le désespoir. Elle finit métamorphosée en fontaine, à cause de ses larmes incessantes. Dans les deux cas, cette relation est sanctionnée par la perte de l'humanité (arbre, fontaine).

[352] *Jérôme*, p. 310-311.
[353] *Ancien Testament*, *Le Lévitique*, chapitre 18, Verset 6.

En dehors des mythes, l'inceste est « un invariant qui varie », selon les termes de Fabienne Giuliani[354]. Il s'agit d'une pratique illustrée par les pharaons égyptiens. Images terrestres des dieux Osiris et Isis (ou Nephtys et Seth), dont le fils Horus est considéré comme le premier pharaon, ils s'affranchissent de ce tabou. L'inceste, au demeurant souvent symbolique (la consommation de ces mariages n'était pas toujours effective), manifestait aux yeux du peuple l'aspect divin du souverain et assurait la transmission du sang sacré à la descendance. Ce fut particulièrement le cas durant la dix-huitième dynastie : Aménophis III et Akhénaton épousèrent leur fille.

En France, comme dans plusieurs pays, l'inceste est pénalisé. La psychanalyse a traité de la notion d'inceste dans sa dimension symbolique. Autrement dit, c'est dans le cadre d'un processus psychique complexe, que se situe la relation incestueuse. Dans son article « Inceste. Filiations, transgressions, identités. Avec Freud et Spinoza », Isabelle Sgambato Le Doux explique le rapport incestueux mère-enfant de la sorte :

> Pour Freud, il s'agit de montrer que le nourrisson vit d'abord dans une relation fusionnelle avec son environnement qui implique l'indistinction du moi et du non-moi, du sujet et de l'objet, de l'intérieur et de l'extérieur : paradoxalement seule la perte de l'objet permet de le rencontrer, qu'il s'agisse pour le nourrisson de prendre la mesure de ses limites propres – physiques mais aussi psychiques : la séparation est aussi la première atteinte à l'illusion de la toute-puissance – ou pour l'enfant doué de parole de renoncer au premier objet d'amour, la mère, pour avoir la possibilité de se construire séparément, d'accéder à lui-même. Ainsi, avant même qu'intervienne la structuration œdipienne qui permet au psychisme enfantin de passer du narcissisme primaire à la relation d'objet, l'inceste, en creux, apparaît comme une indistinction mortifère : avant d'être abolition de la limite, au sens le plus littéral, ce qui permet à un *être* d'être *un* être, il est son absence. L'horizon de l'inceste, de manière paradoxale, est originaire : ce qu'il semble à la fois inévitable de désirer et impossible de désirer, à savoir le non-advenir à soi, à des degrés divers, par le maintien ou la prégnance de l'indistinction psychique, du lien fusionnel. Inévitable de désirer parce que la mère, par les soins qu'elle prodigue au nourrisson en est aussi la toute première séductrice, impossible de désirer car conserver telle quelle cette relation originaire est mortifère et que les tentatives de le faire, si du côté de l'enfant elles peuvent symboliser et manifester une phase de structuration œdipienne, semblent chez l'adulte bien plus dominées par la pulsion de mort que par Éros.[355]

La littérature, comme les mythes, abonde en histoires d'inceste. Nous citerons, à titre indicatif : *Œdipe Roi* de Sophocle, ensuite *Hamlet* de Shakespeare, et plus tard, en littérature contemporaine, *Sang réservé* de Thomas Mann, *Confidence africaine* de Roger Martin Du Gard. Cette transgression par excellence de la loi humaine, étrange par son caractère interdit, et fascinante par son aspect mystérieux, se rencontre au cœur de la littérature avec des significations renouvelées. Chez Jean-Pierre Martinet, l'inceste n'est pas au centre de la fiction

[354] Fabienne Giuliani, thèse de doctorat « Enquête sur les relations incestueuses dans la France du XIXe siècle (1791-1898), Paris, Publications de La Sorbonne, 2014 ; D'après l'article de Silvia Chiletti, autour de cette thèse ; Article disponible sur le lien : https://journals.openedition.org/clio/12853.

[355] Isabelle Sgambato Le Doux, « Inceste. Filiations, transgressions, identités. Avec Freud et Spinoza », Disponible sur le lien : https://journals.openedition.org/asterion/3074.

mais il est un facteur de trouble. Il est lié à l'idée d'un univers confus. Les cas d'inceste se retrouvent dans deux romans : *La Somnolence* (inceste entre frère et sœur) et *Jérôme* (inceste entre mère et fils).

Martha Krühl se souvient, dans son discours délirant, d'un événement traumatisant lors de son adolescence : le viol qu'elle a subi de la part de son frère, un dérangé mental : « De temps en temps, il effleurait ma poitrine de sa main, mais je le repousse dégoutée [356]» Les abus se multiplient, des attouchements sexuels jusqu'au viol : « Il s'approche de moi, s'assied sur le rebord du lit sans me regarder et […] tente d'introduite sa main droite sous mon peignoir […] Je sens son haleine chaude, j'entends sa respiration […] précipitée […] Sa main glisse contre ma chair comme une couleuvre […][357] »

Martha raconte cette histoire sur son passé tout en exprimant son dégoût. Sa position de victime justifie sa rage et le sentiment de culpabilité qui l'accompagne tout au long de l'histoire. Facteur aggravant, cet acte n'a pas été sanctionné. Au contraire, sa mère se montre d'une telle cruauté et incompréhension à l'égard de sa fille que cette dernière demeure douloureusement marquée à vie.

En dévoilant son récit par bribes, Martha ne dit pas clairement ce qui s'est passé, suite à cet inceste. Mais, elle évoque, à plusieurs reprises, une grossesse et un accouchement, sans préciser s'il s'agit d'elle. Comme elle nous entraîne dans ses méandres psychiques, nous sommes induits à interpréter ses paroles. Et nous sommes fondés à penser que l'inceste ait mené à une grossesse. C'est bien cette effraction physique qui provoque l'effraction psychique du personnage. Si Martha, dans ce cas, est clairement victime de sa relation avec son frère, ses rapports avec son père sont aussi ambigus et évoquent une liaison incestueuse.

Dans ce roman, un autre couple entretient une relation du même ordre : le jeune homme au complet vert et sa sœur, Flannery. Le jeune homme raconte à Martha son histoire avec sa sœur et comment l'inceste a conduit cette dernière à la folie d'abord et à la mort ensuite. Cette liaison ne semble pas uniquement motivée pour son aspect sexuel. Selon le récit fait par le personnage, les ressemblances de caractère entre le frère et sa sœur (des individus solitaires, isolés, portés à la mélancolie et ayant un aspect sombre qui fait fuir les autres), les a conduits d'une union intellectuelle à une relation charnelle. L'acte sexuel est présenté de ce fait comme une forme de solidarité, la manifestation physique de leur lien fraternel porté à son plus haut degré jusqu'à devenir un.

[356] *La Somnolence*, p. 165.
[357] *Ibid*., p. 168.

Notons que dans un rêve d'inceste, l'acte physique n'est pas à interpréter au sens premier. L'inceste y symbolise une grande affection, une symbiose et une unité. C'est ce que veut faire croire le jeune homme au complet vert lorsqu'il parle d'une seule âme pour eux et non de deux :

> Pauvre Flannery … […] C'était une fille un peu neurasthénique. Elle parlait peu, elle restait couchée une bonne partie de la journée et, lorsqu'elle se levait, tout lui paraissait tellement triste qu'elle se recouchait aussitôt. […] Inutile de vous dire que les soupirants ne se bousculent pas pour l'enlever. Les garçons la trouvaient tellement maussade qu'ils la fuyaient comme si elle avait eu la peste. Moi, je m'entendais bien avec ma sœur. Oui, Maria, quand Marias Malibran se levait, en fin de matinée, toujours dolente, toujours gémissante, je lui souriais. Nous n'avions pas besoin de nous parler pour nous comprendre. Elle aimait l'opéra, comme moi, et nous passions nos journées dans le même lit, bien enfouis sous les couvertures de laine, même en été, à écouter « Othello » ou « Lulu ». Nous aimions la beauté et la paresse. Nous aurions vendu notre âme pour entendre la Malibran dans « Woyzeck ».[358]

Et Flannery, elle aussi, tombe enceinte. Cependant, elle bascule rapidement dans la folie : son psychisme s'effondre devant cet acte contre nature et ses conséquences. Incapable d'assumer l'intolérable, elle perd sa raison et se suicide en se jetant par une fenêtre.

Les deux cas d'inceste se ressemblent à tel point qu'il nous semble lire deux versions d'une même histoire. Flannery est une copie de Martha Krühl : l'une comme l'autre est « très religieuse » et cette religiosité, ou tout simplement cette conscience, contribue à pousser le personnage à un désespoir tragique :

> Je dois vous préciser, chère Madame Malibran, que cette pauvre Maria Malibran était très religieuse. Elle voyait des châtiments partout. Quand nous couchions ensemble, elle oubliait ses scrupules, mais dès que c'était fini, elle gémissait qu'elle était une femme perdue, damnée, la dernière des réprouvées.[359]

II. L'ambiguïté

La confusion de plusieurs réalités

> La folie, c'est la forme la plus pure, la plus totale du *quiproquo* : elle prend le faux pour le vrai, la mort pour la vie, l'homme pour la femme, l'amoureuse pour l'Érinnyes et la victime pour Minos. Mais c'est aussi la forme la plus rigoureusement nécessaire du quiproquo dans l'économie dramatique : car elle n'a besoin d'aucun élément extérieur pour accéder au dénouement véritable. Il suffit de pousser son illusion jusqu'à la vérité.[360]

Michel Foucault utilise les termes « quiproquo », « illusion », « faux/vrai » pour décrire un univers régi par la folie. Et c'est à partir de cet aspect que nous examinerons cette dernière dans les textes de Martinet. Nous l'étudierons donc, au sein du récit « martinetien »,

[358] *La Somnolence*, p. 177-178.
[359] *Ibid.*, p. 179.
[360] Michel Foucault, *Histoire de la folie*, p.51-52.

sous l'angle de la pluralité du monde et l'absence de repères, ainsi que les sentiments qui en découlent, essentiellement l'angoisse.

Le mélange des perceptions de la réalité perturbe le lecteur, dans la mesure où la structure du récit lui-même est atteinte. Le schéma classique (point initial, événements, dénouement) est bousculé dans les textes de Martinet. Les récits imitent l'aspect chaotique qui caractérise la folie. Ils sont dotés de plusieurs points de départs, les événements ne sont plus linéaires, se présentent dans un éclatement sans fin, et le dénouement ne signe pas la fin de l'histoire elle-même mais ne marque que l'arrêt du livre.

Dans *La Somnolence,* le roman s'ouvre par la voix de la narratrice évoquant l'existence de créatures menaçantes. Celles-ci sont le fruit d'hallucinations auditives : Martha dit qu'elle entend des voix, signes de présences invisibles. En effet, à aucun moment du récit, elle ne semble voir ces créatures, bien qu'elle les appelle « fillettes vicieuses », « les filles rouges » ou tout simplement « les rouquines » : « Je les entends, elles sont là. Elles sont là et elles m'espionnent. Je sens sur moi leur regard maladif, sournois, je devine dans la pénombre leur visage blanchâtre, grêlés de taches de rousseur, leur yeux cernés de filles vicieuses, […] Je sens leur odeur fade […] [361]»

L'utilisation des verbes entendre, sentir et deviner nous montrent sa perception altérée de la réalité. Faut-il y voir une illusion ou une forme d'hypersensibilité au monde de l'invisible ? Martha semble plutôt être atteinte de pathologie mentale. Car, obsédée par cette présence autre, la narratrice, ajoute, un peu plus loin dans le discours : « Je les entends rire et chanter leurs chansons imbéciles. Je ne les ai jamais vraiment vues, mais je sais qu'elles ont les cheveux rouges, des taches de rousseur sur le visage, une peau blanchâtre, un regard sournois […][362]» Ces voix semblent accompagner la vieille femme depuis son jeune âge : « Je suis à peu près sûre qu'elles vivent en général dans les groseilliers, car c'est là que je les ai entendues pour la première fois, quand j'étais petite.[363] »

Les voix se mélangent, dans l'histoire de Martha au point de former un bruit la conduisant à une sorte de rage. Et on ne peut que rapprocher *La Somnolence* de *Bruit et fureur* de Faulkner où la folie résulte de la multiplication des voix. Car, dans *La Somnolence,* il ne s'agit pas uniquement des sons irritants produits par ces créatures imaginaires. Bien au-delà, les voix sont d'origine multiple : notamment celles des martinets, oiseaux menaçants et terrifiants qui, selon la vieille, viennent se heurter aux vitres de sa fenêtre, tels des envahisseurs,

[361]*La Somnolence*, p. 17.
[362]*Ibid.*, p. 23.
[363]*Ibid.*

portant atteinte à sa sécurité. Les martinets deviennent des oiseaux de feu, dont la présence annonce le malheur, rien que par leurs cris : « Les martinets jaillissent de terre en hurlant, couverts de lave, prêts à incendier la ville.[364] »

La voix du père, le pasteur Krühl déjà mort, s'ajoute à cette horrible chorale. C'est celle de la morale et de l'ordre religieux :

> Cette voix sur la ville endormie, cette voix grave. Belle, oui, lointaine. Lointaine, pas tellement. Mais belle, très belle. Et grave, extrêmement. La voix du pasteur. […] Le pasteur parle. Toutes les vies se recueillent. Les marronniers du parc sont en extase sous la pluie verte. Elle vient de très haut, de très loin. Elle parle. Et je ferai taire dans les villes la voix du plaisir et la voix de la joie, […][365]

Les voix sont parfois de source inconnue : « On chuchote à mon oreille. Des mots prononcés si vite que je n'arrive pas à en comprendre un seul. Qui parle ? [366]» Elles peuvent être compréhensibles, comme celle du père, soit incompréhensibles et étranges, ou bien chantées. Ainsi, les filles rouges « chantent leur air préféré de leur horrible voix nasillarde et monotone.[367] » Ce chant s'il n'était terrifiant pourrait évoquer le chant des sirènes qui égaraient le voyageur de l'Odyssée comme la raison de Martha s'égare.

Les mouches rejoignent l'ensemble vocal par leur bourdonnement insupportable, « De grosses mouches vertes grouillent autour de moi. Leur bourdonnement est intolérable. Il recouvre presque le grondement de l'orage.[368] » Ces mouches vertes persistent par leur bruit et, dans la suite du récit, Martha mentionne leur présence, quand elle rencontre le jeune homme étrange : « […] il frappe des deux mains l'une contre l'autre pour écraser les grosses mouches vertes qui bourdonnent autour de mon visage […][369] »

Nous avons, pour ainsi dire, une coopération de divers éléments : personnes, animaux et nature, sous forme d'un orage qui perdure tout le long du récit. Les bruits s'intensifient à des moments clés de l'histoire, ponctuant un événement, comme la forte détonation à la fin du chapitre huit — dont l'origine s'éclaircit au début du chapitre neuf : il s'agit du suicide d'un jeune homme. De bruits forts à des bruits légers (chuchotements dans l'oreille de la narratrice) le monde de Martha bascule, et vire à l'affolement total.

À part la voix du père qui est rassurante pour Martha, tout le reste est agaçant. Ainsi, la petite fille que la vieille femme rencontre, possède une voix « nasillarde et suraigüe. Une

[364] *Ibid*., p. 52.
[365] *Ibid*., p. 53.
[366] *Ibid*., p. 76-77.
[367] *Ibid*., p. 79.
[368] *Ibid*., p. 85.
[369] *Ibid*., p. 89.

voix de fausset, avec quelque chose d'indéfinissable qui […] vrille les nerfs.[370]» Ces voix confuses provenant de toute part, se résument dans les vers de Shakespeare, cités en anglais, dans le récit :

> […] – the isle is full of noises,
> Sounds, and sweet airs, that give delight and hurt not :
> Sometimes a thousand twangling instruments
> Will hume about mine ears; sometimes voices …[371]

Elles parasitent l'esprit du personnage féminin et provoquent frayeur et agitation chez la vieille femme. Ces hallucinations auditives, manifestation tangible s'opposent au silence terrifiant qui, à leur instar, semble provoquer chez Martha une crise de panique : « Si ce silence continue, je vais devenir folle [372]», annonce-t-elle à plusieurs reprises dans le texte.

La distorsion auditive est non seulement symptomatique de la folie mais mène aussi à la mort dans le cas d'un autre personnage féminin de *La Somnolence*, souffrant d'un sentiment de culpabilité. Il s'agit de Flannery, la sœur du jeune homme. Elle pense que le mal dans son oreille n'est qu'une punition de Dieu de l'inceste commis avec son frère. Soulignons à nouveau que Flannery ne paraît être qu'un avatar de Martha — dont elle possède la plupart des caractéristiques psychologiques par les parallèles de leurs deux histoires. Le sentiment de la culpabilité se transforme en une voix terrifiante : celle d'une prise de conscience insupportable, et atteignant par-delà Martha qui n'en est pas encore consciente à ce stade.

> Elle balbutie :
> - J'ai un hanneton dans l'oreille. Il s'est jeté sur moi, tout à l'heure, quand nous prenions notre petit déjeuner. Il m'avait repérée, c'est sûr. Il m'est rentré dans l'oreille avec une violence inouïe. J'ai l'impression d'avoir une aiguille dans le conduit auditif ; une aiguille qui fouaille jusque dans mon pauvre cerveau. Je suis sûre que Dieu a voulu nous punir pour nos relations incestueuses… C'est horrible. Je souffre le martyre. Achevez-moi.
> […] En attendant, Maris, Flannery avait un hanneton dans l'oreille, et avant de savoir si Dieu était le responsable, il fallait tout de même essayer d'aviser. J'appelle donc un médecin. Quand il apprend pourquoi je l'ai fait venir, il se tourne vers moi en me souriant d'une manière étrange :
> - Bien sûr, bien sûr, un hanneton dans l'oreille. C'est un cas fréquent. Mais il faut que j'appelle du renfort.
> […] Ma pauvre sœur hurle que le hanneton est en train de lui dévorer le cerveau. Le médecin répond qu'elle n'a rien à craindre, que les hannetons ne mangent que des feuilles de salade, comme les tortues. […] Furieuse, ma sœur lui répond qu'elle est enceinte, qu'elle va faire une fausse couche. Se croyant très drôle, le médecin lui jette au visage que les enfants ne se font pas par l'oreille, du moins pas encore. […] Ma pauvre sœur ne peut supporter d'être tenue pour folle alors que ce hanneton lui ronge lentement la cervelle. Ses hurlements sont si horribles qu'on veut lui passer la camisole de force. C'est plus qu'elle n'en peut supporter. Pour échapper à ses bourreaux, elle fonce dans la verrière. Elle fait une chute de plusieurs mètres.[373]

[370] *Ibid*., p. 108.
[371] *Ibid*., p. 133.
[372] *Ibid*., p. 55.
[373] *La Somnolence*, p. 179-180.

Ainsi les sons et les hallucinations participent de cette perception d'une étrange réalité. Mais il existe encore un autre phénomène qui marque la folie, c'est celui du dédoublement des personnages eux-mêmes.

Le dédoublement des personnages

Le caractère éphémère des protagonistes « martinetiens » souligne leur valeur ambiguïté. Cet élément essentiel favorise le changement d'un état à un autre et installe, en outre, l'incertitude sur l'identité du personnage. Le flou constitue un élément fondamental de la fiction chez Martinet. Il permet d'appréhender la réalité intérieure des personnages et, au-delà, du texte lui-même, façon de signifier que nous ne sommes jamais sûrs de rien et que « rien » est tout.

Dans son article « L'esthétique du flou. Sur les notes du voyage en Afriques de G. Flaubert », Pierre-Marc De Biasi précise :

> Il est, évidemment, assez difficile de donner une définition précise du vague et du flou. Leur signification peut être approchée, indirectement, à l'intérieur d'un système d'oppositions multiples. Le flou ou le vague, c'est l'indéfinissable par opposition au défini, l'indiscernable par opposition à l'identifiable. D'un côté, la netteté de ce qui ne bouge pas et que l'on peut saisir avec précision : l'immobile, le solide, le fixe, le matériel, le tangible ; de l'autre, ce dont les formes en mouvement ou dénuées de compacité, ne cessent de se métamorphoser : le vaporeux, le mobile, l'intangible, l'immatériel. D'un côté, le précis et le net, de l'autre, l'imprécis, l'approximatif. Au domaine du clairement délimité, de l'objet qui se détache nettement sur un fond s'oppose l'empire du confus, de l'impossible à cerner, des choses au contour mal défini. C'est en jouant sur toutes ces significations que le mot « vague » trouve dans les œuvres de Flaubert une utilisation importante et curieusement assez constante : on trouve par exemple 23 occurrences de ce mot dans Madame Bovary, et 23 occurrences également dans L'Éducation sentimentale. Mais l'exploration du champ sémantique de « vague » ne serait pas complet, sans la prise en considération des nuances qui lui vient de son étymologie : le vague, c'est aussi le vide (vacuus, le vacant, le rien, le vide interstellaire) sur lequel Flaubert voulait précisément que repose son « livre sur rien » conçu comme un monde sans attache qui, comme les entités stellaires, dérive dans l'infini. À l'idée de vide, s'associe également l'idée d'errance, de mobilité nomade avec, en langue italienne, une association seconde entre mouvance et grâce, glissement et beauté : « vago », évoque à la fois le vide et le beau, la séduction et la mobilité, le déplacement du corps féminin et la trajectoire des planètes.[374]

Le dédoublement des personnages est, dans le contexte « martinetien », un fait qui va de soi. Notre analyse portera sur le flou établi quant à l'identité des personnages, qui semblent se déplacer entre deux genres : le masculin et le féminin.

Du masculin au féminin et vice versa
Le cas de Jérôme/Solange

[374] Pierre-Marc De Biasi, « L'esthétique du flou. Sur les notes du voyage en Afriques de G. Flaubert », p. 5/18 ; Lien disponible en version PDF : file:///C:/Users/hp/Desktop/esthétique%20du%20flou.pdf.

Jérôme et Solange, le frère et sa sœur énigmatique, se présentent, par un jeu de miroir, comme une image et son reflet. Le rapport de Jérôme avec son double féminin est fusionnel : Solange est cette autre qui ressemble à Jérôme et le surpasse dans le mal. Elle veille sur lui et le pousse à se montrer plus insensible. Nous nous intéressons à ce cas de dédoublement selon à deux aspects fondamentaux : Solange, figure féminine maternelle ; et Solange, ombre de Jérôme.

Solange représente « la mère obscure », pour reprendre l'expression de Jacques Bril[375] — nous avons déjà mentionné cela précédemment, au premier chapitre pour montrer le rapprochement entre Solange et « la nuit ». Cette mère mythique, dont le trait principal est sans doute « la conduite dévoratrice [376]», exerce son influence sur Jérôme. Surnommé la « baleine blanche », ce dernier sort de son appartement, pour s'engager, tel un prédateur, dans un voyage terrifiant, dévorant, sur son chemin, tout ce qui le provoque. La dévoration est, d'une part, un acte métaphorique, mais qui se concrétise, à la fin de l'histoire, quand Jérôme, engloutit littéralement les entrailles de sa bien-aimée assassinée.

Sous cet angle, Solange, double féminin de Jérôme, se pare des signes significatifs qui renvoient à son frère. Autrement dit, c'est par ce dédoublement que l'image de Jérôme se précise pour nous révéler l'unité symbolique de ce duo. Cette nouvelle Lilith, apportant la désolation, nous mène jusqu'à la mort elle-même personnifiée par son frère. Comme ses avatars légendaires, Solange, est liée, signe de « stérilité », à ce qui dégoûte : elle préfère l'odeur repoussante des canaux à l'odeur, douce, du printemps[377]. Jérôme, comme Solange déteste le printemps et le rose de la cravate de son voisin.

Le dédoublement entre féminin et masculin dans le cas de Jérôme/Solange, se manifeste, en outre, sous un autre aspect. Jérôme acquiert une image féminine par son surnom « baleine blanche » — Solange, « la mère obscure » reprend le dessus dans ce cas —, et devient par le pouvoir de cette dénomination la mère mangeuse de chair humaine. En rejoignant symboliquement Solange, Jérôme se défait de sa masculinité, déjà ridiculisée par sa mère, (se moquant de ses parties intimes), et devient par un acte de dévoration symbolique lui-même la femme-mère. Masculin et féminin fusionnent et s'inscrivent dans un contexte qui cultive l'ambigüité.

---

[375] Jacques Bril, *La Mère obscure*, Paris, L'Esprit du Temps, 1998.
[376] *Ibid*., p. 110.
[377] *Jérôme*, « Solange me répétait souvent, […] qu'il allait falloir bientôt se méfier de la douceur de l'air. […] Oui, poursuivait-elle, mieux vaut respirer l'odeur infecte des canaux, […] avec leur eau croupe et toutes les saloperies qu'elle charrie, […], p. 15.

Ce dédoublement s'intègre dans un contexte d'excès et de folie — ce qui est « folie » est aussi ce qui est caché et ignoré. En poussant plus loin notre analyse, ce mélange des genres nous amène à la notion intéressante d'androgynie. Gaston Bachelard démontre que les allers-retours entre féminin-masculin peuvent s'expliquer par un inconscient non apparent.

Dans le cadre de ce psycho-récit, où prévaut le songe, nous pouvons dire que souvent, « un homme et une femme parlent dans la solitude de notre être[378]» ; reprenant ainsi les paroles de G. Bachelard, sur le monde de la rêverie. Le philosophe poursuit sa thèse sur l'effacement des genres dans nos profondeurs psychiques, en se référant à C.G. Jung :

> Plus on descend dans les profondeurs de l'*être parlant*, plus simplement l'altérité essentielle de tout être parlant se désigne comme l'altérité du masculin et du féminin. De toutes les écoles de la psychanalyse contemporaine, c'est celle de C.G. Jung qui a le plus clairement montré que le psychisme humain est, en sa primitivité, androgyne. Pour Jung, l'inconscient n'est pas un conscient refoulé, il n'est pas fait de souvenirs oubliés, il est une nature première. L'inconscient maintient donc en nous des puissances d'androgénéité. Qui parle d'androgénéité, frôle, avec une double antenne, les profondeurs de son propre inconscient.[379]

Si nous nous fondons sur l'analyse de Bachelard, le féminin est ce « toujours plus profond[380] » en nous. Ainsi, Solange est, par conséquent, la projection de l'être profond du personnage :

> C.G. Jung a eu l'heureuse idée de mettre le masculin et le féminin des profondeurs sous le double signe de deux substantifs latins : *animus* et *anima*. Deux substantifs pour une seule âme sont nécessaires pour dire la réalité du psychisme humain. L'homme le plus viril, trop simplement caractérisé par un fort *animus*, a aussi une *anima*-une *anima* qui peut avoir de paradoxales manifestations. De même, la femme la plus féminine a, elle aussi, des déterminations psychiques qui prouvent en elle l'existence d'un *animus*. La vie sociale moderne, avec ses compétitions qui « mélangent les genres » nous apprend à réfréner les manifestations de l'androgynie. Mais dans nos rêveries, dans la grande solitude de nos rêveries, quand nous sommes libérés si profondément que nous ne pensons même plus aux rivalités virtuelles, toute notre âme s'imprègne des influences de l'anima. Et nous voici au centre de la thèse que nous voulons défendre dans le présent essai : *la rêverie est sous le signe de l'anima*. Quand la rêverie est vraiment profonde, l'être qui vient rêver en nous c'est notre anima.[381]

Le féminin envahit le masculin dans le rêve, donc. L'excessivité, selon Bachelard, réside dans le fait de toucher le fond de la pensée humaine et de saisir la complexité des genres dans leur union. L'ombre de Jérôme est Solange : une ombre irréelle, du fait qu'elle n'apparait jamais dans l'histoire. Otto Rank constate, dans son livre *Don Juan et le double*, que l'ombre est considérée dans plusieurs anciennes cultures comme une source considérable d'influence. D'ailleurs certaines sont redoutées :

> Les peuples primitifs possèdent une quantité énorme de tabous se rapportant à l'ombre. Ils croient que chaque tort fait à l'ombre frappe son possesseur. Ils craignent de laisser tomber leur ombre sur certains objets (surtout les aliments). Ils redoutent l'ombre d'autres personnes (surtout des femmes enceintes, des belles mères, etc. […].) et veillent à ce que personne ne traverse leur

[378] Gaston Bachelard, La Poétique de la rêverie, Paris, PUF, 1960, p. 50.
[379] *Ibid*.
[380] G. Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, « Rêveries sur la rêverie », p.51.
[381] *Ibid*., p. 52-53.

> ombre. Aux îles Salomon, à l'est de la Nouvelle-Guinée, tout indigène qui met le pied sur l'ombre du roi est puni de mort (Rochholz, p. 114), même coutume en Nouvelle-Géorgie (Pradel, p. 21) et chez les Cafres (Frazer, l. c., p. 83). Les peuples primitifs ont surtout soin que leur ombre ne tombe ni sur un mort, ni sur un cercueil, ni sur une tombe, aussi font-ils souvent leurs enterrements la nuit […]. [382]

Chez les populations anciennes, l'ombre se confond, linguistiquement parlant, avec « âme ». Cette assimilation des deux termes et, par conséquent des significations, pourrait être appliquée, par analogie, dans le cas de Jérôme/Solange. Le roman nous introduit dans le monde intérieur du personnage principal, Jérôme Bauche. Souffrant de troubles psychiques, J. Bauche tient un discours fragmenté, présenté dans son état premier. Autrement dit, les éléments de ce monde sont à interpréter comme des signes aux sens cachés. Solange, détachée de sa corporéité représente l'image d'un esprit confus. Elle colle, en effet, à Jérôme et dépend de lui. Mais ce dédoublement existe aussi dans d'autres œuvres.

Le cas de Monsieur/Rose Poussière

La première remarque que nous ferons à propos des deux protagonistes de *L'Ombre des forêts* est le glissement d'une première identité, supposée réelle, à une autre. « Monsieur », écrivain français raté qui a atteint la cinquantaine, et « Rose Poussière » (de son vrai nom « Edwina Steiner »), échappée à la déportation — « Du moins le croyait-on [383]» ! — et « soignée pour troubles mentaux [384]», passent d'un statut défini à un autre indéfini.

« Monsieur » et « Rose Poussière », étant des termes génériques renvoyant à l'inconnu, ces noms expriment le « rien ». « Rien » est en effet, le premier mot du roman. La première ligne de *L'Ombre des forêts* ne contient que « Rien ». Un mot à lui seul suffit, il résume tout. Comme si l'ensemble du récit s'inscrivait sous le signe du néant. Tel un titre, « Rien », indique que toute l'histoire n'est qu'un semblant de réalité. Il s'agit d'une fiction dans la fiction. Le dédoublement qui nous intéresse ici est celui de cet homme et de cette femme, un anonyme et une « poussière ». Autrement dit, l'alternance entre deux « Rien ».

La structure du roman est fortement marquée par le va-et-vient entre le masculin et le féminin. La répartition des chapitres est très intéressante dans la mesure où elle participe de cette correspondance entre les deux genres. Le schéma suivant montre bien cette alternance : (*L'Ombre des forêts* est constitué par trente-quatre chapitres. Chaque chapitre est consacré à un personnage indiqué dans la liste ci-dessous)

---

[382] Otto Rank, *Don Juan et le double*, p. 40, version PDF disponible sur le lien : file:///E:/LA%20NOTION%20DU%20DOUBLE%20OTTO%20RANK.pdf.
[383] L'Ombre des f*orêts*, p.28.
[384] *Ibid.*

Chapitre 1 : Céleste (la femme de ménage de Monsieur)
Chapitre 2 : Monsieur (personnage principal masculin)
Chapitre 3 : Rose Poussière alias Edwina Steiner (personnage principal féminin)
Chapitre 4 : Céleste
Chapitre 5 : Rose Poussière
Chapitre 6 : Céleste
Chapitre 7 : Céleste
Chapitre 8 : Monsieur
Chapitre 9 : Monsieur
Chapitre 10 : Rose Poussière
Chapitre 11 : Rose Poussière
Chapitre 12 : Monsieur
Chapitre 13 : Monsieur
Chapitre 14 : Monsieur
Chapitre 15 : Céleste
Chapitre 16 : Rose Poussière
Chapitre 17 : Monsieur
Chapitre 18 : Monsieur
Chapitre 19 : Monsieur
Chapitre 20 : Monsieur
Chapitre 21 : Monsieur
Chapitre 22 : Monsieur
Chapitre 23 : Rose Poussière
Chapitre 24 : Monsieur
Chapitre 25 : Monsieur
Chapitre 26 : Céleste
Chapitre 27 : Céleste
Chapitre 28 : Monsieur
Chapitre 29 : Rose Poussière
Chapitre 30 : Rose Poussière
Chapitre 31 : Rose Poussière
Chapitre 32 : Monsieur
Chapitre 33 : Monsieur
Chapitre 34 : Monsieur et Rose Poussière (première et dernière rencontre)

Ce schéma montre la fréquence d'apparition de chaque personnage, suivant un certain ordre, alternant entre le masculin et le féminin. Nous constatons que les deux genres se relayent et se reflètent comme par l'effet d'un miroir. Ils se succèdent, comme dans un jeu. La dernière scène du dernier chapitre révèle l'union du masculin et du féminin. « Monsieur » et « Rose Poussière » s'unissent dans le « Rien », puisque tous les deux se donnent la mort. Ils se jettent par la même fenêtre, « Rose Poussière » la première, « Monsieur » la suivant.

Lors de la chute, « Monsieur », qui voit son double féminin, « Rose Poussière », lui échapper — de par sa nature évanescente —, fait une dernière tentative pour trouver à un sens à sa vie : « Il éprouvait un peu d'amertume qu'elle ne lui eût même pas adressé la parole. Mais c'était toujours ainsi. Il n'avait jamais participé à rien, tout lui avait filé entre les doigts.[385]»

Le dédoublement s'exprime, par ailleurs, par la ressemblance entre les deux personnages : ils sont presque identiques dans leur malheur. Leurs histoires se recoupent :

[385]*L'Ombre des forêts,* p.242.

errances, désespoir, peurs, angoisse, ennui, et la mort enfin les unifiant à jamais. Il est important de s'arrêter sur le rapport entre les protagonistes du récit.

« Monsieur » et « Rose Poussière » habitent dans la même ville, Rowena, mais ne se connaissent pas. Monsieur a entendu parler de Rose Poussière, par d'autres habitants de la ville. Il semble lui vouer un mystérieux sentiment de sympathie, proche de l'amour. Il se lance à sa recherche et finit parla retrouver, mais au moment où il la rejoint dans la chambre, elle décide de se suicider. Quant à elle, elle le remarque, mais, étant dans un flou total, elle ne comprend pas qui il est-même s'il semble qu'elle éprouve aussi une affinité discrète pour lui. Ces sentiments partagés entre les deux personnages, pourtant étrangers l'un à l'autre, consolident l'idée d'un lien invisible entre deux êtres dont l'un est le double de l'autre. Mais, il existe des cas où les dédoublements sont plus variés et disséminés.

Cas de dédoublements divers
Martha et ses avatars

Martha Krühl souffre de troubles psychiques. Le dédoublement de la personnalité chez la vieille femme est très complexe et participe de sa folie. Il révèle une crise intérieure et un rapport conflictuel avec elle-même, qui renvoie le lecteur à la question de son identité. Pour ce personnage, la duplication de son image est impressionnante, rapportée aux autres cas figurant dans les textes de Martinet : il s'agit d'un exemple où la projection de soi s'effectue à travers une sorte d'éclatement. Martha K. n'est pas consciente de son état. Elle vit cette situation comme un vrai cauchemar. Et les individus qu'elle rencontre sont des reflets d'elle-même. Notons que le miroir est évoqué dans le récit, de façon ambigüe et suggestive à deux reprises, comme élément symbolique d'un seuil entre deux mondes.

Les doubles de Martha sont variés (au niveau des âges, du genre et de la catégorie sociale). L'opération du dédoublement est favorisée par l'ivresse et les faiblesses mentale et physique du personnage féminin. La vieille femme doit affronter des êtres particuliers, qui ne sont en réalité qu'une part d'elle-même. Cette part, devenue concrète, souvent sous forme humaine, dérange par sa présence, et Martha se trouve obligée de la supprimer. Car l'apparition des doubles crée une agitation extrême, un grouillement terrible dans son monde halluciné. La suppression de ces images multiples est nécessaire pour le retour au calme. Nous choisissons deux d'entre elles, pour le symbolisme qui leur est attaché. En effet, notre analyse se portera sur celles de la petite fille et du double invisible.

La petite fille

Elle s'appelle Dinah. Elle a neuf ans. Elle est la fille du concierge. Elle habite au rez-de-chaussée de l'immeuble de Martha, dans l'appartement de ses parents. Son père est mort. Son cadavre est toujours étendu, sur un lit, à l'intérieur de la maison. Le cadavre paraît étrange, car il montre des signes de vie. Ses ongles continuant à pousser « à une vitesse folle[386] » comme ses poils : « […] figurez-vous, ma chère, que depuis trois jours, je dois raser mon mari toutes les quatre ou cinq heures, et lui couper les ongles des mains et des pieds qui repoussent à une vitesse folle[387] », sachant que le mort git dans son lit, depuis un temps indéfini.

Le choix de la petite fille tient au fait que de par son âge elle renvoie à une période clé pour comprendre le présent de Martha. C'est encore plus vrai que les caractéristiques de la fillette correspondent fortement à l'histoire de Martha. Nous avons ici à faire à un psycho-récit : les ressemblances ou dissemblances entre divers éléments de l'histoire ne sont donc pas fortuites. Ainsi, le père, refusant de quitter définitivement ce monde n'est autre que celui de Martha. Décédé, il continue pourtant à hanter son esprit au présent. Nous voyons, par ailleurs, dans la suite du livre que la mère de Dinah, par son caractère distant et dépeint comme "immoral", correspond à la mère de Martha, dure et plutôt hostile à son égard.

La petite fille apparaît à Martha toute sale : « Son tablier rose est maculé de taches de confiture, et ses cheveux roux tombent en mèches sales et poisseuses sur son front. La crasse s'étale en plaques grisâtres sur son visage sournois. ». Martha, elle, est obsédée par la propreté et la pureté et la voici confrontée à cette image, la sienne sans doute, qu'elle essaye de rejeter sans pour autant parvenir à s'en débarrasser. Le double se présente, dans ce cas, non sous une forme odieuse, mais comme son propre reflet qu'elle cherche à effacer par des paroles répétitives comme : « je suis pure, je suis pure, je suis pure[388] »

L'enfant, Dinah, énonce une vérité que la vieille femme ne voit pas : « Les morts vivent toujours dans des clapiers à lapins. » Cette phrase irrite Martha. Sans doute par son côté lucide. Si, en effet, nous considérons ce discours comme appartenant au monde psychique, nous devons en donner une interprétation symbolique. La fillette, double éclairé et perspicace de Martha, est en train de lui communiquer une évidence sur l'existence : les personnes mortes ne disparaissent pas totalement et continuent à vivre, à travers la mémoire des vivants. La mémoire, lieu profond et caché, est métaphoriquement le clapier des lapins.

---

[386] *La Somnolence*, p. 102.
[387] *Ibid.*, p. 102.
[388] *Ibid.*, p. 136.

Il s'agit d'un retour sur le passé, pour ce cas de dédoublement. Martha retourne sur un épisode important : son enfance et sa vie antérieure, car elle n'arrive pas à vivre et avancer dans sa vie à cause de ce passé qui « ne passe pas tellement bien [389]» Un passé dérangeant. Il bloque le présent et empêche le futur. Martha avait besoin de régler ses comptes avec lui avant de poursuivre son chemin (comme nous tous non ?). Notons que le premier personnage que Martha rencontre après avoir mis le feu dans son appartement est Dinah. Comme un signe de retour au point de départ : l'enfance.

La voix de la petite fille est insupportable pour la vieille, car c'est la première voie vers une nouvelle conscience, laquelle est encore à l'état quiescent, dans *La Somnolence* : « La voix de la gamine est nasillarde et suraiguë. Une voix de fausset, avec quelque chose d'indéfinissable qui vous vrille les nerfs.[390]» Cette même voix est aussi celle qui déclare que le Paradis est vide et que Dieu n'est qu'une langouste. Le rapport entre la mauvaise voix de la fille et le contenu de ses paroles est de cause à effet : c'est parce qu'elle tient des « propos blasphématoires[391]» selon la vieille qu'elle est insupportable. Dinah proclame des vérités que Martha refuse encore, faute d'un développement suffisant de sa conscience. C'est ce qui conduit la vieille femme, digne fille de son père, le fervent pasteur, à tuer la fille, avec sa canne, sans le moindre remord.

Le double invisible

Ce deuxième double, que Martha appelle « cher ami » ou tout simplement « Vous », est différent de Dinah en ce qu'il est invisible : « Vous jouez de votre effacement, de votre inexistence, comme d'autres, moins habiles, jouent de la fascination qu'ils dégagent. [392]» De ce fait, nous n'avons aucune indication sur son physique. Seuls, parfois, ses vêtements sont évoqués par leur saleté : « Un jour il faudra bien que les masques tombent, et que vous quittiez enfin votre imperméable crasseux.[393]» Donc, lui aussi, comme la petite fille est sale. La souillure physique est un point commun chez les doubles de Martha. Cela reflète le sentiment de culpabilité qui l'empêche de vivre. La vieille se sent coupable du fait d'être femme. Cela provient de son éducation religieuse et des principes qui lui ont été inculqués par son père.

Martha revient souvent sur cet aspect. D'une part une salissure concrète avec des éléments comme la crasse, la mauvaise odeur provenant du corps, etc. De l'autre, une salissure

[389]*Ibid*., p. 100.
[390]*Ibid*., p. 108.
[391]*Ibid*., p. 116.
[392]*Ibid*., p.156.
[393]*Ibid*., p.187.

ressentie au niveau moral. Car, la fille du pasteur Krühl a intégré la pensée de son père, selon laquelle la femme est l'instrument du diable, a été créée pour séduire l'homme et l'induire au péché. Le fait qu'elle soit femme est une idée insupportable : elle se vit comme une pécheresse et, par conséquent, une créature souillée :

> Quant à cette horreur entre mes cuisses, ce gouffre de la damnation, je préfère ne pas en parler. […] J'ai honte d'être une femme. […] J'ai honte de vivre. […] Ma propre défécation me dégoute, et quand, il y a bien longtemps, un jour, le sang s'est mis à couler de mon ventre, j'ai eu envie de mourir. […] Un corps jeune et ferme est toujours l'instrument du péché, mon père le répétait souvent, le dimanche, au temple tandis qu'un corps disgracié, flétri rapproche de Dieu. [394]

Cet "ami" invisible se distingue — si l'on permet ce jeu de mot — également de Dinah parce qu'il accompagne Martha depuis son enfance. C'est le seul à suivre le personnage féminin du début jusqu'à la fin de l'histoire et dans toutes les étapes de sa vie. Il est aussi désigné par « M. Ouine » :

> Mon père, je n'ai jamais su pourquoi, vous appelait Ouine. « Où est Ouine ? », « Que fait Ouine, en ce moment ? ». Comme je ne savais jamais où vous étiez, il me grondait sévèrement : « Tu devrais toujours être sur ses talons, Martha, Ouine est très dangereux… » Où était-il allé chercher ce nom ? Je me le suis souvent demandé. C'était peut-être le nom d'une plante carnivore, une de ses plantes tropicales qui dévorent vivants les insectes, ou bien une divinité mauvaise des anciennes mythologies ; peut-être aussi un dérivé de fouine… [395]

Ce nom renvoie à un personnage du roman éponyme de Georges Bernanos. La description qu'en fait le texte de Martinet lui correspond parfaitement :

> Vous êtes ignoble. Vous avez corrompu tout le monde. Vous n'avez aucun charme, vous êtes même plutôt répugnant, et personne ne vous résiste, c'est à peine croyable. […] Vous prenez la couleur de ce qui vous entoure, comme les caméléons, mais vous êtes prêt à bondir dès qu'une proie se présente, et à l'engloutir vivante.[396]

Mathieu Giroux, dans « Bernanos, ontologie de monsieur Ouine », écrit à ce propos :

> M. Ouine n'existe pas. Ce n'est pas un être. Privé de positivité, il doit puiser en autrui les conditions de possibilité de son agir. M. Ouine ne se meut pas de lui-même, il n'est pas animé, au sens littéral. En lui ne réside aucun souffle, aucun principe. Par conséquent, sa vie est une illusion, un reflet putride de celle qu'il dérobe aux autres. M. Ouine rappelle le trou noir des physiciens : il attire inévitablement, absorbe indéfiniment, mais jamais rien ne s'ajoute à lui. La somme de son être est toujours nulle. Aucune lumière ne peut émaner de cette carcasse flasque, de cette chair disgracieuse qui donne l'impression de fondre sans cesse. M. Ouine est dans un état de liquéfaction perpétuelle *« car la chaleur lui a toujours été contraire »*. Dans la tradition chrétienne, la chaleur est symbole d'amour, un sentiment que M. Ouine ignore. Au contact de la vie vivante, le professeur de langues opère un double mouvement : il se l'approprie mais la rejette aussitôt car elle est son inverse. M. Ouine ne peut contenir la chaleur de la vie. Une fois absorbée, elle le consume de l'intérieur, comme une flamme dans un glaçon. La vieille châtelaine, Jambe-de-Laine, prévient l'enfant Steeny : *« Je vais vous dire mon cœur : comme d'autres rayonnent, échauffent, notre ami absorbe tout rayonnement, toute chaleur. Le génie de M. Ouine, voyez-vous, c'est le froid. Dans ce froid l'âme repose. »*[397]

---

[394] *Ibid*., p. 61.
[395] *Ibid*., p. 156.
[396] *Ibid*.
[397] Mathieu Giroux, « Bernanos, ontologie de monsieur Ouine », dans Philitt, Revue électronique de philosophie et de littérature, disponible sur le lien : https://philitt.fr/2013/05/31/bernanos-ontologie-de-m-ouine/.

Ce personnage incarne le mal dans le texte "bernanossien", ce qu'il représente aussi, par son retour chez Martinet. La projection de Martha dans ce compagnon fictif montre l'aspect sombre que Martha intériorise. Il est la concrétisation de ses propres idées. Martha l'insulte, lui exprime son dégoût. Néanmoins, elle montre une affection particulière envers cet autre elle-même, tout yen projetant la répugnance qu'elle éprouve pour certains aspects de la nature :

> Nous nous sommes aimés, nous avons dormi pendant des années ensemble, dans les mêmes draps, sous les mêmes couvertures, engourdis l'hiver, apathiques l'été, le plus souvent ivres morts, dans la même chaleur malsaine, mêlant nos deux odeurs nauséabondes en une seule odeur pestilentielle, regardant les mêmes marronniers désespérants, noirs l'hiver, vert sale l'été, jaune pourrissant l'automne, guettant les mêmes oiseaux morts, les mêmes printemps crasseux, les mêmes fantômes sournois… [398]

Le rapport émotionnel de Martha avec son double est contradictoire à la fois chargé d'amour, allant jusqu'à l'expression d'une certaine union, et d'hostilité : « Le minable, le raté, mon pauvre ami, c'est vous.[399]», « Je vous ai toujours connu maussade, résigné, affalé sur votre matelas, dans le couloir. […] ma méprise était bien compréhensible. [400]»

Les deux amis de Ceux qui n'en mènent pas large

Ce récit met en scène deux amis, anciens acteurs de cinéma. Il s'agit ici d'un autre type de dédoublement. En effet, il ne met pas en jeu un personnage existant et un autre imaginaire, entre visible et invisible, comme pour Jérôme/Solange ou encore Martha et ses hallucinations. Mais il se déroule entre deux personnages concrets : Georges Maman et Michel Dagonard.

Ces deux-là se ressemblent et s'opposent, tout en révélant une variante de dédoublement, à savoir leur homosexualité implicite. *L'Autre sommeil*, roman de Julien Green, publié pour la première fois en 1930, est à rapprocher de *Ceux qui n'en mènent pas large*, à plusieurs niveaux. Les deux textes partagent cette idée de dédoublement et plus précisément la question de l'homosexualité. D'autant que Julien Green figure parmi les romanciers admirés par Jean-Pierre Martinet.

En effet, dans les deux cas, l'homosexualité n'est jamais explicite. Pour chacun des auteurs, c'est le langage poétique qui porte cette révélation. Michel Raclot écrit à ce propos, dans son analyse de l'œuvre de J. Green :

[398] *La Somnolence*, p. 187
[399] *Ibid*., p. 237.
[400] *Ibid*., p. 246.

> Consciemment ou non, le romancier contourne fréquemment l'indicible. Et tout d'abord, la première esquive est celle du mot lui-même. Le terme « homosexualité » est totalement banni de l'œuvre, excepté quelques occurrences dans les tout derniers tomes du Journal.[401]

Dans *Ceux qui n'en mènent pas large*, nous décelons l'idée en question par les allusions fréquentes et les indices textuels, notamment avec l'utilisation d'un vocabulaire chargé de significations. Commençons par l'onomastique : l'appellation « Georges Maman » et « Michel Dagonard ». Des deux noms, on retient « Maman » et « Dagonard ». Le premier, « Maman », est évidemment une référence claire à un profil féminin maternel, redoublé, au fil du texte, par d'autres termes, consolidant le sens premier, comme « petite mère », « chère vieille Maman », « Bloody Mama », ou encore réduit à « Ma' », tout simplement.

G. Maman représente le côté féminin sombre du couple Georges-Michel. Il est, d'ailleurs, obsédé par « Marie Beretta », qui est une arme à feu, « un pistolet semi-automatique de marque Beretta, modèle 92 F [402]». C'est dans l'image de « la mère obscure » que s'inscrit ce personnage, obsédé par la mort. Elle est renforcée par le surnom « Bloody Mama », à l'origine titre d'un film, des années soixante-dix, qui met en scène une mère sanguinaire.

Michel Dagonard, une sorte de géant, révèle ses penchants sexuels à travers ses caresses fréquentes à son ami « Maman ». La description qui en est donnée confirme ses tendances. Dans l'une des conversations, G. Maman s'adresse à Michel : « J'ai même dû accepter un porno, figure-toi. Oui mon vieux. Voilà où j'en suis tombé. Et la fille était tellement moche que j'ai même pas réussi à bander… [403]» Et, poursuivant : « Il se demanda tout-à-coup pourquoi il racontait tout ça à Dagonard. Sans doute le beaujolais, il n'avait pas la moindre pudeur. Et puis Dagonard n'aimait pas les femmes, alors il se sentait ridicule. [404]»

Un autre indice sur l'homosexualité des deux personnages ressort dans le rôle imaginaire que Georges attribue à Michel. Ainsi, Dagonard peut être comparé, selon son ami, à Pavel Pavlovitch dans *L'Éternel mari* de Dostoïevski. Ce personnage entretient une relation homosexuelle trouble avec Alexis Ivanovitch Veltchaninov — que le texte « dostoïevskien » n'exprime pas clairement. René Girard revient sur le cas « Pavel Pavlovitch et Veltchaninov » :

> La conduite de Pavel Pavlovitch, nous paraît bizarre ; mais elle est tout à fait conforme à la logique du désir triangulaire. Pavel Pavlovitch ne peut désirer que par l'intermédiaire de Veltchaninov, *en* Veltchaninov comme diraient les mystiques. Il entraîne donc Veltchaninov chez la femme qu'il a choisie afin que Veltchaninov la désire et se porte garant de sa valeur érotique[405].

---

[401]Michèle Raclot, « Les formes d'esquive de l'indicible, et les histoires secrètes », disponible sur le lien : http://juliengreen.paris-sorbonne.fr/quelques-articles/article/l-indicible-de-l-homosexualite.
[402] *Ceux qui n'en mènent pas large*, p. 114.
[403]*Ibid*., p. 51.
[404]*Ibid*., p. 52.
[405]René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, Paris, 1961, p. 52.

Pour le couple Georges-Michel, le désir de l'un envers l'autre passe par une certaine forme de violence. Chez Michel, ce sont les tapes et les coups, accompagnés d'un vocabulaire souvent familier voire vulgaire. Quant à Georges, c'est essentiellement à travers l'obsession de Marie Beretta — qui représente la mort, et c'est en nourrissant des idées de meurtres qu'il continue à aimer son ami :

> Maman se jeta sur Dagonard. Il avait plus envie de l'étrangler, à vrai dire, que de l'expulser banalement comme un malpropre, mais il se contenta d'essayer de le pousser vers la sortie. Pas facile. Dagonard se débattait. Il ne voulait pas avancer. Il avait l'air vissé au plancher. L'emmerdeur prenait racine. Il tenait absolument à jouer les prolongations. Il faisait masse, le Boxer, de tous ses muscles tendus, tétanisés, pas question de décaniller. Où il était, il entendait demeurer. Bloody Mama se tourna vers Lauren Bacall, pour guetter dans son regard un petit signe d'encouragement, mais, non, rien. Elle se contentait de le fixer mystérieusement, mi-Joconde droguée, mi-Mrs. Magoo avançant à l'aveuglette dans un monde qu'elle ne faisait qu'entrevoir confusément. C'étaient bien les femmes. Elles vous incitaient à prendre des risques, elles exigeaient le meilleur de vous-même et, au dernier moment, lorsqu'on avait le plus besoin d'elles, plus personne, elles vous laissaient tomber comme une vieille chaussette. Mieux valait Dagonard, finalement. Au moins, lui, il n'était pas pressé de vous quitter. « Encore un coup de rouge, mon vieux Dago ? ». Le sourire de Maman était un peu crispé, mais, si l'on n'était pas trop exigeant, ça pouvait coller. Dagonard s'en contenta et émit un grognement de plaisir.
> « Pas de refus, Ma'. Après, tu regarderas les jolies images. Promis ?
> - Promis. »
> Il alla à la cuisine chercher une autre bouteille de Magnat grand cru classé. Lorsqu'il la décapsula devant Dagonard, il jeta un nouveau regard vers Lauren Bacall, histoire de voir si elle n'avait pas un peu de remords de l'avoir laissé tomber, mais non, c'était définitif. Définitif. Comme Marie. Exactement comme Marie. [406]

Et sur un mode ironique, mais probablement sincère à l'occasion d'un moment d'ivresse, Georges Maman revient sur sa relation avec son ami, qu'il compare à une union maritale :

> Il se demanda comment il avait pu laisser filer un chic type pareil. Rien que d'y penser, il en avait les larmes aux yeux. Il serrait les poings pour ne pas pleurer. Si Dagonard avait été une femme, même moche, même boiteuse, il l'aurait immédiatement demandée en mariage, oui, car c'était vraiment quelqu'un d'épatant, Dagonard. Ils étaient vraiment faits pour s'entendre, ils se ressemblaient tant.[407]

Michel appelle Dagonard : « mon chéri [408]». Et, en dépit de ses rejets répétés, le considère toujours comme son ami préféré : « Sacré Boxer ! On n'en faisait plus, au fond. Pas le mauvais cheval. D'ailleurs un type qui aime Jim Thompson et la série B américaine ne peut être foncièrement méchant, il en était persuadé. [409]»

[406] *Ceux qui n'en mènent pas large*, p. 85-86.
[407] *Ibid*., p. 111-112.
[408] *Ibid*., p. 77.
[409] *Ibid*., p. 73.

L'ambiguïté de la relation des deux amis révèle la fragilité du monde dans la mesure où le glissement d'une réalité à une autre est souvent autorisé par le biais d'un langage à double sens.

Conclusion

Dans sa relation avec l'horreur, la folie agit comme une clé permettant au lecteur de franchir les frontières de l'impossible. La représentation d'un monde sans attaches, d'un monde où les personnages, par leur folie brisent tous les tabous et annihilent toute morale, nous permet de voir la singularité d'un sujet en proie à ses propres démons. Le lecteur doit faire face à un monde psychique compliqué qui se déploie à travers un langage mimant la vie intérieure des personnages.

Ainsi, la folie chez Martinet reflète le désordre de l'univers psychique. Elle se déploie à travers l'idée de l'excès et de l'ambiguïté renvoyant au sens de la marginalité par des significations analogiques. L'excès est en effet instauré par défaut en se situant dans un monde de fiction. Il est renforcé par un contexte fantastique horrifique. L'écriture de l'excès conduit consécutivement à la question de l'ambiguïté : l'indécision et le doute étant des facteurs de trouble et d'agitation, tout dépassement se trouve autorisé.

En se situant dans la marge de la raison, les personnages se situent dans une zone intermédiaire entre la vie et la mort. Le narrateur de *Nuits bleues, calmes bière* exprime son dégoût d'être piégé entre la vie et la mort : « La bière aidait à supporter l'horreur de sa condition. Putain de mort. Aussi sale que la vie, finalement. Surtout cette zone intermédiaire où il traînait depuis pas mal de temps déjà. [410]»

Le flou caractérise toutes les histoires de Martinet. La narration participe à la création du vertige par le moyen des longues et fréquentes digressions au sein du texte. Une histoire pourrait commencer à une page et finir une cinquantaine de pages plus loin, de sorte que le lecteur pourrait perdre le fil de l'histoire. Le brouillage est consolidé par le recours aux allusions et aux suggestions : la vérité n'est jamais livrée totalement.

Le dédoublement se manifeste au sein de l'histoire — le personnage et son double et la question de l'identité— et au niveau du texte, par l'utilisation de plusieurs registres de langues —courant, familier et soutenu— ou la création d'un double langage par l'allusion.

[410]*Nuits bleues, calmes bières*, p. 15.

Notre analyse a mis l'accent sur les aspects les plus importants dans le traitement de la folie chez Martinet. Car l'écriture de l'horreur est reliée à l'intériorité, l'objet de notre deuxième partie.

Mimésis II : L'intériorité dans le récit horrifique

VOLET PREMIER : La voix narrative

Introduction

Dans les chapitres précédents, l'analyse de la représentation de l'horreur chez Jean-Pierre Martinet s'est attachée aux sujets clés de l'auteur. Au sein du paysage littéraire, le genre horrifique se reconnaît à certains thèmes de prédilection, précis et variés, depuis l'apparition du roman gothique en Angleterre, en passant par toute la panoplie de la littérature fantastique, et jusqu'à l'épanouissement de la fiction d'horreur, renforcée par sa version cinématographique, en Amérique du nord, surtout, dans les années 1970 et 1980. L'étude de la fiction « martinetienne » a ici pour objet de montrer, qu'au-delà de son rattachement au genre fantastique horrifique, elle se démarque par une littérarité investie dans un champ paralittéraire.

Il s'écarte, en effet, de la tradition fantastique horrifique, par le contexte contemporain dans lequel se situent ses fictions. Premièrement, l'espace urbain — Paris spécifiquement — des années 1970 et 1980, avec ses particularités culturelles et politiques. Deuxièmement, Martinet oriente toute son œuvre vers l'intériorité et le récit psychologique, dans un Paris qui devient espace de projection de cette intériorité. Troisièmement, enfin, ces romans et nouvelles se "jouent" dans un décor moderne et réaliste. Rappelons que les enjeux de la littérature horrifique psychologique, dans la France de cette période, sont énormes. Car, le lectorat français reste alors réticent à ce genre, contrairement au lectorat anglophone, spécialement américain, ce qui porte préjudice à l'auteur, lors de ses premières publications.

En France, la fiction horrifique n'a donc pas été "tendance", du moins jusqu'à la fin des années 1980. Le paysage éditorial français ne contient aucune collection fantastique horrifique, jusqu'à 1983, date de création de la collection *Gore* par *Fleuve Noir*[411]. Les productions anglophones ont été plus prolifiques. Le cinéma, notamment, a prêté main-forte à la littérature d'épouvante. Durant ces deux décennies, la fiction d'horreur connaît un essor, en dehors de la France, notamment avec les écrits de Stephen King, qui bat des records de vente, face à un public avide. Fabienne Soldini révèle que S. King a marqué le plus gros chiffre d'affaires pour sa maison d'édition et que, selon les statistiques, il est signalé comme le préféré des lycéens, en 1999[412].

C'est à la même époque environ que Martinet publie ses écrits. L'œuvre de Jean-Pierre Martinet se situe précisément entre 1972 (date de publication de sa première nouvelle, *L'orage*) et 1986 (date de publication d'un récit, *Ceux qui n'en mènent pas large*, et un roman, *L'ombre*

[411] Fabienne Soldini, « Le fantastique contemporain, entre horreur et angoisse », dans L'Harmattan/ « Sociologie de l'art », 2003/1 OPuS 1 et 2/ *Op. Cit*., p.37 à 67. Article disponible en ligne sur : http://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2003-1-page-37. Htm.
[412] *Ibid.*

des forêts). Malheureusement, la réception ne rencontre pas la réussite de Stephen King en Amérique ou en Angleterre. Martinet publie chez Pauvert, La Table Ronde, et Le Dilettante. Il est desservi auprès du lectorat français par l'orientation de ses textes vers une atmosphère horrifique étrangère à l'esprit français. Et, ses qualités littéraires ne seront réellement reconnues qu'après une deuxième lointaine publication : en 2006, L'Arbre vengeur publie *La Grande vie,* et 2010, Finitude reprend le reste et marque un vrai succès, auprès du lectorat.

L'horreur chez les auteurs américains anglophones, se reconnaît à des éléments codifiés : l'avènement d'un fait extraordinaire et terrible, comme les oiseaux d'Hitchcock, l'apparition de vampires ou de créatures mettant l'existence humaine en danger. Ces évènements appartiennent, par conséquent, à une réalité concrète, à un monde visible. Il s'agit d'une grande divergence par rapport à J-P. Martinet qui, s'il prend son point de départ dans un monde concret et visible, se déplace ensuite dans une réalité intérieure. L'horreur liée à l'intériorité sera développée plus tard, dans la littérature et le septième art anglophones, vers la fin des années 1980 : Jean-Pierre Martinet est, à la fois, une exception française mais aussi, pourrait-on dire, mondiale.

La mimésis « martinetienne » recourt à un matériel fictif reconnu, relatif à l'imaginaire fantastique, et alimenté par le roman policier, ainsi que d'autres genres populaires et littéraires proches du contexte horrifique. Elle se traduit par une poétique de l'intériorité. Ainsi, le paradigme fondamental, autour duquel s'articulent tous les topiques de l'horreur, est le « Je ». Ce « Je », intime par défaut — puisqu'il est du domaine de l'intériorité — est une cavité de la voix narrative. Il est le signe d'une subjectivité toujours présente même si le « Je » est parfois remplacé par la troisième personne ou même s'il dédouble le déictique « Il » dans le psycho-récit — à travers le style indirect libre.

Nous rappelons dans ce contexte que notre analyse s'inspire des réflexions de Hamburger et Ann Banfield. Se distinguant des théories classiques sur la question de la perspective, les deux critiques élargissent la notion de subjectivité dans son rapport avec le récit. C'est-à-dire que subjectivité signifierait tout *style*. Toutes les perspectives contiennent les traces d'une conscience ou plus précisément une subjectivité. Jacques Moeschler mentionne à ce propos :

> « L'une des caractéristiques des approches de Hamburger et Banfield est qu'elles contrastent avec les études littéraires traditionnelles, ou structuralistes, dont la plus représentative, sur la question de la représentation du temps, est l'étude de Genette (1972), notamment sa différence entre perspective, focalisation (interne et externe) et voix. En effet, les approches de Hamburger et Banfield ont fait apparaître des questions nouvelles, en déplaçant la perspective traditionnelle sur la subjectivité, et la relation entre style narratif et conscience (consciousness). L'analyse structuraliste classique limite la subjectivité d'une part à la première personne, et d'autre part au temps présent (Benveniste 1966). L'une des conséquences est que les temps du passé sont

> analysés comme relevant de l'histoire (Benveniste 1966) ou récit (Weinrich 1973). En contraste, l'approche de Hamburger, qui sera développée et réanalysée dans Banfield (1995 : 237), « définit sémantiquement le prétérit épique comme une 'mutation sémantique' dans laquelle 'le prétérit perd la fonction grammaticale de désigner le passé ' ». Chez Banfield, la présence de l'imparfait dans le roman français, notamment chez Flaubert, est la trace, lorsqu'il est en coprésence avec des déictiques temporels ou des termes subjectifs, d'une catégorie grammaticale appelée Expression, dont le centre de perspective est un sujet de conscience (soi ou self) décrit à la 3e personne. […] Mais la thèse la plus forte de Banfield est sa définition du style : d'une manière lapidaire, on peut affirmer que le style est pour Banfield la présence de la subjectivité, à savoir « la phrase qui représente la conscience » (Banfield 1995 : 346). La conséquence de cette relation forte entre narration et conscience lui fait adopter une approche cognitive du récit: « What is represented in the mind need not reflect anything outside it, and the style for representing consciousness may capture this fact » (Banfield 1982: 262) [413]

L'écriture, profondément psychologique de Martinet, contraste avec l'esprit du Nouveau Roman qui a influencé la littérature des années 1950 et suivantes. Un retour officialisé de l'intériorité a été annoncé par la critique aux alentours de 1982 et par les auteurs du Nouveau Roman comme Robbe-Grillet dans *Le Miroir qui revient* (1984) où il reconnaît qu'il avait toujours parlé de lui-même, sans vouloir le reconnaître. Ainsi, les deux premiers romans monologiques de Martinet, de 1975 et 1978, pourraient être considérés comme deux textes avant-gardistes du retour en force du « Je ».

Il est vrai que certains prédécesseurs de Martinet, comme Louis-René Des Forêts — *Le bavard*, 1946 — ou Henri Thomas — *Le Parjure*, 1964 — ont marqué par leurs fictions, l'espace littéraire de la subjectivité : chez Des Forêts, il s'agit d'une intériorité à centre vide, et un peu moins chez Thomas dans *Le Parjure* puisqu'on apprend un peu les antécédents du personnage au fil du récit. Néanmoins, le « Je » dont il est question dans ces récits se développe à travers une littérature blanche, contrairement au « Je » de Martinet qui est un « Je » horrifique. La narration, dans les textes de Martinet, évolue vers une tension s'amplifiant à travers un mouvement rotatoire. Le schéma linéaire, classique, de l'histoire devient, dans le contexte « martinetien », un schéma circulaire, puisqu'il y a toujours un retour au point initial, même si le « Je » se projette sur l'extériorité de la ville.

La voix narrative est forcément la voie de l'intime, dans la production « martinetienne » de manière assez spécifique à notre auteur. Précurseur dans le paysage littéraire français, par le genre horrifique psychologique, Jean-Pierre Martinet pourrait être considéré comme un avant-gardiste, annonçant non seulement le retour à l'importance de l'intériorité dans les années 1984, mais rappelant aussi l'importance de l'intériorité dans le contexte littéraire du début du vingtième siècle. Le cas de Virginia Woolf, par exemple, ou

[413] Jacques Moeschler, « Mais où la subjectivité se cache-t-elle donc ? Une esquisse de réponse pragmatique », *Nouveaux cahiers de linguistique française* 33 (2019, 101-118),
Disponible sur : https://clf.unige.ch/files/9015/7108/7756/05_NCLF-33_P1_Moeschler-J_Art-4-DOI.pdf.

encore de Proust avec son introspection à tendance psychologique pourrait être rapproché de la pratique de Martinet qui pourrait quant à lui être considéré comme le fondateur du récit d'épouvante psychologique en France.

Ces textes écrits en première personne, dans les années 1950 à 1980, sont alors ou bien des textes en « Je » mais à centre vide habitable par chaque lecteur, ou bien des « je » pris dans une tourmente fantastique ou horrifique qui détourne ainsi les « Je » pratiquant leur propre analyse psychologique dans la littérature du début du XXe siècle, comme Proust ou Woolf. Bruno Blanckeman, mentionne ce retour de la littérature intime :

> L'écriture de soi vise à cerner, en deçà de l'entité sujet, le phénomène intime. On sait combien, depuis la fin des années 1970, cette visée importe. Elle représente une réaction contre la destitution idéologique de l'idéologie du sujet. Elle cherche à maintenir par le récit la part irréductible de soi naguère contestée par les sciences humaines (structuralisme, sociologie) et politiques (matérialisme dialectique), sans pour autant prétendre réhabiliter une conception autocratique du sujet, mais en ouvrant ses représentations à l'incertitude, aux forces et aux élans comme aux pertes et aux ellipses qui l'entretiennent.[414]

Le processus fictionnel, dans ce type d'écrits, est une tentative de reconstruction, d'ordre psychique avant tout, le chaos étant l'état des lieux apparent. Le discours littéraire devient, pour ainsi dire, un champ possible pour rétablir la connexion entre plusieurs univers parallèles. B. Blanckeman revient sur l'idée du texte comme espace de restauration du monde.

> La véritable fiction s'apparente à l'opération mentale qui les repère, les rassemble, les ordonne et tente de construire sur leur base un récit de vie complet. L'itinéraire du héros devient ainsi la métaphore de l'écriture qui institue peu à peu son objet et sécrète une durée organique faite d'échos, de reprises, de connexions décalées, comme soustraite au temps accompli.[415]

La subjectivité est humanisme, pour reprendre l'idée de Barthes. Difficile de ne pas en tenir compte. Dans « L'écriture et la parole », il écrit ainsi :

> L'homme est offert, livré par son langage, trahi par une vérité formelle qui échappe à ses mensonges intéressés ou généreux. La diversité des langages fonctionne donc comme une Nécessité, et c'est pour cela qu'elle fonde un tragique. […] On voit se dessiner par là l'aire possible d'un nouvel humanisme : à la suspicion générale qui atteint le langage tout au long de la littérature moderne, se substituerait une réconciliation du verbe de l'écrivain et du verbe des hommes. [416]

---

[414] Bruno Blanckeman, *Les Fictions singulières, étude sur le roman français contemporain*, p.143, Paris, Prétexte Éditeur, 2002, p.143.
[415] Bruno Blanckeman, *Fictions singulières*, p. 157.
[416] Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Éléments de sémiologie*, Paris, Éditions Gonthier, 1970, p. 70-72.

L'intime se définit, en effet, comme le lieu d'une agitation assumée par le roman. Bruno Blanckeman, dans « Autofabulation, Synopsis romanesque », résume cette notion de la sorte :

> L'intime : bougé d'émotions, surgissement liminaire de représentations, impressions premières mises en réserve, traitées, rechargées par d'incessantes opérations verbales et mentales. Qu'il relève parfois du phénomène de foire (lire le monstre) ou de mode (voyeurisme médiatique), l'exercice d'autoconnaissance intimiste passe par le fictieux et l'équivoque, un système de figuration altérée et d'anecdotes usurpatrices qui permet d'aborder le supramonde de l'imaginaire et l'inframonde de pulsions. Les états latents résistent au désir de transparence qui fonctionne depuis Jean-Jacques Rousseau […] L'autofabulation emboite ces deux modèles. Elle allie la sophistique de l'aveu à la rhétorique du mensonge, et prend la mesure de la sincérité aux seules pulsations romanesques. Parce que les récits visent les fantasmes, les obsessions, les attractions biaisées de la psyché, ils cultivent leur droit au change, au songe, au mensonge.[417]

On voit combien le récit peut jouer avec « la vérité » de la vie. La voix narrative, par le biais de la fiction horrifique psychologique, s'interroge sur la question de la légitimité littéraire : une question qui, d'ailleurs, s'impose à la littérature horrifique. Ainsi, la voie de l'intime, dans le récit de l'épouvante, ouvre des brèches pour réfléchir sur l'idée de la norme et des marges, par exemple. Beaucoup de questions sur le statut de la littérature sont introduites par la nature allégorique des histoires « martinetiennes » : et si le marginal occupe tout l'espace, qu'advient-il de la norme préétablie ? Si les frontières sont abolies, quel statut pour la littérature : légitimité de la parole d'une subjectivité marginale ? Si l'ordre est celui de la marginalité, le chaos est-il le *modus operandi* de l'univers ? L'horreur psychologique est, en effet, une matière favorable pour toute pensée subversive.

La voix narrative est intime par défaut. Elle provient des profondeurs de la conscience, ou de l'inconscient. Et de ces profondeurs surgit l'appel de la mort, traversant toute l'œuvre de Jean-Pierre Martinet. Par ailleurs, si cette même voix narrative rend compte de la pensée intérieure sous-jacente du texte, elle dévoile l'émotion. Car la pensée et l'émotion sont indissociables, contrairement à l'idée répandue séparant l'une de l'autre[418]. C'est pourquoi notre analyse s'orientera vers « La voix de l'émotion », après « La voix de la mort ». En outre, cette parole des affects, racontant sa propre fin — au sens premier et au sens figuré du terme — se voudrait, aussi, effective, tangible, par l'autobiographie fictive, l'objet de notre troisième chapitre.

---

[417] Bruno Blanckeman, *Les Fictions singulières*, p. 145-146.

[418] « Quand on parle de la vie intérieure ou du courant de conscience, on se concentre plutôt sur la pensée, les niveaux conscients, pré-conscients ou inconscients de la psyché, mais on oublie souvent les émotions, les sensations, ou les expériences perceptives, comme s'ils ne faisaient pas partie de la perception subjective du monde. » ; Helena Kalábová, « La vie intérieure dans les œuvres de Nathalie Sarraute et Virginia Woolf ». Mémoire de mastère, 2009, p. 8. Université de Université Masaryk de Brno.

Le lecteur accède au texte principalement par la voix narrative. Il s'agit du seul fil conducteur reliant le monde visible d'un ordre socioculturel et politique donné, à celui, invisible, d'un ordre psychique complexe. L'acte de la lecture, pour les œuvres de Martinet, est un accès à une certaine intimité de l'auteur-narrateur-personnage. Et la subjectivité se manifeste à travers le choix du contexte : Paris des années 1970 et 1980. Ce décor, par exemple, réel, facilement reconnaissable — et ce choix ne doit rien au hasard — devient le théâtre psychique des expressions actives du narrateur.

La deuxième partie de notre travail, comporte deux grands volets. Le premier s'intéresse à l'expression de l'intime, à travers la voix narrative. Il se compose de trois chapitres, ayant pour point commun, le « Je », potentiel énergétique affectif : « La voix de la mort », « La voix de l'émotion », et enfin « La question de l'autobiographie ». Le deuxième volet sera une analyse de « L'expression du désespoir intime et subjectif par l'esthétique de la laideur » et il étudiera trois notions fondamentales : « Le cadavre », « La pornographie », et « Le monstre ».

Nous nous appuierons, en ce qui concerne la voix narrative sur les travaux des critiques français et étrangers qui ont développé des réflexions sur ce sujet. Nous nous inspirerons ainsi de Gérard Genette, Roland Barthes, Dorrit Cohn, Käte Hamburger. Les études critiques qui ont valorisé les approches intuitives et émotives seront favorisées. Car, le travail sur l'intériorité nécessite un retour sur des approches du même type : prenant en considération la forte charge psychique et/ou affective d'un texte pour en dégager des significations nouvelles. Dans ce contexte, les travaux de Raphaël Baroni baliseront notre analyse, en raison de la place qu'occupe le pathos, dans ses travaux.

Chapitre premier : La voix de la mort

I. La mort de l'écrivain

La voix narrative dans les textes de Martinet est celle de la peur et de la frustration. La mort n'est, en effet, qu'un prétexte pour représenter l'indicible. Elle est claire malgré l'agitation qui caractérise le monde psychique des personnages « martinetiens ». Ainsi, tous les morts ou morts-vivants de Martinet renvoient à une seule fin : celle de l'écrivain. Cette dernière se développe selon trois idées directrices : « La mort de l'écrivain ou l'écrivain visionnaire », « La mort de l'écrivain dans son rapport avec la réception » et « La mort de l'écrivain, notion littéraire »

1. La mort de l'écrivain ou l'écrivain visionnaire

L'approche intuitive orientera la présente réflexion. Par la valorisation des affects, elle a été nouvellement légitimée dans le domaine de la critique littéraire. Tout au long de son histoire, cette dernière s'est acharnée à prouver son caractère scientifique, en invoquant le paramètre de la rationalité comme fondement de toute analyse. Les travaux structuralistes en sont la meilleure preuve. La variabilité des théories littéraires n'est qu'un indice de la subjectivité qui régit le monde de la critique : naturellement, l'angle de vue change avec la nature de la vision du monde. S'il n'y a pas unanimité sur telle ou telle théorie, c'est que toutes sont des propositions enrichissantes pour la lecture et l'interprétation d'un texte littéraire. C'est, aussi, une indication déterminante de la pluralité des mondes, autrement dit, de la pluralité des visions et des lectures. Un texte est un produit fini, mais jamais entièrement défini. Cela autorise, et c'est sans doute indispensable, à le lire selon plusieurs points de vue.

L'intuition a été, souvent, classée comme antonyme de « la raison » et de « la logique », car elle serait du domaine de la sensibilité. Elle a été définie comme la reconnaissance immédiate d'une vérité, sans qu'on recoure à un à un raisonnement quelconque. La notion de l'intuition a été envisagée selon divers champs cognitifs tels que la philosophie, la psychologie, et la théologie. En littérature, elle a été mise en avant par le mouvement surréaliste. Véronique Bartoli-Anglard précise dans son ouvrage Le surréalisme que l'un des principes du mouvement surréaliste est la prise en compte de la dimension psychique du sujet :

> Dans son Manifeste du surréalisme (1924), André Breton définit ainsi le surréalisme dont il apparaît comme le chef de file :« Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines associations négligées jusqu'à lui, à la toute puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie. » À priori, le surréalisme est un contre- système idéologique : il se donne comme projet la transcription (« Dictée de la pensée ») et le décryptage (« Fonctionnement réel ») des richesses inexploitées de la vie psychique. Quelque chose se joue en nous que nous ne percevons pas et qui nous donne

> pourtant les moyens de restaurer l'unité perdue du moi et celle du monde. Il faut mettre en forme « le fonctionnement réel de la pensée » parce que la vie psychique ne se réduit pas à la démarche logique. Ils veulent capter des messages que censure l'esprit critique. Comment pense-t-on ? Qu'est-ce qui se cache derrière l'activité consciente du sujet ? Voilà des questions surréalistes.[419]

Breton, ainsi que tous les écrivains et artistes qui ont intégré cette tendance, ont donné la priorité à ce qui provient de l'intérieur, en le projetant à la surface, tel qu'il est, à l'état brut. Sous la pression des fantasmes et sous celle des associations libres de mots, comme sous la pulsion de l'aléatoire — l'expérience du « cadavre exquis » —, se crée un texte littéraire qui dépasse la pure rationalité.

Un texte littéraire est, en effet, un ensemble de signes codés. L'intuition n'est donc pas pourvue d'intelligence : c'est une intelligence à l'état pur. Une des théories expliquant l'intuition suggère qu'il s'agirait d'une réaction psychique excessivement rapide mettant en jeu simultanément toutes les connaissances acquises par l'individu, notamment dans des situations semblables, sans passer par les étapes habituelles du raisonnement, occultées en quelque sorte, pour aboutir au résultat brut le plus probablement adapté à la situation (Bergson en 1900[420]). La quintessence du savoir accumulé. Dans *Dictionnaire de de pédagogie et d'instruction primaire*, Ferdinand Buisson développe une réflexion sur la méthode intuitive, en exposant l'historique de cette notion :

> C'est seulement avec M. Cousin que ce terme prend une véritable importance dans la langue de la philosophie officielle en même temps qu'il reçoit un sens plus fixe et plus précis (Voir les leçons de Cousin à la Sorbonne en 1817). Et c'est ce sens qui a prévalu. On entend en général

[419] Véronique Bartoli-Anglard, Le surréalisme, 1989.
Disponible sur : https://excerpts.numilog.com/books/9782402613651.pdf.

[420] Pierre-Alexandre Fradet écrit dans son article « Auscultation d'un cœur battant : l'intuition, la durée et la critique du possible chez Bergson » : « […] l'intuition peut être identifiée chez Bergson, au moins de façon sommaire, à trois grandes caractéristiques ou trois grandes particularités.
1) Premièrement, elle se caractérise comme « la sympathie par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et par conséquent d'inexprimable. » C'est que l'intuition a pour effet de placer l'homme au plus près de la réalité même et par là de rendre possible une connaissance immédiate, une connaissance non inférentielle.
2) Mais l'intuition est aussi la méthode qui s'oppose à l'analyse : « […] un absolu, écrit Bergson, ne saurait être donné que dans une intuition, tandis que tout le reste relève de l'analyse. […] [L]'analyse est l'opération qui ramène l'objet à des éléments déjà connus, c'est-à-dire communs à cet objet et à d'autres. Analyser consiste donc à exprimer une chose en fonction de ce qui n'est pas elle. » Si l'analyse permet de conceptualiser et de ne retenir du devenir que ce qui satisfait les besoins pratiques, l'intuition débouche sur une connaissance singulière et intégrale des objets — pas uniquement sur un savoir de ce qu'ils ont d'utile et de commun, de pratique et d'universel.
3) L'intuition est également, c'est Bergson qui le signale, la méthode à laquelle recourt la métaphysique et non jamais les sciences naturelles : « S'il existe un moyen de posséder une réalité absolument au lieu de la connaître relativement, de se placer en elle au lieu d'adopter des points de vue sur elle, d'en avoir l'intuition au lieu d'en faire l'analyse, enfin de la saisir en dehors de toute expression, traduction ou représentation symbolique, la métaphysique est cela même. La métaphysique est donc la science qui prétend se passer de symboles. » Bergson martèle en ces termes que l'intuition donne lieu à une saisie du réel par-delà toute forme de médiation symbolique, laquelle est toujours susceptible de déformer la réalité. D'aucuns voudront sans doute rapprocher cette troisième caractéristique de la première ; pourtant ils devront se garder de l'y réduire. », Disponible sur : https://www.erudit.org/fr/revues/ltp/2011-v67-n3-ltp5008623/1008603ar.pdf.

> par intuition un acte de l'intelligence humaine, le plus naturel, le plus spontané de tous, celui par lequel l'esprit saisit une réalité, constate un phénomène, voit en quelque sorte d'un coup d'œil une chose qui existe en lui ou hors de lui. [421]

Ferdinand Buisson ici révèle toute l'importance de cette philosophie du début du 20ème siècle, où l'intérêt se porte sur les performances inexpliquées du cerveau humain, telles qu'elles apparaissent chez Bergson, entre autres. Les textes de Jean-Pierre Martinet la favorisent sous toutes ses formes : à travers le développement de l'aspect sensoriel et la focalisation sur les affects. Nous chercherons ici à montrer que l'écrivain semble deviner sa propre mort, par le truchement d'une sensibilité exacerbée. L'analyse portera sur le rapport entre le discours littéraire et le hors texte, précisément la vraie vie de l'auteur.

Jean-Pierre Martinet, en visionnaire, annonce sa fin réelle dans son œuvre romanesque. Ainsi, dans la plupart de ses textes, il a été toujours question de la neurasthénie. Cette maladie a véritablement touché l'auteur de son vivant, précipitant probablement son décès, par une attaque cérébrale, en 1993. L'évocation de cette maladie, quasi présente dans toute son œuvre, de 1972 à 1986, anticipe la réalité de son décès. Il s'agit d'une idée motrice dans l'imaginaire « martinetien », car, elle est à la fois proleptique et obsessionnelle. D'ailleurs, sur la ligne sélective pragmatique, des noms d'auteurs atteints de la même pathologie seront cités, tel que le dessinateur bordelais, Chaval, qui de son vivant a été atteint de neurasthénie, après la mort de sa femme.

Le Dictionnaire médical reconnait que la neurasthénie, est une ancienne maladie, qui a évolué :

> La neurasthénie (asthénie nerveuse) est un terme de psychopathologie qui définit un syndrome associant les symptômes suivants : fatigue (asthénie), anxiété, céphalées, névralgies, état dépressif. On parlait autrefois de mélancolie ou d'hypocondrie. La neurasthénie est reconnue dans la *Classification internationale des maladies* (CIM 10) de l'OMS, mais a disparu du *Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux* de l'Association américaine de psychiatrie (AAP). Le sujet qui en est atteint est un neurasthénique. La littérature mondiale regorge de neurasthéniques, comme Raskolnikov, le héros de *Crime et Châtiment* de Dostoïevski. [422]

Six ans avant sa disparition, Jean-Pierre Martinet évoque son mal à son ami Alfred Eibel, dans l'une des lettres publiées dans la correspondance entre les deux amis. Il écrit : « Moi je n'ai pas beaucoup écrit, ces derniers temps (tension, fatigue. Lutte sans cesse renouvelée

[421] Ferdinand Buisson, « Intuition et méthode intuitive », dans *Dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire*, Hachette, 1887. Tome 2 de la première partie, pages 1374 à 1377.
[422] *Le Dictionnaire médical.* Version électronique, disponible sur : https://www.dictionnaire-medical.fr/definitions/750-neurasthenie/ .

contre ma vieille ennemie : la neurasthénie, la dépression, l'apathie, le « à quoi bon ? ». Lutte dont je sors rarement vainqueur).[423] »

Dans *L'Ombre des forêts*, le personnage de Jean Bolaine alias le duc de Reschwig est un ancien scénariste qui a rêvé de produire un film sur Hölderlin, et, faute d'atteindre cet objectif, il devient fou et meurt tragiquement. Ce personnage, comme Jean-Pierre Martinet qui a travaillé à la télévision et qui a aussi rêvé de monter son propre film, sans jamais y aboutir, souffre de neurasthénie, probablement induite par l'échec :

> Il avait dépouillé tous les documents, les correspondances, il connaissait chaque lettre par cœur, il avait enquêté sur les lieux, pendant des années, il s'était peu à peu laissé investir par le fantôme du poète, au point de perdre son identité. Quand il lisait son nom, Jean Bolaine, il ne voyait plus très bien de qui il s'agissait. Il avait de fréquents maux de tête, qui s'aggravèrent lorsqu'il arriva à la dix millième page de son scénario. Les projets normaux ne l'intéressaient plus. Écrire une heure trente de polar lui donnait la nausée. Les comédies le rendaient neurasthénique. Il se mit à refuser systématiquement les propositions qu'on lui faisait encore.[424]

Dans *La Somnolence*, Martha, le personnage principal et avatar de l'écrivain[425], en est atteinte : « Il est vrai que vous ne faites pas d'efforts pour me sortir de ma neurasthénie.[426] ». Cette maladie semble être le point commun entre les personnages de ce récit, et dans les autres textes de l'auteur. Elle semble être contagieuse. Ainsi, le double de Martha, son « cher ami » est qualifié de neurasthénique. En s'adressant à lui, Martha avance les propos suivants : « Toutes ces histoires sordides, sordides oui, ne provoquent pas le moindre bouleversement sur vos traits de castrat neurasthénique ? Rien ? Pas le moindre froncement de sourcil ?[427]» Flannery, la défunte sœur de l'homme au complet vert, dans *La Somnolence*, est, elle aussi touchée. En décrivant sa sœur, l'homme au complet vert déclare : « C'était une jeune fille un peu neurasthénique. Elle parlait, elle restait couchée une bonne partie de la journée, […] [428]»

À la fin de *La Somnolence*, Dieu est affublé du même qualificatif par Martha Krühl. Personnage symbolique dans le récit, Dieu représente certes la religion mais s'étend au sacré en général. Ainsi, il cumule toute autorité. Et il pourrait être un avatar de l'auteur du livre. En perdant son « D » majuscule, il perd son caractère principal et surtout il rejoint la lignée des marginaux, étant comme eux « neurasthénique » : « Dieu, je lui crache à la gueule, oui. Je lui

[423] Lettre du 23 mars 1987, p. 89, dans le numéro 2 de la revue *Capharnaüm*, consacrée à Jean-Pierre Martinet et portant le titre de : *Jean-Pierre Martinet sans illusions…* ; Finitude, 2011.
[424] *L'Ombre des forêts*, p. 101.
[425] A bien des égards, le personnage de Martha est le reflet fictif de l'écrivain. Elle pense que les martinets la menacent en se heurtant à sa fenêtre, ce qui est un détail relevé dans la vie réelle de l'auteur.
[426] *La Somnolence*, p. 26.
[427] *Ibid.*, p. 168.
[428] *La Somnolence*, p. 177.

pisse dessus, oui. Plus de majuscule pour dieu. dieu est une crevette neurasthénique qui barbote dans une eau trouble. [429]»

Dans *Jérôme*, la mère de Jérôme Bauche, durant un moment de détresse et de confusion, demande à son voisin, monsieur Cloret — ignorant qu'il est déjà mort —, si son fils, Jérôme, souffre de ce mal : « Mais qu'est-ce qu'il a à la fin ? Une tumeur au cerveau ? Des humeurs malignes ? De la neurasthénie ? La fièvre des nerfs ? Répondez-moi, monsieur Cloret, vous qui avez passé votre vie à étudier : c'est d'être gros comme ça qui le rend si méchant ? [430]»

Jérôme Bauche est, en outre, comparé à un neurasthénique par son ancien professeur, monsieur Doussandre. La comparaison est très intéressante dans la mesure où elle est double : non seulement Jérôme Bauche est atteint selon Doussandre ; mais un autre personnage, aussi, appartenant à un récit différent de Martinet, à savoir *La Somnolence*. Il est question, en effet, du vieux pasteur, le défunt père de Martha Krühl : « Nom d'un chien, Jérôme voilà que vous parlez comme un vieux pasteur neurasthénique, maintenant, qu'est-ce qu'il vous arrive ? Je ne sais pas, je suis peut-être un peu fatigué, j'en ai marre, la vie est atroce, surtout quand on vient de …[431] » Le professeur Doussandre, prolongement d'une voix lointaine, celle du narrateur-auteur, effectue un lien entre le texte et l'extra-texte. Même les chats, sont aussi, comme par contagion, neurasthéniques : « Je connais les siamois, ils ont souvent des réactions bizarres, surtout les femelles. Les siamoises neurasthéniques sont portées au suicide, c'est bien connu, […][432] »

Dans *La Grande vie*, le narrateur glisse un clin d'œil vers l'auteur, par une description du paysage dans lequel se déroule l'histoire : « Le lierre s'agrippait désespérément aux murs du cimetière, mais au fond, on sentait bien qu'il avait été placé là par les soins d'un décorateur neurasthénique.[433]» L'intervention discrète du narrateur-auteur pourrait être considérée comme une information ou un rappel d'un hors-texte. Ayant conscience de son rôle de « décorateur » ou de créateur, le narrateur-auteur révèle sa vérité pathologique.

L'écriture littéraire est l'exercice d'une première mort, tout en annonçant celle, réelle, de l'écrivain. C'est l'occasion « pour assister enfin, selon le rêve de chaque homme, à [ses] propres funérailles.[434] », comme le mentionne Albert Camus, dans *La Chute*. Mais Jean-Pierre Martinet excelle en tant que visionnaire, dans la mesure où il a imaginé les vraies circonstances

[429] *Ibid*., p. 223.
[430] *Jérôme*, p. 87.
[431] *Ibid*., p. 213.
[432]*Ibid*., p. 221.
[433] *La Grande vie*, p. 24.
[434] Albert Camus, *La chute*, p. 80, Paris, Gallimard, 1956.

de sa fin, à travers son œuvre. Dans *La Somnolence*, c'est-à-dire dix-huit ans avant sa mort, l'auteur, tel un voyant, décrit ce qui sera son propre sort : sa dépouille finira dans une décharge publique. Le sort de son corps étant inconnu, le témoignage de son ami Alfred Eibel est en faveur de cette hypothèse selon laquelle il a été enseveli dans la fosse commune de la municipalité[435]. Les détails qu'on retrouve dans sa fiction sur cette réalité, et qui se répètent d'ailleurs dans *La Somnolence*, d'abord, et dans *Jérôme,* ensuite, sont surprenants.

> D'ailleurs, à vrai dire, je ne me rappelle plus du tout pourquoi je suis partie, ni ce que je fais dans cette pièce plongée dans la pénombre, avec ce cadavre et cette vieille folle. Je bois une gorgée de whisky.
> … sinon, ils vont le jeter à la décharge municipale, vous comprenez ? … [436]

L'employé de la poste rappelle à Jérôme Bauche quelques règles de base du discours, ignorant la demande de ce dernier de consulter un annuaire des abonnés au téléphone de la région parisienne. Il lui fait remarquer, de façon allusive, que la fin sera en « fosse commune [437]», manière de lui renvoyer au visage l'agressivité qu'il a reçue de sa part.

Ainsi, mort réelle, comme celle qu'annonce J-P. Martinet dans sa propre fiction, ou mort au sens figuré, par l'acte de l'écriture, où l'auteur cède le territoire au narrateur, toutes les morts se confondent. Dominique Rabaté évoque cette deuxième disparition : « Énonciation d'outre-tombe, disais-je en commençant : on l'aura compris, c'est tout texte écrit qui peut se proférer depuis le point de vue de la disparition de son "auteur " [438]» Dans ce dernier cas, l'auteur n'existe que comme géniteur.

Avec sa sensibilité exacerbée, favorisant toutes les formes intuitives, Martinet traduit l'obsession de sa propre fin dans *Nuits Bleues, calmes Bières*. L'auteur, ne pouvant se réclamer comme tel dans un territoire fictif, cède la place à un narrateur qui porte son nom et hérite de la vraie identité de Jean-Pierre Martinet. Le personnage de cette nouvelle reçoit un jour une lettre l'informant de son propre décès[439]. Cette révélation semble être le déclenchement d'une série de faits épanouissants : le narrateur-personnage-Martinet sort de sa tombe et retourne dans son

---

[435] Ce sont des constatations qu'on a recueillies, lors d'une rencontre avec Alfred Eibel en juillet 2016, à Paris, dans le cadre d'un stage de recherche, sur des sources biographiques à propos de Jean-Pierre Martinet.
[436] *La Somnolence*, p. 104.
[437] « J'ai aperçu un employé à quelques mètres de moi. […] J'ai toussoté pour signaler ma présence. Il a sursauté, puis il s'est levé et s'est incliné légèrement en me souriant. Je lui ai demandé s'il avait un annuaire des abonnés au téléphone de la région parisienne par ordre alphabétique. Monsieur, m'a-t-il répondu en continuant à sourire, je suis votre obligé. Mais avant de vous donner satisfaction, je voudrais vous dire deux choses : a. Mon score, aujourd'hui n'est pas fameux. […] Discipline. Ascèse. En dehors de ça : néant, laxisme, débauche. Fièvre jaune. Et pour finir : fausse commune. Voilà. Le tableau est sombre, je le reconnais, mais tant pis. », p.274, *Jérôme*.
[438] Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, p.74, Paris, José Corti, 1999.
[439] « La dernière fois que l'on avait sonné à sa porte, c'était pour lui apporter un télégramme annonçant sa mort. Il l'avait ouvert en tremblant, puis, en lisant le texte, il avait éclaté de rire. », p. 12.

quartier, sur les lieux de sa vie ancienne[440] : la mort dans ce récit est la conséquence de la solitude. Vivant dans l'indifférence des autres et dans l'absence de communication ou d'affection avec son entourage, le narrateur glisse inévitablement dans le monde des absents. La mort est donc une absence qui confirme l'absence de sociabilité du narrateur. Et l'émerveillement du personnage s'explique par son rapport avec son premier monde caractérisé par le malaise.

Nous rappelons rapidement qu'il s'agit d'un psycho-récit : le narrateur raconte sa solitude dans un monde moderne où personne ne se soucie de sa présence. Cette solitude l'a transformé en un être invisible d'où l'histoire de sa mort, son détachement de son corps — devenu cadavre et enterré — et son retour sous la forme d'un fantôme à son quartier du 15ème arrondissement à Paris. Le passage à la forme invisible est pour le narrateur l'occasion pour raconter ses aventures fantastiques urbaines.

En réalité, c'est aussi, l'occasion de réenclencher les souvenirs, non seulement d'enfance mais aussi présents, comme revisités par un fantôme. Nous développerons l'aspect autobiographique de la nouvelle un peu plus tard.

Dans la nouvelle *Nuits bleues, calmes bières*, l'auteur s'engage dans son propre jeu. La fiction réactive l'idée de sa disparition en le proposant comme narrateur principal. Jean-Pierre Martinet-narrateur y cite Rimbaud de façon très récurrente[441]. Car, la poésie de Rimbaud s'inscrit dans le même contexte thématique que Martinet, celui de la mort. Rimbaud, apparaît à travers le titre de l'un de ses poèmes, « La petite morte », appartenant au recueil *Illuminations*, section *Enfance II*. Il s'agit d'un croisement renforcé de l'imaginaire de la mort (imaginée ou réelle).

Rimbaud retrouve dans cette poésie des souvenirs d'enfance, relatifs à une vraie disparition. Jean-Pierre Martinet, dans un processus fictionnel analogique, engage un narrateur

[440] « Souvent, il sautait par la fenêtre et s'asseyait sur le trottoir, pour guetter l'aurore dans l'air froid. Des tramways silencieux l'amenaient vers le boulevard de Grenelle. […] Il s'engouffrait dans un café qui faisait l'angle de la rue du Commerce et du boulevard de Grenelle. », p. 19

[441] Étant un admirateur de Rimbaud, le narrateur cite Rimbaud comme une référence culturelle. D'abord, il le cite à travers l'imagerie de l'univers virginal : « Il retrouvait l'innocence des limbes, le sommeil de la virginité dont parle Rimbaud. » (p. 18), ensuite à travers l'un de ses poèmes : (*Op. Cit.* p. 32-33). Nous rappelons le poème en question et qui appartient au recueil de poésie de Rimbaud, *Illuminations*, précisément, à la section *Enfance II* : « C'est elle, la petite morte, derrière les rosiers. – La jeune maman trépassée descend le perron – La calèche du cousin crie sur le sable – Le petit frère – (il est aux Indes !) là, devant le couchant, sur le pré d'œillets. – Les vieux qu'on a enterrés tout droits dans le rempart aux giroflées. L'essaim des feuilles d'or entoure la maison du général. Ils sont dans le midi. – On suit la route rouge pour arriver à l'auberge vide. Le château est à vendre ; les persiennes sont détachées. – Le curé aura emporté la clef de l'église. – Autour du parc, les loges des gardes sont inhabitées .. Les palissades sont si hautes qu'on ne voit que les cimes bruissantes. D'ailleurs il n'y a rien à voir là-dedans. Les prés remontent aux hameaux sans coqs, sans enclumes. L'écluse est levée. O les calvaires et les moulins du désert, les îles et les meules. Des fleurs magiques bourdonnaient. Les talus *le* berçaient. Des bêtes d'une élégance fabuleuse circulaient. Les nuées s'amassaient sur la haute mer faite d'une éternité de chaudes larmes. »

éveillant les réminiscences d'un même ordre : la fin de l'écrivain-narrateur. Il est possible de s'interroger sur les significations d'un tel choix : est-ce un signe d'orgueil extrême, puisque l'auteur se veut son propre Dieu ? Est-ce un jeu d'écriture par un humour morbide pour exorciser la peur en soi ? Est-ce une manière, inconsciente ou consciente, de retravailler ses craintes ?

Les paroles de Rimbaud se greffent au texte de Martinet, comme un nouvel organe qui s'ajoute à un corps amputé, tout en s'intégrant à l'ensemble, et participant au retour à la vie de ce même corps. Dans la dernière page de la nouvelle, Martinet revient sur « La petite morte », de Rimbaud. Et le narrateur avoue qu'un lien indéfectible l'attache à « la morte » de Rimbaud :

> Tombé et retombé. "La petite morte derrière les rosiers". Ces mots de Rimbaud le poursuivaient chaque fois qu'il ne parvenait pas à trouver le sommeil. Déchirant les draps de ses ongles, comme le corps d'une femme qui n'est plus là depuis longtemps, et qu'on voudrait encore aimer. "Les vieux qu'on a enterrés tout droits dans le rempart aux giroflées". Encore lui, Rimbaud. Décidément, rien à faire. Il repense à Odilia. La vieille dame en tailleur rose tapota la vitre du tramway, en lui souriant sous la neige. Avant de s'endormir, il demanda pardon à tous ceux qu'il avait aimés, à tous ceux qu'il n'avait pas aimés.
> Petite morte.
> Derrière les rosiers.
> Cette nuit-là, il rêva de satin, et de souliers vernis.[442]

L'obsession de la mort est incontestable chez les deux auteurs. Dans *Nuits bleues, calmes bières*, elle est présente, par anticipation, dès avant l'arrivée de la lettre annonçant le décès officiel du narrateur. En parcourant ses souvenirs, ce dernier se rappelle une scène étrange et très intéressante, parce que symbolique. Il raconte — après son retour chez lui, une nuit, totalement ivre — comment il a été mordu au visage par la renarde de la grand-mère, quand il était petit.

Le renard est un animal lié au monde des morts dans la culture chinoise. Solange Cruveillé explique que le rapport du renard avec le monde des morts repose dans l'imaginaire chinois sur plusieurs croyances et légendes :

> Mencius décrit ici le comportement des renards comme quelque chose de naturel : le renard mange effectivement de tout, et il est avéré qu'il lui arrive d'être charognard et de déterrer les ossements. Lü Buwei […] (?-235 av. J.-C.), dans les « Annales du pays de Lü » […], parle d'ailleurs de tombes creusées profondément et sur de hautes collines pour éviter que les renards ne viennent déterrer les ossements humains. En outre, les renards élisent souvent domicile dans des cimetières et des tombes laissées à l'abandon. Ils côtoient donc le monde des morts par l'habitude qu'ils ont de fréquenter les cimetières et de ronger les ossements humains. Mais cela va plus loin : ces habitudes de vie vont devenir d'une importance capitale dans l'attribution au renard de pouvoirs surnaturels. […] Le fait que le renard suce et ronge les ossements humains va en effet décupler sa capacité à se métamorphoser en humain. Pour une raison simple : les os sont la source de l'âme *po* […], et le lieu de la renaissance ; or, l'âme *po*, est l'âme corporelle, susceptible de devenir *gui* […] (« revenant ») et de venir troubler le monde des vivants. […]

[442] *Nuits bleues, calmes bières,* p. 32-33.

> Comme le renard dévore les cadavres, cela a fini par inciter à penser qu'il s'emparait aussi de leur âme et serait alors capable de se métamorphoser en humain […][443]

Quant à la renarde, elle a été associée à l'idée de lascivité et diabolisation tout en étant reliée au monde des morts. Selon l'auteur de l'article, la renarde est représentée dans les récits fantastiques chinois comme une voleuse de l'énergie humaine, surtout quand elle dévore un humain recherchant par son acte l'immortalité[444]:

> La renarde devient alors l'animal choisi pour incarner la beauté du diable et les dangers encourus pour la santé, la famille et la vie sociale si on se laisse aller aux plaisirs de la chair. Le thème sera récurrent sous les dynasties suivantes, jusqu'à supplanter celui des renards tapageurs et démoniaques. […] D'où le parallèle proposé par Jean Levi dans son article « Le renard, la morte et la courtisane dans la Chine classique » : « Les renardes […] sont triplement dangereuses : socialement d'abord (comme voleuses de maris et briseuses de ménages, elles troublent l'une des institutions les plus essentielles à la survie du groupe), dangereuses encore par leur nature animale (l'intrusion de la nature au sein de la société est toujours signe de dérèglement et source de conflits) ; dangereuses enfin et surtout parce qu'elles portent en elles le souffle des puissances chthoniennes (et l'alliance entre le monde des vivants et le monde des morts ne peut se faire sans péril) » [445]

Cette morsure lui a coûté la face, défigurée et presque effacée. L'animal, rendant l'homme méconnaissable, pourrait être rapproché du Temps, ravageur de tous les êtres vivants. Le visage dévasté par la bête — l'animal entoure le cou de de la grand-mère, à qui il sert d'écharpe —, ressemble à son corps ruiné, aussi, jusqu'à l'invisibilité fantomatique, par la mort.

> Au fil des ans, il s'était décomposé. La gangrène avait fait son travail. Vieil enfant au regard amer. Il guettait sa propre mort dans les miroirs des cafés, entre deux demis de bière allemande. Vivre ne l'amusait plus guère. On le trouvait morne alors que, peut-être, tout simplement, il était mort depuis longtemps, […][446]

Ainsi, la mort a commencé dès l'enfance et n'a cessé de l'accompagner dès qu'il a été mordu au visage. C'est comme si le texte de Rimbaud, de souvenir réel, devenait souvenir métaphorique qui choisit l'image de la morsure du renard pour figurer la mort le défigurant comme le temps menace et défigure chacun et le conduit vers la mort.

Louis Forestier pense que la mort n'est qu'un prétexte, un temps arrêté, ou un espace transitoire vers une autre réalité. L'écrivain qui l'évoque franchit le seuil de la vie vers une autre existence. Ainsi, dans « La mort dans les « Poésies » de Rimbaud », L. Forestier mentionne :

---

443 Solange Cruveillé, « En quoi l'image du renard est-elle proche de celle du fantôme dans les récits fantastiques chinois », *Extrait de Fantômes dans l'Extrême-Orient d'hier et d'aujourd'hui* — Tome 1, de Marie Laureillard et Vincent Durand-Dastès, Presses de l'Inalco,
Disponible sur : https://books.openedition.org/pressesinalco/1436?lang=fr.

444 *Op. Cit. Ibid.*, (paragraphe 32).

445 *Ibid.*

446 *Nuits bleues, calmes bières,* p. 11.

> C'est que la mort n'est le lieu ni du stable, ni du définitif ; c'est que le corps n'est le lieu ni du stable, ni du définitif ; c'est que le corps est promis à tout autre chose qu'à une conservation imparfaite et provisoire. Il doit se détruire pour être « remagnétisé » comme il est dit dans un autre contexte.[447]

Et, en dépassant cette frontière, le narrateur-Martinet aime revenir sur ses deux passions : la littérature et le cinéma. Ainsi, il aime relire les poèmes de Kenneth White avec son ami Alfred Eibel. Il exprime, pareillement, son admiration pour Emmanuel Bove, et apprécie particulièrement Yves Martin dans le texte de la nouvelle *Nuits bleues, calmes bières*. Le modalisateur « superbement », qu'il insère dans son énoncé sur les chiens, révèle cette admiration : « Devant chez lui, il s'engueula avec un chien (depuis son enfance, il détestait les chiens, « ces faux amis de l'homme », comme dit superbement le poète Yves Martin, puis il donna des coups de pied contre ses meubles, […] [448]» Jean-Pierre Martinet réserve une place exceptionnelle à Henri Calet, dans son récit de mort. Rappelons qu'avec sa casquette de critique littéraire, dans le *Matulu*, Martinet était le promoteur de l'écrivain franco-belge, au début des années quatre-vingts, en le conseillant aux lecteurs.

Jean-Pierre Martinet ne propose pas sa biographie dans ses livres. Le caractère obsessionnel de la mort, observable en amont et en aval, à travers son œuvre romanesque, n'y fonctionne qu'en tant que source principale de la fiction horrifique. Toutefois, la vraie disparition d'un écrivain, est son oubli : « La vraie mort des écrivains, c'est la seconde, la mort dans l'oubli, celle qui advient dix ans, vingt ans après qu'ils sont disparus [449]» écrit Jean Guéhenno. La mort de Jean-Pierre Martinet a été signée, à l'époque même de la première publication de son œuvre, par un lectorat réservé vis-à-vis du fantastique horrifique à caractère psychologique.

2. La mort de l'écrivain dans son rapport avec la réception

La mort de l'écrivain pourrait être analysée dans un cadre réel relatif au rapport de l'écrivain avec l'univers réel du livre, c'est-à-dire le monde de l'édition et de la réception de l'œuvre ainsi que sa relation avec le monde et la littérature. Jean-Pierre Martinet évoque le

---

[447] Louis Forestier, « La mort dans les « Poésies » de Rimbaud », p.211 ; dans : https://www.persee.fr/docAsPDF/caief_0571-5865_1984_num_36_1_1932.pdf.
[448] *Nuits bleues, calmes bières*, p. 30.
[449] J. Guéhenno, *Dernières lumières, derniers plaisirs*, Paris, Grasset, 1977, p. 208.
Cité, dans : https://journals.openedition.org/rief/1102#:~:text=1%C2%AB%20La%20vraie%20mort%20des,apr%C3%A8s%20le%20soi%2Ddisant%20purgatoire .

contexte lié à la réception de son œuvre dans ses lettres à son ami Alfred Eibel. Il dévoile des détails liés au monde compliqué de l'édition d'un livre. Et il révèle l'attitude de son premier éditeur, Jean-Jacques Pauvert — chez qui il a publié *La Somnolence* — qui sans doute aurait pris en considération l'esprit de l'époque et des lecteurs notamment et donc il s'abstient par rapport à *Jérôme* qui sera publié aux éditions du Sagittaire en 1978 avec un chiffre de vente de 18.628[450] :

> Pour la petite histoire, lettre d'un fantôme : J.J. Pauvert. Il m'envoie un chèque de 180 F sur les comptes de La Somnolence arrêtés au 31 décembre 1978. Commentaire de J.J. P. : « Tout cela semble modeste, mais ce n'est pas nul. Où en êtes-vous ? ». J'ai failli éclater de rire, car, comme tu le sais, il m'avait carotté 100 000 balles, pourtant inscrits sur mon contrat. Relevé de compte de *La Somnolence* :
> Ventes : 474
> Passe : 47
> Ventes nettes : 427
> Pilon :2293 !
> Bref, encore une fois, les chiffres donnés étaient faux. Mieux vaut en rire. Enfin, de 474 à 628, il y a un petit progrès.[451]

Le monde de l'édition et les rapports avec les éditeurs renvoie l'écrivain à un domaine très lié à son produit, à savoir le commerce et l'argent. La mort de l'écrivain pourrait en effet commencer quand le revenu des ventes ne reflète pas la vraie valeur du produit. L'écrivain fait face à une sorte d'absurdité car il s'agit d'un univers indépendant avec des paramètres et des valeurs différents de ceux qui régissent le monde de la littérature :

> En tout cas, écrire pour le pilon, on se demande vraiment où est l'intérêt. Ceci dit, *Jérôme* n'aura pas été perdu pour tout le monde, car le fisc a récupéré <u>toute</u> l'avance faite par le Sagittaire (en effet, avec les 500 000 F d'avance de droits d'auteur, j'ai franchi une tranche d'impôts, et je suis imposé cette année de près de 500 000 F en plus !). Fin de mes considérations sur la littérature ; enfin, sur <u>MA</u> littérature.[452]

Cette situation semble affecter Jean-Pierre Martinet qui en fin observateur de son époque, manifeste son désespoir à travers sa correspondance à son ami Alfred Eibel. La mort de l'auteur se justifie donc par sa grande déception au sein d'une réalité influencée par l'esprit du consumérisme. Cette mort se manifeste chez Martinet par des paroles dépressives qui témoignent de son sentiment d'impuissance — qui rappelle celui même de Jérôme Bauche dans *Jérôme* — Dans l'une de ses lettres à Alfred Eibel, Martinet avoue sa crise avec l'écriture d'une manière familière et humble et tout en livrant ses idées sur le monde de la littérature de son époque :

> <u>Pour le moment</u>, je n'ai pas la moindre envie d'écrire. La littérature, c'est comme avec une femme, si on ne bande plus, cela n'a plus le moindre intérêt. Enfin, moi, c'est ainsi que je vois

[450] *Capharnaüm* N°2, *Op. Cit*., lettre du 10 juillet 1979, Finitude, p. 17.
[451] *Ibid.*
[452] *Ibid*., p. 19.

> les choses, et pas du tout comme le Révérend Père Guégan en termes de devoir, ou de salut (quelle blague !). Comme on entoure cet acte somme toute banal de phrases pompeuses. Si un artisan n'a plus envie de travailler le bois, même momentanément, il ne fait pas chier le monde entier parce qu'il ne travaille plus le bois. Un détail horrible : je n'écris pas, et cela ne me manque pas. Je ne suis pas un champion sportif, je n'ai pas d'exploit à accomplir, je ne suis pas non plus un pommier (hélas), et je ne suis pas non plus un mystique de l'écriture, type Blanchot, Laporte ou Bernard Noël. Pour le polar, je m'en sens incapable, c'est un truc que je ne « sens » pas vraiment, en tout cas pas pour le moment. […] Je suis persuadé qu'on ne peut pas transposer les « méthodes » du grand cinéma hollywoodien (d'ailleurs il ne s'agit pas de méthodes, mais d'un pragmatisme —très américain— imposé par des lois économiques, des lois de marché, il faut être sans illusions là-dessus) dans le contexte littéraire actuel français. Maintenant, je me trompe peut-être complètement, et je cherche peut-être (sans doute) des alibis à une impuissance que j'espère momentanée. J'ai bien aimé Malet à *Apostrophes*, lui seul était naturel, drôle, pas « homme de lettres » pour deux ronds. Peu d'écrivains avouent qu'ils n'éprouvent pas un grand plaisir à écrire (ou alors ils parlent de « torture », de « lutte impitoyable », on a presque toujours l'impression qu'ils mènent un effroyable combat), et Malet m'a beaucoup plu lorsqu'il a avoué que son plus grand plaisir était de mettre le mot FIN en bas de la page. Chapeau pour cette belle honnêteté. […][453]

La mort de l'auteur pourrait donc s'annoncer à travers un contexte réel lié à son vécu, donc à la réalité qui précède la naissance du livre. Cette réalité est marquée par les soucis d'ordre financier qui ont réduit l'auteur à l'isolement : après sa démission de la télévision française, Martinet se retrouve au chômage et en attente d'un petit héritage qui tarde à arriver. D'autant plus que sa situation financière semble aller de mal en pis, l'auteur se réduisant à la dèche[454]. Martinet aborde aussi un sujet qui a alimenté sans doute son désespoir. Il s'agit de la situation de sa sœur qui par sa folie trouble l'écrivain :

> J'espère que tout va bien pour toi. Je suis assez inquiet au sujet du courrier, car ma pauvre sœur, qui est de plus en plus invivable (avec elle le quotidien est un véritable enfer), subtilise, quand elle le peut, le courrier dans la boîte aux lettres, et le détruit (ou alors, elle envoie des pages entières d'insanités aux personnes dont elle a relevé l'adresse sur l'enveloppe — j'espère que cela n'a pas été ton cas !). Bref, tu le vois, pas de miracle de Noël. Le père Noël ne s'est pas arrêté rue Chanzy [« Adresse de la mère de Martinet à Libourne »]. En tout cas ne m'en veux pas si je n'ai pas répondu à une lettre que tu aurais envoyée ces deux derniers mois…[455]

Cette mort se poursuit à travers la fiction. Elle est le résultat d'un sentiment profond de désespoir qui sera au centre de sa production romanesque. Les lettres de Martinet à Alfred Eibel contiennent ce qui sera dans sa fiction un complexe d'imageries formant l'unité de son œuvre littéraire. C'est la raison pour laquelle nous nous référons à ces lettres comme un document relatif à sa fiction. Il soulève par exemple la question des « écrivains maudits », en citant des noms d'écrivains, dont lui-même, mal vendus parce que contre-courant :

> Gérard Guégan continue ses chroniquettes, obstinément. Avec un certain courage, il faut bien le reconnaître, mais enfin, les écrivains dont il parle n'intéressent absolument personne, que ce soit

[453] *Ibid.*, lettre du 28 juillet 1979, p. 22-23.
[454] *Ibid.*, *Op. Cit.*, lettre du 19 juin 1980 écrite depuis Tours.
[455] *Ibid.*, lettre du 26 décembre 1979, p. 33

> Ohl, Martinet, Maurice Roche, ou Ducon… Sa chronique c'est un peu le refuge des écrivains fantômes.[456]

Il exprime dans la même lettre avec un pessimisme remarquable son idée sur le monde du lectorat et de la lecture. Le constat de Jean-Pierre Martinet à propos de la relation du monde avec la littérature révèle l'idée d'une mort au sens d'absurdité. Selon lui la littérature ne sauvera pas le monde :

> Que le monde soit un gros caca, on n'a pas attendu Cioran pour le savoir. […] De toute manière, tant qu'on parlera plus de Bazin ou Marie Cardinal que de Ferdinand Pessoa, il n'y aura rien à attendre ni de la littérature, ni du monde, ni de rien du tout. Et si Guégan croit que ça changera en l'an 2000, il est vraiment naïf ou il fait semblant de l'être. Car ce sera encore pire. On ne lit pas plus Guérin ou Calet qu'il y a trente ans, on les lit même encore moins. Chaque fois que j'y pense, je me dis que tu as vraiment bien fait d'arrêter l'édition.[457]

Le désespoir de Jean-Pierre Martinet se manifeste à travers son attitude nihiliste d'où ce « Rien » qui marquera toute son œuvre. Il refuse de croire à l'efficacité d'une valeur quelconque :

> Pas grand-chose de bien neuf, je dois l'avouer, dans cette pauvre, morne, tristounette, banalissime et bourgeoise ville de Tours, où même les élections n'ont pas l'air de sortir les gens de leur torpeur habituelle. De toute manière, j'ai de plus en plus l'impression que les trois-quarts des gens se foutent de plus en plus de la politique, qu'elle soit de droite ou de gauche, giscardienne, barriste ou mitterrandiste, et qu'ils n'en attendent strictement plus rien. Je crois que l'avenir, du moins en France, aura de plus en plus les couleurs de l'indifférence, centre-droit/centre-gauche (bonnet blanc-blanc bonnet), et non pas, comme essaient de le faire croire les hystériques du *Figaro* ou de *L'Humanité*, celles du durcissement, du clivage définitif. Remarque, il ne s'agit là que du point de vue d'un abstentionniste systématique, qui ne croit pas plus en la démocratie que dans les autres systèmes…[458]

Par ailleurs, Jean-Pierre Martinet ne cherche pas à suivre les tendances lectorales de son époque et, il continue à écrire des romans avec la certitude que ses récits ne seront pas reconnus à leur vraie valeur. Cela s'explique par la solidité de ses convictions : le désespoir n'est pas une réaction chez le romancier, mais un principe sur lequel doit reposer la littérature :

> Tous ces gars-là [Martinet critique des écrivains tels Michel Cazenave, Bruno Steiger] sont des imitateurs, des ventriloques littéraires, pas des vrais écrivains. Trop de culture et pas assez de tripes. C'est pas ça la littérature, cette musiquette constipée, sans force, sans désespoir vrai (la seule source créatrice). […] Le Bayle [Thierry Bayle/*Le parc de la résidence*] n'est pas mal, mais là non plus ce n'est pas la grande pointure. Tous ces livres manquent de sincérité, de profondeur, ce sont des exercices de style, des arabesques, du vent, quoi… Et en plus aucun avenir commercial.[459]

[456] *Ibid.*, lettre du 19 mai 1980, envoyée depuis Tours, figurant dans la correspondance des deux amis, p. 47.
[457] *Ibid.*, p. 47-48.
[458] *Ibid.*, lettre du premier mars 1983, p. 67.
[459] *Ibid.*, lettre du 8 septembre 1988, p. 104-105.

En parlant de son troisième roman *L'Ombre des forêts*, l'écrivain annonce déjà à son ami A. Eibel son pessimisme relatif à la réception du livre, tout en poursuivant son intention de le finir et le présenter au public :

> Je crois qu'il y avait dans *L'Ombre des forêts* (par rapport à ce que je faisais avant) un effort pour être un peu plus simple, un peu plus direct, même si le dépouillement des dialogues est parfois un peu trop « Bressonnien » — la sécheresse voulue, la violence rentrée, cette manière qu'ont les gens de ne jamais se regarder ou de regarder dans des directions différentes, les voix blanches, les yeux qui fixent le sol. Enfin, j'espère que j'arriverai à écrire un livre pas trop chiant. Prions… [460]

La mort de l'écrivain pourrait donc être envisagée de plusieurs facettes. Mort réelle ou fictive, une mort sous la forme d'un désespoir total qui se manifeste dans la réalité de l'auteur à travers son caractère fortement intuitif, et qui se reflète dans ses récits, toutes ces morts ont le sens de l'absence et du manque. La mort littéraire comme l'entend Roland Barthe sera en perspective, ayant aussi le sens de l'absence du géniteur du livre en faveur d'un narrateur mutant.

3. La mort de l'écrivain, notion littéraire

Il s'agit d'une notion qui a été rattachée à Roland Barthes. Elle consiste à contester la filiation de l'auteur à son texte. Autrement dit, le texte produit son sens en deçà de son géniteur et le lecteur pourrait se contenter du texte pour saisir les réseaux de significations du produit sans recourir à une genèse du livre. L'interprétation est de ce fait un acte indépendant, autorisé en l'absence de l'auteur. La réflexion de Barthes s'oppose en effet à l'idée d'une interaction obligatoire entre le texte et le monde de l'auteur : d'où une critique de l'intentionnalité qui relie le sens à un certain message de la part de l'auteur. Pour certains critiques, le sens ne dépend pas uniquement de l'auteur. Car une fois livré au lecteur, celui-ci pourrait l'interpréter comme bon lui semble. Dans « La mort de l'auteur », Barthes précise :

> L'éloignement de l'Auteur […] n'est pas seulement un fait historique ou un acte d'écriture : il transforme de fond en comble le texte moderne (ou — ce qui est la même chose — le texte est désormais fait et lu de telle sorte qu'en lui, à tous les niveaux, l'auteur s'absente). Le temps, d'abord, n'est plus le même. L'Auteur, lorsqu'on y croit, est toujours conçu comme le passé de son propre livre : le livre et l'auteur se placent d'eux-mêmes sur une même ligne, distribuée comme un *avant* et un *après* : l'Auteur est censé *nourrir* le livre, c'est-à-dire qu'il existe avant lui, pense, souffre, vit pour lui ; il est avec son œuvre dans le même rapport d'antécédence qu'un père entretient avec son enfant. Tout au contraire, le scripteur moderne naît en même temps que son texte ; il n'est d'aucune façon pourvu d'un être qui précéderait ou excéderait son écriture, il n'est en rien le sujet dont son livre serait le prédicat ; il n'y a d'autre temps que celui de l'énonciation, et tout texte est écrit éternellement *ici* et *maintenant*.[461]

[460] *Ibid*., lettre du 22 octobre 1986, p. 76.
[461] Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Seuil, Paris, 1993 p. 66.

L'auteur se transforme en effet en un « scripteur » au sens de présence fictive. La mort de l'auteur chez Barthes s'accompagne de la naissance du lecteur :

> […] le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture ; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination, mais cette destination ne peut plus être personnelle : le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie, il est seulement ce *quelqu'un* qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit. […] Le lecteur, la critique classique ne s'en est jamais occupée ; pour elle, il n'y a pas d'autre homme dans la littérature que celui qui écrit. Nous commençons maintenant à ne plus être dupes de ces sortes d'antiphrases, par lesquelles la bonne société récrimine superbement en faveur de ce que précisément elle écarte, ignore, étouffe ou détruit ; nous savons que, pour rendre à l'écriture son avenir, il faut en renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur.[462]

Le changement identitaire du texte conduit Barthes à l'idée de la pluralité du texte littéraire. Selon l'essayiste, la nature plurielle d'un texte s'explique par son rattachement étymologique au sens de « tissu » qui implique la combinaison de plusieurs éléments hétérogènes formant par leur combinaison une unité. Ainsi, en plus de la pluralité d'interprétations, le texte est un produit culturel mixte lié à plusieurs sources :

> Le Texte est pluriel. Cela ne veut pas dire seulement qu'il a plusieurs sens, mais qu'il accomplit le pluriel même du sens : un pluriel *irréductible* (et non pas seulement acceptable). Le Texte n'est pas coexistence de sens, mais, passage traversée ; il ne peut donc relever d'une interprétation, même libérale, mais d'une explosion, d'une dissémination. Le pluriel du Texte tient, en effet, non à l'ambiguïté de ses contenus, mais à ce que l'on pourrait appeler la *pluralité stéréographique* des signifiants qui le tissent (étymologiquement, le texte est un tissu) : le lecteur du Texte pourrait être comparé à un sujet désœuvré […] : ce sujet vide se promène […] au flanc d'une vallée au bas de laquelle coule un oued […] ; ce qu'il perçoit est multiple […] : lumières, couleurs, végétations, chaleur, air, explosions ténues de bruits, minces cris d'oiseaux, voix d'enfants de l'autre côté de la vallée […] ; tous ces incidents sont à demi identifiables : ils proviennent de codes connus, mais leur combinatoire est unique […] C'est ce qui se passe pour le Texte : il ne peut être lu que dans sa différence […] L'intertextuel dans lequel est pris tout texte, puisqu'il est lui-même l'entre-texte d'un autre texte, ne peut se confondre avec quelque origine du texte : rechercher les « sources », les « influences » d'une œuvre, c'est satisfaire au mythe de la filiation […][463]

Cette notion « barthesienne » de la relation Texte/Auteur/Lecteur aurait sans doute influencé la fiction de Martinet. Chez Jean-Pierre Martinet, le récit œuvrant à partir d'un univers symbolique favorise le développement des allégories. Ainsi, par exemple, la question de l'identité se trouve au centre de cette fiction horrifique : tous les personnages souffrent d'un lourd fardeau : le poids du père dans la mémoire du sujet.

Martha Krühl semble désorientée à cause de sa dépendance totale à l'idéologie de son père : elle n'accède à la « légèreté » et par conséquent au « calme » que quand elle se débarrasse de tous les liens avec son père qui occupe un rôle symbolique dans le récit étant un pasteur

[462] *Ibid.*, p. 69.
[463] *Ibid.*, p.75-76.

sévère. Jérôme Bauche ne supporte pas son père, même mort, car ce père est à l'origine de l'idée de l'impuissance du protagoniste : la mère Bauche ne cesse de comparer le fils au père pour dégager deux profils opposés, la virilité du père, sexuellement parlant et en même temps, l'impuissance du fils.

Adolphe Marlaud dans *La Grande vie* semble obsédé par l'image de son père en veillant sur sa tombe jours et nuits. Le personnage exprime explicitement ses sentiments d'amour envers ce père et son accord total avec les principes paternels —des principes racistes vis-à-vis de la mère d'Adolphe. En effet, à force d'entretenir la mémoire du père qui repose dans le cimetière avoisinant son immeuble, Adolphe se transforme en un fantôme. Seules les larmes d'Adolphe à la fin du récit prouvent son aspect humain très fragile face à la présence du père.

Edwina Steiner alias Rose Poussière est une femme victime de son identité : pourchassée et réduite à la folie à cause de ses origines juives dans l'histoire, elle est aussi tourmentée à cause d'une autre origine. Étant un personnage dans le roman inachevé de Monsieur — à cause de ses soucis relatifs à l'inspiration et à la mémoire — elle semble perdue et sans repères puisqu'elle dépend d'un auteur amnésique. Pour mettre fin à sa souffrance, elle se suicide, suivi par l'écrivain du roman. Le livre s'achève ainsi par la mort du personnage et de son auteur fictif.

II. L'absence de l'Autre, la solitude du « Je »

L'absence et la mort sont à l'unisson. Ainsi, et à titre d'exemple pensons au mythe de la nymphe Écho, qui se réfugie dans une grotte, par déception, suite au rejet de son amour par Narcisse. La nymphe meurt de chagrin, dans cette sombre grotte, et ne reste d'elle que la voix qui sera diffuse, dans les airs. Un tel exemple sert à montrer le rapport étroit entre l'absence — de l'amour, notamment —, la solitude, et la mort, ou l'effacement et l'invisibilité. La voix, dans ce cas, est la seule trace persistante d'une vie éteinte.

Des figures analogiques comme le sommeil, la somnolence, le songe, le rêve, ou l'imagination, voire la fiction, elle-même, pourraient représenter l'idée de l'absence, sous toutes ses formes, au monde et/ou à soi. Ces morts par analogie sont expérimentées, au niveau du texte « martinetien », par divers moyens linguistiques et thématiques. En effet, l'analyse de la voix narrative, celle de l'absence et de la mort, ne pourrait être effectuée qu'en étudiant la trajectoire du « Je » chez Jean-Pierre Martinet.

Le « Je » a généré plusieurs appellations, en littérature, tel que « autofiction », « monologue intérieur », « monologue intérieur rapporté », « roman du Je », etc. La terminologie se recoupe, autour de ce « Je », avec des nuances de significations. Nous ne tiendrons pas compte ici des nuances conservant les caractéristiques similaires à l'usage du « Je ». Ce qui nous intéresse, au premier plan, est de montrer comment les écrits à la première personne sont, chez Martinet, des récits de l'absence, laquelle s'assimile paradoxalement à une présence.

Philippe Forest a signalé l'aporie du « Je », à plusieurs niveaux, dans son ouvrage *Le roman, le réel et autres essais*. Nous allons tenter de vérifier d'abord son champ sémantique dans les deux premiers romans de Martinet, *La Somnolence* et *Jérôme,* en raison de leurs natures monologiques. Ensuite, nous essayerons de dégager ses potentialités, dans un univers dantesque contemporain.

Le monologue intérieur correspond à la nature solitaire des personnages principaux des deux romans, Martha Krühl (*La Somnolence*) et Jérôme Bauche (*Jérôme*). Dominique Rabaté mentionne que, dans un monologue, « il s'agit toujours d'un solitaire [464]» Et, il ajoute : « Le monologue écrit est une parole solitaire » Par défaut, c'est le mode opératoire de l'intime. Imitant la pensée intérieure, il nous permet de saisir l'idée de l'absence dans le texte de Martinet. Le terme « intérieur », étant tautologique comme l'a fait remarquer Dorrit Cohn dans son ouvrage *La Transparence intérieure*, sera quand même utilisé. Il sera, aussi, question d'« auto-récit », de « monologue autonome », de « monologue autobiographique », de « monologue remémoratif », selon la terminologie propre à Dorrit Cohn.

Au niveau de l'histoire, la solitude des personnages s'explique par leur statut de marginaux. La société écarte, ou préfère ne pas avoir affaire à, celui qui représente une défaillance de la nature, ou de ses propres valeurs. Ainsi, vieux, malades mentaux ou physiques, laids, et ratés ne sont pas les bienvenus parmi la majorité. Les protagonistes vivent dans une zone urbaine, à savoir Paris. Mais, à l'encontre de l'aspect étendu et dense de la ville, les personnages de Martinet étouffent dans des espaces réduits et à cause de l'isolement. La ville est donc l'espace moderne de la solitude. Et, le monologue intérieur est la forme qui se l'approprie le mieux. Dominique Rabaté écrit à ce propos :

> [Le monologue] est un reflet de l'époque moderne, ère de l'indifférenciation, de la perte de la singularité, qui voit s'effondrer le rêve d'une autonomie subjective triomphante, pour ne laisser plus la place qu'à des sujets identiques et pourtant séparés, solitaires. Le monologue est indissociable d'une société des grandes villes, de la production de masse, de l'âge de « reproductibilité technique », pour parler comme Walter Benjamin. [465]

[464] Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999, p. 80.
[465] Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, p.82.

Martha Krühl évoque, à plusieurs reprises, sa situation de vieille femme solitaire, abandonnée à son monde où elle perd la tête. Aux yeux des autres, elle est morte. L'indifférence est un phénomène qui tue et qui transforme les vivants en absents, presque défunts : « Tout le monde se moque pas mal de savoir si la vieille du dernier étage est en train de pourrir ou non dans son minuscule appartement, entre le portrait de son père et ses fleurs en plastique.[466]» Ainsi, Martha, non sans amertume, rapporte sa claustration, accentuée par l'aspect réduit de l'appartement et le clivage entre un mort, en photo, et un élément artificiel. Son emplacement, au dernier étage de l'immeuble, reculé par rapport aux autres, marque l'écart traumatisant du personnage féminin.

Les fleurs en plastiques sont aussi une image redondante dans *Jérôme*. Elles pourraient signifier la facticité de la vie actuelle, par leur pâle imitation du naturel. Monsieur Cloret propose à Jérôme de travailler dans une fabrique de fleurs en plastique. Ce dernier refuse catégoriquement. Deux raisons pourraient justifier son attitude : premièrement Jérôme s'oppose à l'idée de travail, ce qui est inadmissible pour le voisin. Car, pour lui : comment peut-on accepter de vivre aux dépens de sa vieille mère à l'âge de quarante-deux ans ?

Deuxièmement, sa nature complexe le pousse à rejeter les fleurs en plastique parce qu'elles représentent la mort. Il y en a, posées sur la table du salon de Jérôme Bauche. Le champ lexical allusif utilisé atteste de cette idée. Des mots comme : « bleuâtre », « fleurs de cimetière », associés au paysage imaginé par le personnage : « une plaque de marbre » et « une croix à moitié rouillée », pourraient faire traduire « fleurs en plastique » par « fleurs de la mort ».

Solange, double funèbre de Jérôme Bauche, refuse les fleurs naturelles et les préfère en plastique. Cette sœur appartenant au monde des morts — à aucun moment du récit, elle ne se manifeste, physiquement. Jérôme, l'évoque en tant que morte, sa présence étant à travers son esprit lié à celui de son frère. Il est probable qu'elle soit le fruit d'une hallucination, puisque le personnage se présente comme un dérangé mental —, préfère un objet plus proche de son univers. Les fleurs en plastiques sont corrélatives des défunts :

> Elle a déposé sur la table trois assiettes […] toutes trois ébréchées et pas très bien lavées, […]. Je n'avais plus faim du tout, maintenant. Je fixais stupidement les roses en plastique dans leur vase au milieu de la table. Leur couleur était vraiment indéfinissable, hésitant entre le gris et le jaune, avec des reflets bleuâtres. Mamame avait renoncé depuis longtemps à acheter des fleurs naturelles, car, dès qu'elle les apercevait, Solange entrait dans des rages folles. Elle prétendait qu'elle ne supportait pas leur odeur nauséabonde. Il avait bien fallu se résigner à n'avoir chez

[466] *La Somnolence*, p. 29.

> nous, désormais, que ces horribles fleurs de cimetière. Il ne manquait plus qu'une plaque de marbre sur le mur et une croix à moitié rouillée…[467]

Le « Je » se présente comme un porte-parole des absents. D'autant plus que les deux personnages principaux sont incapables de trancher sur leurs vrais statuts : morts ou vivants. De plus, le flou se justifie par l'alcoolisme des personnages. D'autres voix coexistent avec le « Je » principal, en créant un univers parasité et chargé d'une tension ascendante. Ainsi, le monologue, projetant le « Je » au-devant de la scène, est bien un « simulacre de prise de la parole[468] » sur « un fond vide, dans le champ d'une absence[469] »

Cette parole, à priori implosive - étant intérieure -, se transforme en une voix explosive, puisqu'elle rejaillit à la surface du texte. Elle est, aussi, délibérative, car Martha, ne demande qu'à parler, sans exiger un auditoire : « S'il vous plaît, n'essayez pas de m'interrompre quand je parle, cela m'agace. Surtout que vous n'avez strictement rien à dire. Je ne vous demande pas de m'écouter, seulement de me laisser parler. [470]»

La parole, pour les solitaires, est une manière de combler l'absence. Elle garantit une certaine solidité, pour ces créatures, fragilisées par leur isolement, dans un monde qui a perdu ses attraits. Chaque voix a été, en effet, doublée par un narrateur ayant conscience de ses potentialités. Le « Je » devient, par conséquent, une capacité de liberté, autorisant chacun à s'exprimer, et à briser la solitude. Il possède, en outre, plusieurs caractéristiques : ludique, il est l'espace du jeu, espace où les voix, à tour de rôle, s'approprient les lieux, tantôt seules, tantôt superposées, dans ce "théâtre" sonore. La voix narrative monologique se livre à une sorte de « one man show », dans le texte.

L'idée de la théâtralité — sur laquelle nous reviendrons dans la troisième partie de notre travail — manifeste la dimension ludique qui caractérise le « Je ». Il est question, par exemple, d'un « décor [qui] change[471]», d'un « décor de théâtre[472] », d'un « acteur[473] », bref d'une mise en scène. Martha n'est pas consciente du jeu des voix dans le texte, ou du moins c'est ce qui semble apparaître. Le recours au champ lexical du théâtre dénote une situation créée de toutes pièces, afin de souligner l'aspect également pluriel de ce « Je ». La pluralité des énonciateurs sous le déictique « Je » justifie l'image du théâtre.

---

[467] *Jérôme,* p. 95-96.
[468] Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix,* p. 84.
[469] *Ibid.*
[470] *La Somnolence*, p. 22.
[471] *Ibid.*, p. 166.
[472] *Ibid.*, p. 148.
[473] *Ibid.*, p. 148.

Martha Krühl ressent une présence étrangère en elle. Elle fait preuve d'un « moi » très intuitif, tout en dévoilant les autres « Je » qui rivalisent avec elle, pour s'emparer de l'espace textuel. Le discours de Martha Krühl transforme le « Je » en une entité douteuse et floue : Est-ce Martha la folle, ou la comédienne, qui parle ? Telle est la question.

> Oui, je sens cette vie parasite se développer en moi, depuis longtemps déjà. A la fin, elle gagnera et il faudra lui céder la place. Au fond, cela n'est pas tellement triste, cela me fait même plutôt rire. […] Je me répète, selon vous, je devrais un peu me surveiller. Pas trop de grand style, d'accord, pas trop d'images, mais enfin, inutile de répéter sans cesse les mêmes mots : au fond, au fond… Au fond quoi ? Alors, j'arrête tout de suite ? Si vous n'aimez pas le grand style, avec des métaphores, des trucs et des machins, si vous n'aimez pas non plus la simplicité, le langage parlé, la belle drue et simple, alors quoi ? Je ne vous ai jamais forcé à écouter ma confession mon cher. [474]

Donc, le « Je / Martha », dont la connaissance du monde est naïve, pourrait représenter tout personnage littéraire dont le savoir est limité. Le « Je », dans *La Somnolence*, alterne entre une conscience possible, mais bien dérobée à des fins narratives, et un inconscient mis au jour. Ainsi, par exemple, quand elle s'interroge, par moments, sur le degré de réalité de son destinataire, Martha avoue : « Vous-même, mon ami, j'en arrive à me demander si vous existez réellement, si je ne vous ai pas, tout simplement, rêvé. Comment savoir ?[475] »

Dans cette situation — où Martha semble ne pas voir la vérité — la solitude pourrait être assimilée à un lieu clos et sombre. La vue pourrait par conséquent être obstruée par l'opacité de la situation. Elle développe d'autres sens en elle. Les verbes de perception « deviner », « sentir » et « entendre », marquent la nature sensitive du personnage féminin. La vieille femme sait, par une intelligence instinctive, que le monde qui l'entoure est une illusion, comme elle en est une elle-même.

> Pourquoi les vieilles dames restent-elles impassibles dans le parc ? Les sensibilités se sont-elles donc émoussées à ce point ? Il n'y a donc que des fantômes ? Pourquoi ces statues de marbres, dans le parc ? Et les enfants, que l'on dit réceptifs aux moindres menaces, pourquoi n'ont-ils aucune réaction ? Ce ne sont pas des enfants, sans doute. Une imitation atroce, admirablement réussie. Mais qui prend plaisir à me tourmenter ainsi ? Ma vie fut vertueuse. Une vie sans tâches. Simple et pure, toujours.[476]

Martha constate l'aspect fantomatique des autres personnages. Elle s'approche de la vérité, quand elle dresse un constat sur son monde : « [u]ne imitation atroce, admirablement réussie. ». L'atrocité — accentuée par l'adverbe antinomique « admirablement » — prend le sens, non d'une imitation épouvantable, mais plutôt d'une imitation intense, possédant un degré élevé de vérité. Elle s'associe au cortège des absents, par son caractère invisible. C'est une

[474] *Ibid.*, p. 161.
[475] *Ibid.*, p. 166.
[476] *Ibid.*, p. 53.

absente qui parle de sa propre absence. Martha réagit impulsivement face à la fragilité de l'existence. L'absence transforme la vieille femme en un être invisible, dont l'identité est toujours remise en question : « Martha. Je m'appelle Martha. Je m'appelle Martha, mes cheveux sont blancs et je n'ai pas de colère. Toujours attendre et rien ne vient… [477]»

La question de la pureté — obsessionnelle chez le personnage féminin — découle du ressenti de l'absence et du vide. Proclamant qu'elle est « pure et simple », Martha énonce des vérités sur son statut, en dehors de l'histoire, sans s'en rendre compte. Le « Je / Martha », d'une intelligence intuitive, évoque un complot ou une organisation qui conspire contre elle. D'où l'idée d'un monde à pièges, à énigmes et à labyrinthe. Martha ressent une présence autour d'elle. Elle ne reconnaît toutefois ni l'existence du narrateur, ni les autres voix, s'ajustant à celle du début, et qui sont, en réalité, aussi les siennes. Il s'agit bien là d'un roman "psychologique", où toutes les voix naissent d'un seul et unique foyer, à savoir Martha elle-même.

Le mystère s'ajoute à cette solitude, car, de l'incompréhension émerge un sentiment d'isolement :

> Mais les ennemis ont fini par l'emporter et m'ont chassée. Depuis des années qu'ils me traquent, […] méthodiquement, minutieusement, […] tout le monde conspire contre moi. Il n'y a plus moyen de conjurer la fatalité par des rites précis. La vie n'est plus que désordre et labyrinthe.[478]

En découle l'idée d'énigme : « Voilà une énigme que je ne résoudrai jamais, je le sens bien. Je mourrai sans avoir donné de réponse, de même que je ne saurai sans doute jamais pourquoi la fameuse phrase du film que j'ai vu tout à l'heure faisait rire tout le monde, sauf moi.[479]». La récurrence de ce terme, et tout le vocabulaire analogue, représentent la capacité du personnage à sonder les profondeurs du texte et son désir de comprendre les secrets de son univers : « piège », et « énigme » sont liés : « C'est sans doute un piège [480]», « Il y a encore plus de piège ici que chez moi[481] », « tendez-moi un piège plus subtil [482]», « Je me sens perdue. Prise au piège.[483] », « Dans quel piège allez-vous m'attirer cette fois ? [484]»

L'angoisse que ressent Martha devant les autres personnages est liée à son angoisse devant le temps : les autres représentent pour la vieille femme des complotistes dangereux.

[477] *Ibid*., p.52.
[478] *Ibid*., p. 144.
[479] *Ibid*., p. 163.
[480] *Ibid.*, p. 98.
[481] *Ibid*., p. 124.
[482] *Ibid*., p. 140.
[483] *Ibid*., p. 145.
[484] *Ibid*., p. 218.

Dans sa relation avec eux elle procède par élimination. Car ils surgissent du passé et reproduisent ce temps douloureux.

Flairant le danger, Martha court fuyant ce qui lui semble une menace pour sa vie. Mais, elle ne fuit que son propre destin — Le Temps : celui de tout personnage courant vers sa fin (du livre), et celui de tout être humain, allant, aussi, vers sa fin (la mort). En l'absence de la raison, la vieille femme perçoit, quand même, des chemins invisibles, les chemins d'une aventure surréelle et étrange qu'elle mènera jusqu'au bout. Cette aventure surréelle ressemble à un jeu : « Pièce par pièce, j'arrive à reconstituer le puzzle. [485]»

Cet univers, à la fois ludique et symbolique, révèle la dimension féérique de la fiction horrifique qui relie fantastique et merveilleux. Martha parle d'un dédale : « Le labyrinthe que vous avez patiemment édifié autour de moi est ingénieux, certes, mais j'arriverai, malgré vous, à en trouver la sortie. [486]» Et, pour calmer la terreur qu'elle éprouve à cause des voix qui lui parviennent, elle recourt à plusieurs rituels avec : « les sept fruits confits », « la clé d'or », « le portrait de son père », « le crucifix ». Mais, à la fin, les voix l'emportent, en s'introduisant en elle. Le destin de Martha est de parler au nom des absents. Martha avoue, à un moment d'effondrement, qu'elle est poreuse, et qu'elle est une entité fragile favorable à la réception d'autres voix :

> […] je ne suis pas forte, je ne suis pas dure, je ne suis pas obstinée, je suis aussi lâche, aussi peureuse que vous, je suis friable, poreuse, je tremble sans arrêt, j'ai des palpitations, des sueurs froides, parfois il me semble que mon cœur va s'arrêter d'un seul coup.[487]

Les rituels et les objets sacrés comme le crucifix, le portrait du père Krühl et la Bible, sont des éléments pour palier à l'absence. La vieille femme utilise des moyens primitifs pour lutter contre les effets de la solitude. Cette solitude effrayante est une expérience éprouvante pour le personnage féminin, qui n'épargne aucun effort, afin de survivre à la mort/silence qui la guette. Son discours monologique est une épreuve de force contre le silence/mort. La valeur de cette expérience réside dans son aspect initiatique : traverser le monde, seule, pourrait représenter l'expérience de tout être humain, seul, malgré toutes les voix qui l'entourent, face à la mort.

[485] *Ibid*., p. 96.
[486] *Ibid*., p. 105.
[487] *Ibid*., p. 34.

Conclusion

L'univers horrifique de la fiction « martinetienne » se développe à partir d'un canevas psychique. Cela signifie la contiguïté entre l'espace intérieur — de l'intimité — et l'espace extérieur — qui ne figure chez Martinet que comme un simple décor à l'image sombre de l'espace psychique du sujet. L'intérieur, espace représentant la solitude et la mort, ressemble à un grand cimetière où les morts retournent sous la forme de revenants pour raconter leurs histoires de solitaires.

Et dans cet univers macabre, l'auteur réel signe sa propre mort à la fin de chaque récit, exactement comme dans *L'Ombre des forêts* — le roman préféré de Jean-Pierre Martinet. La mort de l'auteur est en effet pratiquée à plusieurs niveaux : intuitif, Martinet annonce certains détails qui correspondent postérieurement aux conditions de sa mort réelle. L'observation de sa correspondance avec son ami A. Eibel, nous révèle les idées directrices d'une œuvre qui se veut tragique, sous le signe du désespoir.

Le romancier qui a exercé comme critique littéraire à Paris et libraire à Tours, un certain temps est un érudit ayant parcouru les réflexions révolutionnaires de son époque, reliées à la nouvelle critique du texte littéraire. Sa conscience des enjeux de l'écriture se manifeste à travers sa correspondance — qui couvre la période allant de 1979 jusqu'à 1988 — et en même temps sa fiction — de 1972 jusqu'à 1986. La mimésis de l'intériorité autorise l'idée du glissement d'un monde à l'autre ce qui justifie l'idée inévitable de la mort. Toutefois, l'intériorité se déploie à travers d'autres axes. L'analyse de l'émotion, dans le chapitre suivant enchaînera avec la voix de la mort et du désespoir dans la production romanesque de l'écrivain.

Chapitre deuxième : La voix de l'émotion

Introduction

L'étude de la voix émotive révèle une énergie indispensable au récit horrifique. Son mouvement est assuré principalement par l'idée de la peur. En effet, l'immersion dans l'univers horrifique est accompagnée d'une double découverte : les émotions des personnages vis-à-vis de leur monde et les émotions du lecteur en contact avec ce paysage anxiogène. Il ne s'agit pas d'effectuer le compte-rendu du ressenti du personnage ou du lecteur, mais de montrer que l'affect est le pivot de la fiction horrifique, et que le récit d'horreur est fondé sur la contradiction des émotions : larmes et rires ou horreur et plaisir, tels sont les pôles antinomiques du texte d'angoisse « martinetien ». Néanmoins, les extrêmes finissent par se rejoindre et former une substance équilibrante, chez Martinet.

L'idée de Jean-Marie Schaeffer concernant la valeur des affects, constitue le principe de notre travail sur l'émotion. Selon ce critique, le potentiel affectif d'un texte littéraire — horrifique ou non — représente aussi son potentiel cognitif. D'autant que le caractère horrifique, par l'aspect excessif des émotions qu'il développe, favorise une intensité affective dépassant celle des autres textes, de genres différents :

> Jean-Marie Schaeffer souligne la nature indissociable de l'affect et de la cognition : « Ce terme [cognitif] est souvent lié à l'opposition cognitif/affectif. Or, quand je dis « fonction cognitive », c'est une cognition qui est saturée affectivement. Il me semble qu'il n'y a que cette cognition-là qui soit effective dans la vie réelle. Seules les croyances qui sont saturées affectivement guident nos actions. »[488]

La mimésis de la peur pourrait générer, de manière paradoxale par rapport à sa nature effrayante un effet positif, lié à trois raisons dont la théorie aristotélicienne de la catharsis est la première. Libérer la peur par l'expérience de la peur — la fiction étant le territoire expérimental de l'épreuve émotive — serait possible. La connaissance de l'angoisse par un personnage ou un lecteur permet, dans un deuxième temps une certaine familiarité avec une réalité violente, et, dans un troisième temps, le développement de l'adaptabilité chez le sujet par rapport à ce qui lui est étrange.

Par ailleurs, l'énergie émotive du texte horrifique est l'occasion de découvrir la pluralité des réalités et leur complexité. La constatation d'Alexandre Gefen à propos du roman de Modiano, qui n'appartient pourtant pas de la littérature horrifique, pourrait s'appliquer au texte d'horreur : « En quelques lignes, l'auteur de *La Place de l'Étoile* propose une puissante défense de la littérature en tant que capacité participative nous permettant de sortir de nous-

[488] Cette idée de Jean-Marie Schaeffer est signalée par Raphaël Baroni, dans *La Tension narrative. Suspens, curiosité, surprise*, p. 25.

mêmes grâce à l'émotion et d'aller chercher dans un personnage de fiction des espaces mentaux singuliers.[489]»

Le plaisir esthétique provenant d'un texte d'angoisse est la quatrième raison justifiant sa valeur positive. Noël Carroll développe, dans son ouvrage *La Philosophie de l'horreur*[490], sa propre théorie sur l'attraction de la fiction d'horreur dans le public. Hugo Clémot analyse et interprète la réflexion du philosophe américain, précisant la cause du paradoxe. Naturellement, on n'aime pas avoir peur ; mais cela n'empêche qu'on pourrait en même temps éprouver un plaisir à regarder un film suscitant en nous l'angoisse ou à la lecture d'une histoire fantastique — N. Carroll focalise sa pensée sur le cinéma d'horreur :

> Pour résoudre le paradoxe de la fiction, il faudrait donc trouver une théorie qui permette de comprendre comment nous pouvons être réellement émus par des personnages dont nous savons en même temps qu'ils n'existent pas réellement. Une telle théorie existe qui consiste à soutenir que les personnages de fiction ont une certaine réalité : s'ils n'existent pas en dehors des pensées que nous formons à leur propos, ils existent réellement dans nos têtes quand nous pensons à eux. Ce ne sont donc pas les personnages de fiction en eux-mêmes qui nous émeuvent, mais les pensées qu'ils provoquent en nous. Autrement dit, dans cette théorie de la pensée émouvante (thought theory), il n'est pas nécessaire de croire en l'existence ou même en la possibilité de quelque chose pour être ému, il suffit d'y penser. Par exemple, si nous nous trouvons en haut d'un précipice, mais en parfaite sécurité, nous pouvons être saisis d'une émotion à la seule pensée de tomber. De même, nous pouvons être horrifiés par les zombies sans croire que de tels êtres existent ou puissent exister (Carroll 1987, 56). En résumé, la solution du paradoxe de la fiction peut être reconstruite ainsi : 1. Il est absurde de s'émouvoir pour le sort d'une personne dont on croit qu'elle n'existe pas. Mais : 1. Il n'est pas absurde d'être ému par une pensée. 2. Il n'est pas absurde d'être ému par une pensée relative à un personnage de fiction, sans croire que ce personnage existe. Mais si nous sommes réellement horrifiés par les pensées que suscitent en nous les films d'épouvante, pourquoi y prenons-nous du plaisir ? […] La prémisse initiale de son argument principal soutient que l'horreur n'est pas d'abord ce qui recherché par les amateurs du genre, car le plaisir pris aux récits d'horreur est en fait pris à la structure narrative (Carroll 1990, 181). Or, la structure narrative la plus fréquente est celle qui est orientée par la découverte et la confirmation de l'existence et des propriétés du monstre (ibid., 181184). Le plaisir pris aux films d'horreur est donc le plaisir de la découverte de l'existence et des propriétés du monstre (*ibid*., 184). […] il n'y a donc rien de paradoxal. Lorsque l'existence du monstre et la nature de ses pouvoirs sont confirmées, le spectateur voit sa curiosité satisfaite et en retire du plaisir.[491]

La dynamique de la fiction d'horreur est assurée par une violente irruption des émotions. Nous tenons à préciser que la mimésis des émotions, à travers le récit d'angoisse, se présente comme « la doublure non séparée du monde réel [492]» Le contexte horrifique, étant partie intégrée au monde réel, représente un prisme particulier : la maladie mentale, les perversions graves, le monde des psychopathes, les tueurs en série, les alcooliques, les drogués.

---

[489] Alexandre Gefen, « Émotion dans la fiction », p. 2. Disponible sur : Alexandre Gefen L'émotion dans la fiction.pdf.

[490] L'ouvrage n'existe, en effet, que dans sa version anglaise, avec son titre originel *Philosophy of horror* (1990). La version française n'est pas encore prête, en cours depuis des années, déjà.

[491] Hugo Clémot, lien : La_philosophie_de_lhorreur_de_Noel_Carro.pdf.

[492] Béatrice Bloch, « La construction de l'émotion chez le lecteur. Immersion et persuasion esthétique », [Le Seuil | « Poétique » 2010/3 n° 163 | pages 339 à 348] Article disponible en ligne à l'adresse : La construction de l'émotion chez le lecteur | Cairn.info.

Par conséquent, les émotions circulant chez les personnages ou chez le lecteur sont des émotions authentiques, même si cette doublure[493] — larmes/rire — apparaît au sein des émotions fictionnelles comme un signe de trouble, ou d'illusion fictionnelle, ou encore d'un jeu intentionnel afin d'inciter le lecteur à la réflexion.

Le caractère fortement thymique de la voix émotive se rattache à l'idée de l'intime. Ainsi, le récit d'horreur pourrait être comparé à la littérature en général : soupçonnée parce qu'elle révèle ce que Roger Caillois appelle « l'intime de la conscience » :

> Les exigences de la société sont variables. Le plus souvent elle se borne à réclamer du citoyen une manière de docilité éclairée à l'égard du code et des coutumes. Ce qui soulève la réprobation publique, voilà fort évidemment, au moins jusqu'à plus ample informé, le mal. C'est ainsi qu'elle juge, ramenant tout au permis et au défendu. Pour elle, la vertu consiste à ne pas braver l'opinion ou les tribunaux. La société fait généralement peu de cas de l'intime de la conscience. Ce domaine lui demeure interdit et, comme elle n'en reçoit pas de désagréments immédiats, elle ne regrette pas trop qu'il échappe normalement à son inquisition.[494]

L'émotion a été dévalorisée parce que liée au domaine de la subjectivité. La prédominance de l'esprit scientifique a ébranlé toute fiabilité conférée à l'affect. Néanmoins, les nouvelles études critiques, prenant en compte la dimension affective, notamment les travaux de Raphaël Baroni, redonnent une certaine légitimité à l'émotion. L'affect n'est plus envisagé en contradiction avec le cognitif, mais plutôt comme une contribution à son fonctionnement. La théorie de l'émotion permettra de reconnaître les potentialités de la fiction d'horreur, à travers sa valeur cognitive interactive. La poétique est ainsi élargie et intègre des champs d'investigation, telle que la perspective émotive, écartée auparavant.

Alexandre Gefen précise que le « subjectivisme » apparent à travers l'émotion, dans le récit, cache la cohérence de l'ordre émotionnel, fondé sur un langage orienté : « Le paradoxe est que, derrière ce subjectivisme affiché et cette autarcie revendiquée, se cachent un mode de rationalité autocentré et une psychologie propre à l'art dont le substrat est d'ordre linguistique. [495]»

Je considèrerai l'émotion selon l'approche « attitudinale », mise en exergue récemment par plusieurs théoriciens, et analysée par Sylvain Briens et Louis de Saussure. Le recours à cette définition se justifie par son caractère multidimensionnel. Il est aussi nécessaire de mentionner, à partir de l'idée des deux critiques, qu'il faut distinguer entre les émotions et

[493] Le caractère émotif de la fiction d'horreur constitue une doublure au sens de matière renforçant l'aspect vraisemblable de la réalité.
[494] Roger Caillois, *Babel*, Folio/essais, Paris, 1978, p. 173.
[495] Alexandre Gefen, « La place controversée de la théorie des émotions dans l'histoire de la critique littéraire française », *L'Atelier du Centre de recherches historiques* [En ligne], 16 | 2016, mis en ligne le 27 mai 2016, consulté le 07 septembre 2020. URL : http://journals.openedition.org/acrh/7321 ; DOI : https://doi.org/10.4000/acrh.7321.

les sentiments. Les seconds, étant durables, pourraient donner naissance aux premières, de caractère momentané :

> En français, le terme d'émotion est connexe à celui de sentiment tout en s'en distinguant, notamment par la durée qui lui est associée : les émotions se réfèrent généralement à un état mental de brève durée, un épisode affectif, par contraste avec les sentiments ou les humeurs qui sont plutôt des dispositions et n'ont pas nécessairement de détermination temporelle fixe. Cette première remarque invite à prendre conscience du fait que les émotions ne peuvent être réduites à des états mais sont aussi de l'ordre de l'événement : elles surviennent et « culminent », pour reprendre la terminologie de la sémantique aspectuelle. […] La théorie « attitudinale » défendue par Deonna et Teroni constitue une synthèse complète du débat philosophique sur la définition des émotions : les émotions sont des « attitudes » (et non des « contenus » comme chez Nussbaum) ressenties par le corps, […] La notion d'attitude permet d'englober la dimension physiologique de l'émotion (comme modification corporelle mobilisant les sensations), intentionnelle (l'attitude est la notion qui prend en compte l'interaction du sujet avec son environnement), conative (l'attitude est une préparation à l'action) et cognitive (au sens étroit du terme : l'attitude est une évaluation mobilisant les croyances, les désirs et les valeurs, relevant à la fois de représentations individuelles et de représentations culturelles collectives). Cette approche des émotions comprises comme des « attitudes » est particulièrement intéressante pour les études littéraires dans la mesure où elle permet de dialoguer avec l'inscription narrative et discursive des émotions [496]

La peur est le vecteur principal du récit d'angoisse. Le sentiment de la peur produit, en effet, des émotions variées et contradictoires : chez le personnage, larmes et rires peuvent se mélanger reflétant l'état de panique que produit la peur chez tel sujet. D'un autre côté, le lecteur, par un pacte automatique d'une lecture communicative, se retrouve impliqué dans un univers d'angoisse et par conséquent, des émotions variées pourraient naître de la situation complexe venant du suspens, de la curiosité ou de la surprise.

La voix de l'émotion sera donc analysée à partir de deux paradigmes : le personnage/narrateur, en tant que ressort émotif du récit horrifique ; et le lecteur, élément actif dans le processus de la création. Deux traits affectifs seront étudiés : les pleurs et le rire. Quant au lecteur, il sera envisagé dans son rapport avec l'idée de l'angoisse, principale émotion suscitée par l'horreur. Les trois paramètres textuels fixées par R. Baroni, à savoir, « le suspens », « la curiosité » et « la surprise », seront des modalités balisant la présente analyse.

[496] Sylvain Briens et Louis de Saussure, « Littérature, émotion et expressivité. Pour un nouveau champ de recherche en littérature », dans R*evue de Littérature Comparée*, janvier-mars 2018, p. 69-70. Disponible en PDF sur : https://www.researchgate.net/publication/328020527_Litterature_emotion_et_expressivite_Pour_un_nouveau_champ_de_recherche_en_litterature.

I. La représentation des larmes et du rire chez les personnages et le narrateur

Le fil conducteur de l'émotion, dans les textes de Martinet, sont les larmes. Elles constituent un élément considérable dans la reproduction de l'intime. Représentées, généralement, à travers un lexique connu et restreint, elles surgissent des profondeurs, tout en apportant plusieurs significations. Tantôt valorisées culturellement, tantôt dévalorisées par la critique, les larmes établissent un rapport étroit avec la fiction horrifique. Roland Barthes mentionne ce changement de valeur :

> Pourquoi la « sensibilité » est-elle, à un certain moment, retournée en « sensiblerie » ? Les images de la virilité sont mouvantes ; les Grecs, les gens du XVIIe siècles pleuraient beaucoup au théâtre. Saint Louis, au dire de Michelet, souffrait de n'avoir reçu le don des pleurs ; une fois qu'il sentit les larmes couler doucement sur sa figure, « elle lui semblèrent si savoureuses et très douces, non pas seulement au cœur mais à la bouche ». (De même un jeune moine se mit en route vers une abbaye de Cisterciennes, dans le Brabant, pour obtenir par leurs prières le don des larmes.)[497]

La dévalorisation des larmes ou de l'émotion provient du fait qu'elles sont liées à l'idée de faiblesse. Anne Vincent-Buffault précise que les larmes ont été associées, lors d'une certaine époque de l'histoire, à un état pathologique : « Éclater en sanglots révèle une situation de fragilité, une crise où l'on se trouve hors de soi (les larmes deviennent symptôme, comme dans la pathologie hystérique ou dans la dépression, où elles sont inappropriées). L'étrangeté se trouve au cœur de l'intime. [498]» Et, Loris Pétris ajoute, en prolongement de cette même idée, dans son article, « Rire ou pleurer ? L'homme face au monde, de Rabelais à Montaigne » :

> A cette tradition [la tradition qui valorise les larmes] s'oppose un courant qui déprécie les larmes, condamnées depuis l'Antiquité comme étant la marque de la sensiblerie des faibles, c'est-à-dire, selon Platon, des femmes, des vieillards, et des enfants. Le mépris stoïcien à l'égard des émotions vient renforcer cette condamnation, tout comme la tradition de la consolation chrétienne, qui déprécie toute sentimentalité exacerbée. […] Les larmes sont indignes du chrétien : Érasme partage cet avis tout comme un autre représentant de l'évangélisme, Clément Marot […] [499]

Un regain de valeur apparaît avec les romantiques, dont le mot clé est « cœur ». Leurs larmes prouvent la sensibilité du sujet face à la nature, ou en réaction au sentiment d'amour. Toutefois, cette sensibilité a été rejetée en raison de sa signification péjorative, et son rattachement au concept de « sentimentalisme ». D'autant que, les larmes changent de valeur selon le genre de celui qui pleure : s'il s'agit d'une femme, les larmes sont tolérables, du fait

---

[497] Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p.214.

[498] Anne Vincent-Buffault, « Sensibilité et insensibilité : des larmes à l'indifférence », p. 54, dans *L'Emotion, puissance de la littérature ?* Volume de textes réunis et présentés par Emmanuel Bouju et Alexandre Gefen, publié en 2012, dans Presses universitaires de Bordeaux, avec le soutien de l'équipe TELEM. Disponible sur le lien électronique : file:///C:/Users/hp/Downloads/LEmotion_puissance_de_La_LittErature.pdf .

[499] Loris Petris, « Rire ou pleurer ? L'homme face au monde, de Rabelais à Montaigne », p. 13, dans *L'Information Littéraire*, n°2/2006, Vol. 58‖pages 12 à 21 — Études critiques — ; article disponible sur le lien électronique : https://www.cairn.info/revue-l-information-littéraire-2006-2-page-12. Html.

d'un jugement associant la femme à la sentimentalité. Par contre, moins de tolérance se manifeste vis-à-vis des hommes qui pleurent : « Les larmes masculines ne sont tolérables qu'en de rares occasions, quand le langage ou l'action ne sont plus possibles, c'est-à-dire face au désespoir ou à la mort.[500] », mentionne Anne Vincent-Buffault.

L'étude de la représentation des larmes, au sein du texte horrifique « martinetien » sera alternée avec une autre manifestation de l'émotion, à savoir le rire. Les deux vont de pair chez Martinet. L'analyse montrera qu'il ne s'agit pas de simples réactions vis-à-vis de l'angoisse, mais d'attitudes littéraires assumées par l'acte de l'écriture.

1. Les larmes/Le rire dans *Jérôme*

Les larmes constituent un détail important dans *Jérôme*. D'ailleurs, le personnage éponyme conclut, à la fin du chapitre 3, que sa maison pourrait être surnommée « la maison des larmes.[501] », tellement tout le monde y pleure : la mère Bauche, le voisin Cloret, et Jérôme Bauche lui-même. La maison des larmes pourrait être aussi interprétée comme le récit des larmes : le personnage principal raconte l'histoire de tous ceux qui pleurent comme lui. Un destin tragique unit tous les personnages du roman.

Ainsi, les larmes reflètent une réalité pathétique. La principale cause des pleurs est la souffrance psychique. D'autres raisons s'y ajoutent. La sensibilité exacerbée du personnage le pousse à verser des larmes. L'association du désir de pleurer avec le désir sexuel révèle une liaison étroite entre les deux pulsions. La matière lacrymale est conditionnée par la manifestation de l'érotisme. Lors de sa rencontre avec Cloret, au début du récit, Jérôme évoque l'effet des odeurs sur lui. L'odeur des gaufrettes, pénétrant par la fenêtre ouverte, provoque chez lui des émotions variées. Il est à la fois irrité, ayant envie de pleurer, et excité, sexuellement : « Tout avait commencé par cette odeur de gaufrettes, excessive, enivrante, et cette envie irrésistible qu'elle me donnait de pleurer et de saisir en même temps violemment ma queue à deux mains pour me branler.[502]»

L'une des raisons de pleurer est peut-être, la colère ou la rage de Jérôme, surtout quand les larmes sont rattachées au rire. Larmes et rire associés représentent le paroxysme de la crise. L'unité de ces deux signes contradictoires signifie que dans un univers d'angoisse, caractérisé

[500] Anne Vincent-Buffault, « Sensibilité et insensibilité : des larmes à l'indifférence », p. 54, dans *L'Émotion, puissance de la littérature ?* Volume de textes réunis et présentés par Emmanuel Borju et Alexandre Gefen, publié en 2012, aux Presses universitaires de Bordeaux, avec le soutien de l'équipe TELEM. Disponible sur le lien électronique : file:///C:/Users/hp/Downloads/LEmotion_puissance_de_La_LittErature%20(1).pdf.
[501] *Jérôme*, p. 120.
[502] *Ibid.*, p. 64.

par l'excès, tous les éléments se mélangent et perdent, par conséquent leur sens habituel. La rage est représentée, chez lui, à travers une situation où les extrêmes se rejoignent, et où l'ordre est brisé. Ainsi, les paroles et le comportement du voisin provoquent la colère du personnage, qui manifeste dans un premier temps sa réaction intérieure — « C'était à pleurer de rage[503] » —, avant de passer à l'acte de tuer, par l'effet de cette rage.

Dans un deuxième temps, où, il passe à l'acte, Jérôme Bauche tue violemment Cloret, et décrivant la manière dont il traitera le cadavre, il manifeste une attitude particulière, une sorte de furie sadique : « en allant chercher dans le tiroir du buffet vendéen le marteau et les clous (ils étaient là, tranquillement cachés sous un vieux morceau de velours rose, attendant de jouer enfin le rôle qui leur était assigné de toute éternité), je pleurais de rire.[504] » Donc, les larmes de la rage apparaissent, à deux moments distincts, mais successifs et ayant un rapport de causalité : la première réaction non réalisée, mais verbalisée, à l'intérieur du protagoniste, préparera la deuxième, réalisée et verbalisée.

Un autre argument pourrait justifier l'attitude lacrymale chez le personnage principal : son état d'éternel enfant[505]. D'abord annoncée à travers le titre initial du roman — *Jérôme : l'enfance de Jérôme Bauche* —, l'idée des larmes faciles chez l'enfant plutôt que l'adulte, se vérifie, dans le roman, par certains indices : Jérôme pleure pour des raisons futiles parfois. Ainsi, l'utilisation du verbe « pleurnicher », à plusieurs reprises, rend compte de l'attitude infantile de Jérôme : « A pleurnicher parce que rien ne venait, parce que je n'arrivais pas à poser mon visage contre le con de Polly quand elle sortait de l'école […][506]» ; « Je me suis mis à pleurnicher en rassemblant à grand-peine les noix qui avaient roulé sur le plancher […][507] »

À la moindre contrariété, il pleure comme un enfant. Cette idée des pleurs liés au stade de l'enfance, se retrouve évoquée, chez Roland Barthes décrivant les larmes de l'amoureux : « Où l'amoureux prend-il le droit de pleurer, sinon dans un renversement des valeurs, dont le corps est la première cible ? Il accepte de retrouver le corps enfant. [508]» Cloret tente de convaincre son hôte d'accepter le travail dans une usine de fleurs en plastiques. Mais Jérôme, continue à ignorer la demande du voisin, en détournant le discours vers d'autres sujets, et en dévoilant sa vulnérabilité, à travers les larmes.

---

[503] *Ibid*., p. 67.
[504] *Ibid.,* p. 120.
[505] Dans *Nuits bleues, calmes bières*, l'attitude lacrymale a été aussi reliée avec un état d'enfance révolue. Les larmes expriment l'état originel du personnage-narrateur : des larmes de joie d'une enfance disparue : « Parfois, de bonheur, il en pleurait. Ainsi, enfant, autrefois. A cette époque lointaine où il était vivant. », p. 22.
[506] *Jérôme.*, p. 64.
[507] *Ibid.,* p. 66-67.
[508] Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p.213.

> Il y avait une prime pour ceux qui travaillaient le samedi et les jours fériés. Les heures de nuit étaient payées double. Monsieur Cloret devait s'attendre à ce que je bondisse de joie, mais je me suis contenté de lui demander s'il enduisait sa moustache d'huile, il m'a répondu non en masquant mal son irritation, alors je lui ai dit : c'est bien embêtant, et je me suis mis à pleurer. Car je l'avais cru, oui, j'avais cru qu'il le faisait. Si j'avais été sa moustache, j'aurais aimé qu'on me bichonne, ainsi je me serais senti moins seul. Mais non. Il ne le faisait pas. Et tous les ruisseaux, dans les champs, sous les feuillages, rien, complètement à sec, complètement, plus la moindre odeur d'aubépines, rien, oui, c'était à mourir de rire.[509]

Jérôme ne semble pas être le seul enfant de ce roman écrit sous le signe de l'enfance éternelle. Cloret aussi pleure à la manière des enfants : « [Cloret] pleurnichait toujours.[510] » Par ailleurs, une autre hypothèse pourrait se rattacher au rôle joué par Jérôme. C'est-à-dire, que pour mieux cacher sa vraie identité aux autres, pour les convaincre qu'il est l'idiot et non le surdoué ou l'intelligent qu'ils prétendent qu'il est, en vérité, Jérôme feint le pleurnicheur. Ladite situation révèle deux significations : d'une part, la valeur sociale négative des larmes quand elles se manifestent à tout propos chez un adulte, dénotant un comportement maladif. Et, d'autre part, elles révèlent une mimésis au sein de la mimésis : Jérôme se comporte comme un acteur de théâtre. Il simule le rôle de l'idiot et le joue parfaitement bien : « J'ai éclaté de rire en fermant le verrou de sûreté. Tandis que je dégringolais […] les escaliers, les larmes me coulaient dans les yeux, et, dans la rue, devant les arbres nains, plus ridicule que jamais dans leur cage minuscule, je riais encore.[511] »

Néanmoins, en jouant à l'idiot de l'histoire, Jérôme, de nature complexe, dévoile, à travers un rire cynique et amer que la solitude est horrible. Et l'horreur de se sentir seul, à l'écart des autres, provoque chez lui pleurs et rire : l'exemple de la moustache non enduite d'huile de Cloret, au premier chapitre lors de l'ultime rencontre entre les deux hommes, déchaîne son émotion. L'idée de se retrouver seul terrorise le personnage. Alors, il pleure. La nature, elle aussi, est à l'image d'une grande solitude : sèche.

Finalement, dans un texte qui se veut autobiographique, récit d'une vie ratée, et où le passé se mêle constamment au présent lui conférant un au-delà, en impliquant aussi que les larmes pourraient accompagner l'écriture, il est possible de rapprocher les larmes de Jérôme de celles de la pécheresse Madeleine. Jérôme avoue tous ses crimes, en écrivant ses mémoires. L'écriture devient donc un acte de rédemption et les larmes acquièrent un sens religieux. Elles correspondent à une volonté de se faire pardonner par tous ceux qui le considèrent coupable (sa mère, le voisin, les gens du quartier, bref, ceux qui représentent l'altérité sociale normative).

---

[509] *Jérôme*, p. 27.
[510] *Ibid.*, p. 32.
[511] *Ibid.*, p. 394.

Jérôme s'ouvre et se ferme par le rire : à la deuxième page du roman, en réaction au discours de Cloret qui pleure, et à la fin, après son dernier crime. Mais les larmes débordent et s'associent aux rires. Ainsi, chez Jérôme, les larmes se déclenchent facilement : « Je me suis remis à pleurer, et, au milieu de mes sanglots, j'ai essayé de dire à monsieur Cloret que j'étais d'accord pour travailler dans son usine de fleurs artificielles, […] [512]» Elles semblent contagieuses, car elles amènent d'autres larmes. Nul n'y échappe. Monsieur Cloret en est un exemple : « En prononçant le mot "liberté", il a étouffé un sanglot, […][513] » Et, lors de cette même rencontre avec Jérôme, au début de l'histoire, l'émotion de Cloret se manifeste, malgré lui, par des larmes et des sanglots : « […] je me souviens des paroles de Job, et je pleure […] Oh oui, je pleure, Jérôme, […]. Il sanglotait en me parlant de ma mère […].[514] »

La question de la valeur sociale des larmes se dévoile à travers le discours : Jérôme, lui, n'a pas honte de ses larmes alors que le voisin Cloret, un personnage ridiculisé parce que normatif, semble indigné par les larmes, chez un homme adulte. Selon lui, un homme n'a pas le droit de pleurer : « Il m'a prié de ne plus pleurer, c'était ridicule à mon âge.[515] » Si, donc, Jérôme s'oppose à Cloret, et par conséquent à ses valeurs, cela signifie qu'il adopte une position en faveur des larmes. Les larmes sont autorisées pour deux raisons : d'une part, dans un univers horrifique, qui s'accorde avec l'idée de l'excès, le déchaînement des larmes est en harmonie avec le paysage global.

2. Les larmes et les rires dans les autres textes de Martinet

Dans *Nuits bleues calmes bières*, l'attitude du narrateur face à sa mort exprime l'étrangeté à travers l'éclat de rire : « La dernière fois que l'on avait sonné à sa porte, c'était pour lui apporter un télégramme annonçant sa mort. Il l'avait ouvert en tremblant, puis, en lisant le texte, il avait éclaté de rire. Pour fêter l'événement, il avait bu plusieurs bières rousses.[516] ». La nouvelle de sa mort déclenche chez le narrateur une émotion forte « d'émerveillement[517] » Le rire s'explique, en effet, par une attitude de distanciation par rapport à un fait majeur dans la vie de tout être humain. Le tremblement des mains pourrait révéler plusieurs sentiments mélangés : l'enthousiasme, la crainte et l'excitation.

[512] *Jérôme,* p. 27.
[513] *Ibid.,* p. 29.
[514] *Ibid.,* p. 32.
[515] *Ibid.,* p. 24.
[516] *Nuits bleues, calmes bières,* p. 12.
[517] *Ibid.,* p. 14.

Toutefois, l'éclat de rire ne tarde pas à se révéler lié à un certain émerveillement. Éclater de rire pour un sujet qui vient de franchir des frontières invisibles, signifie la frustration, comme après un cauchemar : « Parfois, au milieu de la nuit, il se réveillait en sursaut, et il éclatait de rire.[518] » L'énoncé suivant le justifie : « La bière l'aidait à supporter l'horreur de sa condition.[519]» Le rire est donc une attitude, étroitement liée à l'aspect horrifique du texte.

Dans *La Grande vie*, l'association des larmes avec le rire, pour exprimer une résistance au malheur, est suggérée, dès le début de l'histoire, à travers une référence cinématographique. Madame C., la concierge au destin malheureux, et de nature « mélancolique [520]», confie à Adolphe que sa mère et elle, enfant, ont vu trois fois « Le pays du sourire ». Il s'agit d'une opérette qui sert à éclairer, par un principe selon lequel il faut toujours sourire malgré les malheurs, l'association de deux émotions :

> […] quand j'étais petite fille ma mère m'emmenait à Biarritz, […] enfin elle m'emmenait pas vraiment ma mère, elle suivait ses patrons, elle était domestique, […] j'ai vu trois fois « Le Pays du Sourire » avec maman, et les airs je les connais encore, oui, tu veux que je te les chante, mon petit Adolphe ?[521]

En effet, de ce principe chinois, il ressort un aspect ridicule, même si le but est de résister au malheur. Au moment où Madame C. raconte à Adolphe ses souvenirs d'enfance, les malheurs ne sont pas encore manifestés pour elle. Ainsi, le film fonctionne comme une sorte de prolepse, annonçant le principe du texte, fondé sur le rire malgré tous les malheurs.

Du côté de Adolphe, le personnage principal, c'est le principe « le malheur fait rire [522]», qui justifie l'association des larmes et du rire. Fonctionnaire d'une boutique funéraire, où les gens se présentent souvent en larmes, Adolphe, lui, habitué au deuil et au monde des morts, a acquis une certaine ténacité et surtout beaucoup de cynisme. Quand les gens pleurent autour de lui, il ne pense qu'à son plaisir. Du côté du lecteur, la nouvelle comporte sans doute un aspect tragique, mais l'humour noir est tellement dominant que la nature angoissante du texte est allégée constamment.

Adolphe éclate en sanglots, pourtant à des moments précis : comme un enfant amené de force à obéir aux ordres, il pleure à chaudes larmes, quand Madame C. lui demande de se déshabiller pour passer à l'acte sexuel. Car, dans le couple Adolphe-Madame C. c'est toujours la géante qui prend l'initiative. Le « nabot », se jugeant passif, exécute ses ordres, parce qu'il n'a pas d'autre choix : « J'ai éclaté en sanglots, d'un seul coup, et Madame C. m'a arraché à

[518] *Ibid.*, p. 15.
[519] *Ibid.*
[520] *La Grande vie*, p.45.
[521] *Ibid.*, p.16.
[522] « Et puis avouons-le, le malheur fait rire. Ce sont les hypocrites qui prétendent le contraire (d'ailleurs, ils gloussent en secret en contemplant le désordre du monde, nos grands humanistes). », *Ibid.*, p. 48.

mon siège pour me blottir entre ses énormes seins. J'éprouvais une étrange sensation de bien-être. Elle me couvrait de baisers. [523]»

Certes, les larmes de Adolphe sont des larmes de désespoir. Mais l'énoncé portant sur son « étrange sensation de bien-être », contradictoire avec l'idée de terreur prouve que le couple est représenté à travers l'image de la mère et du fils : elle lui dicte un ordre, il se soumet en pleurant (comportement enfantin), elle le prend dans ses bras, il se sent bien, et elle le couvre de baisers (attitude analogue à celle de la mère qui réconforte son enfant).

Madame C. pleure beaucoup. Adolphe la trouve « sentimentale [524]» : en recevant le cadeau de son cher Adolphe, elle pleure[525], touchée par le geste attentionné de son homme. Il lui offre, aussi, un livre qui provoque les larmes, et lui fait remarquer que les larmes provoquées par la solitude et la souffrance sont partagées par tous les solitaires. Et d'ailleurs, il ne choisit pour elle que des livres où les sujets sont malheureux. La concierge sentimentale préfère pourtant des romans qui la font rêver et non pleurer, parce que les larmes font vieillir[526]. Les larmes, dans cette nouvelle, représentent un aspect péjoratif lié au sentimentalisme. L'exsudation lacrymale, honteuse et ridicule, ressemble à la matière lacrymale au contact d'un agent allergisant : « L'odeur âcre de l'urine des chiens faisait venir les larmes aux yeux.[527]»

Adolphe Marlaud pleure à la fin de l'histoire, en lisant la lettre de Madame C. La lettre de la concierge, devenue folle et internée dans l'asile de Sainte-Anne, contient des propos délirants, mais qui reflètent sa forte émotion suite à la perte de tout ce qu'elle aime. Le narrateur, touché, ne peut s'empêcher de pleurer. Pour cacher sa honte, le narrateur qui dit « Je » a besoin de se dédoubler et de se considérer en utilisant le déictique « Il ». Ce changement est une marque de distanciation par rapport à lui-même qui pleure : Adolphe continue pourtant à communiquer sa pensée, à travers le discours indirect libre. Il révèle sa crainte de se faire surprendre, en pleurs, par son père. Et, c'est ce même père qui lui a inculqué la haine des juifs, et de sa mère parce que juive

> Je me suis demandé vraiment comment j'ai pu lire un tel tissu d'inepties jusqu'au bout. Pourtant, je pleurais, Adolphe Marlaud pleurait. Il avalait ses larmes silencieusement. Il leur trouvait un goût bizarre, même pas salé. Et si son père l'avait surpris ? Oh non, il ne fallait pas qu'il fût pris sur le fait. Il était comme son père, un homme, un vrai, pas un pleurnichard. Qu'est-ce que ça pouvait lui foutre, à lui, les enfants juifs parqués dans un stade ? Il obéissait aux ordres. Il devait garder la tombe. Il avait fait une boule de la lettre de Madame C., et il l'avait jetée à la poubelle […][528]

[523] *La Grande vie,* p. 34.
[524] *Ibid.,* p. 46.
[525] *Op. Cit*. p. 46.
[526] *Op. Cit*. p. 46-47.
[527] *La Grande vie,* p. 53.
[528] *Ibid.,* p. 58.

Pleurs de qui serait trop faible aux yeux du père, elles sont honnies mais au nom d'une idéologie scandaleuse : être indifférent à la mort d'enfants parqués dans un stade. Ainsi, ce signe de faiblesse, apparemment décrié et méprisable aux yeux du père, ne l'est peut-être pas, comme le texte le laisse à entendre au lecteur, sous l'ironie mordante. Aussi les pleurs ne seraient-elles pas à juger aussi simplement que comme signes de faiblesse.

Dans *Ceux qui n'en mènent pas large*, la rage du narrateur est, en effet, le sentiment dominant. Elle se manifeste à travers l'image d'un corps explosif, quand il reviendra sur un souvenir douloureux pour lui, relatif à sa participation à un film porno. Comme il se sent humilié et dégradé, son imagination permet à sa colère d'éclater au sens concret et matériel :

> Maintenant, il se sentait devenir une montgolfière, gonflée à l'hélium. Bon sang, et s'il allait éclater, là, d'un seul coup, plaf ! les boyaux à l'air, quelle fin minable, personne ne se souviendrait de lui, on mettrait ses débris dans un sac-poubelle, et par ici la sortie, bon débarras, même pas trois lignes dans les journaux. Qui le pleurerait, Maman, puisqu'il ne serait plus là pour s'apitoyer sur lui-même ?[529]

Larmes et rires s'enchaînent, au niveau affectif du personnage-narrateur. Les deux attitudes expriment le même sentiment de désespoir, et de colère intense intériorisée et menée jusqu'à son terme, comme chez Jérôme Bauche d'ailleurs. Le narrateur de *Ceux qui n'en mènent pas large* est victime d'une injustice, à cause d'un renversement de valeurs dans le monde professionnel du cinéma. Acteur compétent, il a été, dans le passé, sollicité pour son travail et même primé, en signe de reconnaissance. Mais la réalité a changé au profit de nouvelles valeurs et il a été, par conséquent, rejeté et réduit à la pauvreté.

Ses larmes ne se manifestent qu'une fois, même s'il juge la situation pitoyable : « Il avait l'impression, parfois, d'avoir passé sa vie à attendre devant une enfilade de portes fermées, dans un couloir obscur. Toutes ces années gâchées. C'était à pleurer de rage.[530] » Son orgueil n'a pas empêché les larmes de couler sur ses joues, devant son ami, au souvenir de son passé glorieux, et de son présent d'acteur au chômage. Le discours indirect libre nous révèle le changement d'humeur de Georges : avant, lors de ce passé glorieux d'acteur sollicité et reconnu, il était de nature joyeuse. Aujourd'hui, en perdant son travail et en devenant pauvre, il est de plus en plus mélancolique :

> « Tout de même, Ma', tu étais plus gai autrefois…—Autrefois, répondit Maman en baissant la tête, autrefois, c'était pas pareil… » Voilà qu'il avait envie de chialer, tout à coup. Ce devait être le beaujolais. Le vin l'avait toujours rendu terriblement sentimental. Surtout, il ne fallait pas pleurer devant Dagonard, il n'attendait que ça pour prendre sur lui un avantage définitif. Mais, voilà, il n'y pouvait rien, les larmes coulaient lentement sur ses joues, il avait beau essayer de ne

[529] *Ceux qui n'en mènent pas large*, p. 28.
[530] *Ibid.*, p. 32.

> pas renifler, de rester digne, on voyait bien qu'il chialait. Et dire qu'il n'y avait même pas une caméra pour le filmer. Il était si naturel, si poignant. C'était si difficile d'être naturel dans des scènes pareilles… « Tu pleures ? » Dagonard avait l'air ravi. Enfin, il avait rencontré quelqu'un de plus malheureux que lui.[531]

Pour Georges, s'abstenir de pleurer est un signe de dignité. Le rire signifie une résistance face à une absurdité et une manière de se venger du destin. L'acteur éclate de rire à chaque fois qu'il éprouve l'envie de crier (de terreur ou de plaisir) : le rire remplace les pleurs. Ainsi, torturé par un mal de tête insoutenable avec une envie pressante d'uriner, Georges rit à gorge déployée, au lieu de crier : « La paire de tenailles se referma sans bruit sur sa nuque. Il eut envie de se mettre à hurler, mais il se contenta de mordre la main droite violemment, jusqu'au sang. Puis il éclata de rire en se dirigeant vers la cabine téléphonique ». À la fin de l'histoire, aussi, quand il dévoile la vérité sur l'énigme de Marie Beretta, qui n'est autre qu'une arme, qui va lui permettre de se suicider, la même réaction se manifeste : rire au lieu de pleurer

> Il se caressa le visage avec le pistolet. […] Le plaisir qu'elle [l'arme] procurait était si violent qu'il avait presque envie de crier. Il vérifia que l'arme était bien chargée puis il abaissa le levier de sûreté. Il murmura : « Nous vous prions de bien vouloir nous excuser pour cette interruption momentanée de l'image », ce qui eut le don de déclencher une crise de fou rire qu'il eut bien du mal à maîtriser. Lorsqu'il fut calmé, il approcha le canon de sa tempe.[532]

Dans *L'Ombre des forêts*, le principe chinois de « sourire malgré tout » se trouve représenté à travers un contexte d'horreur : quand Edwina Steiner alias Rose Poussière est violée par l'ensemble des hommes qui se trouvent au bar de l'hôtel où elle réside, cette dernière ne réagit à l'horreur que par un sourire

> Ordre lui est donné d'enlever sa jupe, et de s'allonger derrière le comptoir. Elle obéit sans rechigner. Tout cela lui est un peu égal. Il n'y a eu jamais autant de silence. […] Rose Poussière réajuste son collant, déchiré par endroits. Elle ne retrouve pas sa jupe. Tant pis. […] Elle ne se souvient pas de grand-chose. Juste quelques gestes sales, mornes, presque mécaniques. […] Tout le monde est parti. […] Le bar est désert. Elle n'a envie de rien, même pas de regagner sa chambre ou de boire un autre cognac. […] Le ciel s'est obscurci à nouveau. […] Mieux vaut rester immobile. […] Elle demeure là, les bras croisés sur la poitrine. Elle esquisse un vague sourire, elle a tant de patience[533]

Dans *La Somnolence*, le rire représente une attitude supérieure : « Le rire est le privilège des dieux [534]». Il s'agit d'un sens philosophique du rire. Autrement dit, le rire est la caractéristique de ceux qui ont su dépasser le sens humain. Le narrateur de *L'Ombre des forêts*

[531] *Ceux qui n'en mènent pas large*, p. 60-61.
[532] *Ibid.*, p.115.
[533] *L'Ombre des forêts*, p. 81-82.
[534] *La Somnolence*, p. 139.

témoigne aussi de cette même idée. Il admet, malgré ses efforts, que la tristesse reprend le dessus et qu'il n'est pas capable d'atteindre le stade du rire :

> Monsieur avait essayé, plusieurs fois, dans des cinémas où l'on projetait des films dits « comiques ». Il était bon public, comique troupier, vaudeville, burlesque, tout lui plaisait, il était toujours le premier à s'esclaffer, il en pleurait presque, mais comme, par peur de la foule, il n'assistait qu'aux séances où les spectateurs étaient clairsemés, en début d'après-midi généralement, son enthousiasme retombait vite, le silence de la salle le glaçait peu à peu, un sentiment d'effroyable tristesse finissait par l'envahir, et il désertait bien avant la fin de la séance. […] C'était difficile de mourir de rire. Bien peu avaient ce privilège.[535]

La situation de Monsieur, dans *L'Ombre des forêts*, est horrifique parce qu'il souffre d'un blocage insoutenable : il ne peut ni rire de tout cœur ni pleurer, non plus. Et, il ajoute que la volonté de cacher ses sentiments et de les garder bloqués représente aussi l'horreur. Monsieur revient sur la valeur sociale des larmes, sous-estimées par la plupart des gens, et considérées comme une abjection. Il révèle aussi son point de vue, revendiquant l'expression concrète des émotions, et en citant deux références chères au narrateur-auteur, l'une cinématographique — le réalisateur danois Dreyer —, et l'autre littéraire — revenant sur son auteur préféré, Henri Calet, l'auteur de la célèbre phrase : « Ne me secouez pas, je suis plein de larmes. » :

> Je voudrais pouvoir pleurer doucement, mais rien à faire. Pleurer devient de plus en plus difficile. D'ailleurs, on ne vous le pardonne pas. On peut exhiber son cul, n'importe quoi, bravo, mais les larmes, quelle obscénité. Une fois, j'ai vu un homme pleurer, au cinéma, vraiment pleurer, comme jamais on ne l'avait montré sur un écran, c'était un film de Dreyer, la moitié de la salle était écroulée de rire. Comme j'admire cet écrivain qui avait demandé avant de mourir qu'on ne le secoue pas trop parce qu'il était plein de larmes. […] Les hommes sont fous de désespoir, mais ils font tout pour le cacher. C'est bien ça l'horreur.[536]

L'émotion verbalisée, dans toute l'œuvre de Martinet, occupe un champ lexical réduit, par rapport à l'émotion non-verbalisée. Ainsi pour nommer l'attitude larmoyante, quelques termes seulement apparaissent. Le verbe « pleurer » est le plus redondant. « Pleurer » est parfois remplacé par « sangloter » et une occurrence du verbe « chialer » qui renvoie au registre familier. Le mot « larmes » est tantôt utilisé seul, tantôt accompagné par des modalisateurs ajoutant une précision sur l'état du personnage : « […] j'ai fondu en larmes [537] »

Le manque en matière de vocabulaire des larmes prouve que l'émotion demeure indicible. Les mots qui dénotent les larmes reflètent l'impuissance de la langue dans l'expression directe de l'attitude larmoyante. Il s'agit d'une impasse, voire d'une situation de blocage sur ce qui est d'ordre affectif. Toutefois, la représentation des larmes réussit beaucoup mieux grâce aux détours rhétoriques. L'imagerie liée aux larmes, ainsi que tous les procédés

[535] *L'Ombre des forêts,* p. 135.
[536] *Ibid.,* p. 93-94.
[537] *Jérôme,* p. 41.

poétiques signifiant la matière lacrymale justifient l'étendue de l'émotion non-verbalisée dans le texte.

L'expression des pleurs s'élargit laissant entrevoir l'acte de pleurer, par des signes connexes, liés à l'idée des larmes, c'est-à-dire, par la manifestation de l'attitude pathétique. Ainsi, tout semble affecté par les larmes. La voix de Cloret semble larmoyante, quand il évoque le monde des morts avec Jérôme : « […] peut-être que là-bas, dans ce royaume dont [Monsieur Cloret] me parlait avec des larmes dans la voix, il retrouverait son fils […][538] »

Ainsi, la ville de Paris pourrait par analogie représenter un grand corps — unissant tous les sujets en pleurs dans les textes de Martinet — d'où surgissent des larmes sous des formes différentes. Éclatant des égouts, des corps, ou de la nature, les liquides de la ville coulent avec excès comme un vrai déluge. La métaphore du déluge, explicitant cette signification, se retrouve dans *L'Ombre des forêts*. Le déferlement des eaux annoncera aussi la fin tragique des personnages, se jetant tous les deux par la fenêtre :

> - Jamais vu un hôtel pareil. Qu'est-ce que ça remue ! Il semblait à Monsieur que le Saratoga essuyait une terrible tempête. Le vieux paquebot en avait vu d'autres, certes, mais cette fois, c'était la fin, il faisait eau de toutes parts, il n'y avait plus qu'à contempler l'étendue du désastre.[539]

Cette même métaphore de larmes à flots apparaît dans *Jérôme*, et s'accorde avec la fin tragique de la prostituée Lisa, violée par son père, et se suicidant, après. Les larmes de Lisa surgissent et s'accumulent, emportant tout, y compris Lisa, elle-même, sous l'effet de l'inondation lacrymale. Ce sont des larmes de colère et de douleurs qui se transforment en un phénomène naturel détruisant tout l'espace existant. Les larmes de Lisa, en se transformant en un déluge, sauvent la victime :

> […] elle supplie son père d'avoir pitié d'elle en se tordant les mains, des torrents de larmes coulent de ses grands yeux terrifiés, […] Les larmes de Lisa deviennent un ruisseau, puis un fleuve, puis un océan. Elle hurle de plus en plus fort, mais le sexe de son père grandit avec ses cris, […] Lisa est sauvée. Lisa est sauvée. Je ne l'entendais plus hurler. Quel bonheur ce silence. Elle était sauvée. Lisa était sauvée.[540]

De nature salée, la matière lacrymale est représentée à travers les eaux sales de la ville et des corps humains. Associées à la sueur et au sperme, les larmes appartiennent, par analogie à cet ensemble signifiant la saleté : « S'écrasant dévalant la pente se bousculant et s'enfonçant lentement pour finir dans les marécages dans la pauvre terre gorgée de foutre de larmes de sueur cette terre d'esclaves dont pas un seul n'avait laissé une trace dans la mémoire des

[538] *Ibid.*, p. 65.
[539] *L'Ombre des forêts*, p. 240.
[540] *Jérôme*, p. 352.

hommes.[541] ». Partout où il s'aventure, Jérôme ne retrouve qu'un espace dégageant puanteur et dégoût. Paris, le lieu de tous les déplacements, se dévoile abjecte et monstrueuse :

> Au dernier sous-sol, les couples se tortillaient comme des vers coupés en morceaux sur la terre gluante, fraîchement retournée. L'odeur âcre de l'urine, mélangée à celle, vaguement écœurante, du foutre, me montait à la gorge, et j'ai eu envie d'achever, un à un, à coups de pied toutes ces larves qui se contorsionnaient en gémissant et en grognant.[542]

Identifiées aux eaux sales, les larmes symboliseraient un intérieur agité, chargé d'émotions et de douleur. Le vin qui coule à flots, aussi, dans *Nuits bleues, calmes bières* et les autres récits, reproduirait analogiquement des larmes incontrôlables. Fluide (pluie) et solide (neige), les larmes de la nature sont menaçantes : la neige semble dominer et contraindre le protagoniste à poursuivre son cheminement : « Pour la première fois, je réalisais vraiment que l'histoire était là. […] rien à faire, le froid dévorait tout, inexorablement, la planète devenait un bloc de glace, sur le front de l'Est, les soldats mouraient comme des mouches.[543] »

Pour traduire le sentiment de l'angoisse, chez les personnages, la modalité émotive non verbalisée se manifeste à travers une ponctuation expressive : le rythme haché de la phrase, l'absence de ponctuation, avec des images surréalistes qui représentent le désespoir total :

> Le pou a dévoré l'univers. Rassure-toi, Jérôme, ce n'est pas de moi, c'est un poète russe qui. L'un des plus grands : Alexandre Blok. Le pou. Tu comprends ? Tu auras beau. Étouffant de mélancolie. […] Devant l'entrée, un mendiant jouait à l'accordéon en se déhanchant. Aucun son ne sortait de son instrument. […] J'ai demandé au joueur d'accordéon pourquoi il persistait à se servir de son instrument puisqu'il ne marchait plus. Il m'a fait comprendre en désignant son oreille droite qu'il était sourd. […] Je suis sourd, muet, presque aveugle. Totalement abandonné, je n'ai pas la moindre envie de procurer du plaisir aux autres. Je vous emmerde, monsieur. Il s'est remis à se déhancher en déployant le soufflet de son accordéon.[544]

L'attitude émotive se manifeste à travers les interjections, les interrogations, les exclamations et des mots expressifs. Au lieu de nommer directement son émotion, le narrateur suggère son affect à travers des détours linguistiques et poétiques : métaphores, décor, atmosphère, gestes, attitudes. Ainsi, par exemple, Monsieur, dans *L'Ombre des forêts*, atteint un degré élevé de confusion après avoir tué un clochard. Ses larmes se sèchent sur son visage et le monde semble affecté par l'état du personnage. Le code syntaxique des phrases ainsi que le code chromatique de l'univers sont bouleversés, reflétant le bouleversement intérieur du protagoniste :

---

[541] *Ibid.*, p. 395.
[542] *Ibid.*, p. 346-347.
[543] *Ibid.*, p. 356.
[544] *Ibid.*, p. 367-368-369.

> C'est à travers des lieux désolés que je suis arrivé ce matin, au réveil j'ai réellement mesuré l'étendue du désastre, et les larmes m'ont brûlé les yeux. Mais continuer droit sur le fil. Ne plus penser à cet air de. Ni à Nelly ni au vieux nègre ni aux feuillages ni à la sueur. Chère et lointaine Nelly et ce crépuscule que jamais. Ce crépuscule de maudit moine endormi sur son piano. Rose foncé. Vert profond. Blanc aussi, avec éclat, courtoisie et bienveillance. Gentillesse des morts, leur timidité. Jamais un mot plus haut que l'autre.[545]

II. L'émotion du lecteur fictif et réel dans la fiction d'angoisse de Martinet

Le lecteur est représenté, dans les textes de Martinet à travers l'acte de l'immersion : un acte d'implication totale ou partielle, dans l'univers fictionnel horrifique ou pathétique, et par conséquent une interférence émotionnelle entre la charge émotive de la narration et le potentiel affectif du lecteur. L'aspect fantastique horrifique du texte « martinetien » n'empêche pas la dynamique émotive d'opérer ; et, surtout, ne signifie, en aucun cas, la fausseté des émotions chez le lecteur. L'authenticité est caractéristique de l'émotion dans la réalité et dans la fiction. Béatrice Bloch avance l'idée suivante sur l'immersion du lecteur de la fiction fantastique, dans son article « La construction de l'émotion chez le lecteur. Immersion et persuasion esthétique » :

> Notre hypothèse est qu'un lien préalable de confiance a été noué entre le texte et le lecteur, qui fait que l'émotion existe même dans des passages du texte fort peu vraisemblables, et même si le suspense est recélé par le genre fantastique (loin de l'univers réaliste). Et finalement, lorsqu'un état psychique de confiance a été créé entre le texte et le lecteur, il nous semble, au revers des expériences de Katinka Dijkastra, Rolf A. Zwaan, Arthur C. Graesser, Joseph P. Magliano signalées ci-dessus, que le caractère invraisemblable des images, leur aspect non prototypique ou plutôt typiquement fantastique, fictif et littéraire, ne gêne en aucune manière la lecture. […] Le suspense est possible sans expérience mimétique, et sans renvoi à une mimèsis de notre monde, mais via une confiance établie entre le texte et le lecteur, fondée sur le contrat sous-jacent et les pratiques inhérents au genre fantastique. Davantage encore, le caractère invraisemblable de l'image n'est pas perçu comme gênant (il l'a été pour six personnes sur trente) : il contribue ici à la création du suspense.[546]

L'immersion du lecteur ne signifie pas une totale coupure avec le monde réel : il s'agit plutôt d'un glissement d'un monde réel à celui imaginaire et fictif auquel il adhère. Les deux mondes se superposent. En effet, selon Schaeffer, l'immersion est aussi conditionnée par un autre type de superposition entre le destin du lecteur et celui du personnage : « […] pour que le processus d'immersion puisse fonctionner, il faut que les personnages et leur destin nous

[545] *L'Ombre des forêts*, p. 143.
[546] Béatrice Bloch, « La construction de l'émotion chez le lecteur. Immersion et persuasion esthétique », p. 345-346 ; [Le Seuil | « Poétique » 2010/3 n° 163 | pages 339 à 348] Article disponible en ligne à l'adresse : La construction de l'émotion chez le lecteur | Cairn.info.

intéressent, et pour ce faire ils doivent entrer en résonance avec nos investissements affectifs réels.[547]

Fictif ou réel, l'acte de la lecture est aussi un choix d'engagement dans l'expérience de la lecture — qui n'est jamais innocente ou neutre. L'engagement signifie, en effet, une implication totale ou partielle de la part du lecteur. Les constatations de Béatrice Bloch sur la question de l'identification du lecteur — dans un texte du « Je », quoique dans le psycho-récit, les autres déictiques ne soient que des dérivations du « Je » —, dans son article « Voix du narrateur et identification du lecteur », consolident l'idée de l'étroite liaison du lecteur au texte :

> Il nous est apparu que toute énonciation à la première personne induisait non seulement une identification dans un *je* percevant […]. [On] voit qu'existe même dans *L'Etranger* une implication minimale du lecteur : là où nous ne nous identifions ni à la psychologie (elle est absente), ni aux actions (un meurtre n'est pas une expérience partagée par tous !), nous nous identifions au moins à la voix et au point de vue, dans le cas d'une énonciation de perceptions internes ou externes par le personnage. […] L'apparition d'une voix en *je* dans la narration signale l'identification du lecteur à un sujet, […] partager le *je* dans la voix narrative, […] c'est aussi partager la vision, […] la lecture induit le recours à une identification partielle, non à un sujet total […]. Le lecteur devient le support du sujet du récit.[548]

Notre analyse portera sur deux types de lecteur, au sein du texte « martinetien » : l'un fictif, mis en texte par l'écriture, représenté de manière très remarquable par rapport au vecteur affectif ; et l'autre, réel, et indispensable dans la pyramide du livre — auteur/narrateur/lecteur.

1. L'immersion du lecteur fictif

Tous les personnages marginaux de Martinet sont passionnés de lectures. Les larmes est un indice de la sensibilité exacerbée de ces solitaires. Leurs réactions vis-à-vis des larmes n'est toutefois pas toujours la même. Il y en a qui ont honte de cette manifestation de la sensibilité, d'autres, comme la prostituée Bérénice qui ne retient pas ses larmes en lisant un roman de Jules Verne, sont plus spontanés et ne semblent pas intimidés par les larmes :

> Voilà que je me remettais à pleurer, maintenant, moi, qui avais été capable, quelques heures plus tôt, d'étrangler un pauvre type sans défense. Tu as aimé, au moins, Jérôme, ce que je t'ai lu, tu m'as rien dit ? Ça t'a fait de la peine, toi aussi, va, j'ai compris tout de suite. Je t'ai vu pleurer, tu as eu beau te cacher j'ai vu quand même. Il faut se cacher pour pleurer. Je me souviens d'un livre de Jules Vernes que nous lisait papa autrefois, et il y avait cette phrase : tu es donc un homme, puisque tu pleures… [549]

---

[547] Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction*, p. 186. Référence citée dans « Empathie fictionnelle et interrogation des valeurs » de Eglantine Cuny, p. 13, Disponible sur : https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02573557/document.

[548] Béatrice Bloch, « Voix du narrateur et identification du lecteur ». Document accessible sur : http //narratologie.revue.org/6944.

[549] *Jérôme*, p. 169.

Quand Edwina Steiner alias Rose Poussière rencontre un homme étrange, plus tard, à l'endroit où elle a été violée, il était en train de lire et lui révèle qu'il est tellement ému par ce qu'il lit qu'il a mouillé le roman de ses larmes :

> - […] Il parle de quoi, là, votre bouquin ?
> - C'est sur la solitude. On pleure.
> - Ah bon ?
> - Excusez-moi, je ne sais pas raconter une histoire.
> - Vous êtes sincère en tout cas. […]
> - Remarquez, c'est un livre drôle, bourré d'humour, comme tous les romans de Nabokov, mais rien à faire, on pleure. Regardez mon exemplaire est presque trempé. Touchez, vous allez voir. […]
> - C'est vrai. Vous avez beaucoup pleuré. Les larmes c'est gênant pour lire, ça brouille la vue…
> - Cela dépend. On peut pleurer de joie, aussi. La différence n'est pas grande.
> - Moi, j'ai connu quelqu'un qui pleurait tout le temps. A la fin, il ne voyait presque rien, et il s'est jeté par la fenêtre.[550]

Un autre cas d'immersion dans *La Grande vie* est relatif au cinéma. L'immersion chez le spectateur est analogue à celle d'un lecteur. Ce cas est donc utile, dans la mesure où il dévoile le côté négatif d'une implication totale. La question de la valeur de l'immersion s'impose : toute immersion ou acte d'identification est-il « positif » ou « négatif » ? Les paramètres de jugement de valeur sont-ils fixes ou variables ?

Quand Madame C. assiste au film porno avec Adolphe, au cinéma, le résultat est désastreux pour les deux. Ce cas révèle que l'implication d'un spectateur « naïf » face à un contenu pornographique pourrait se révéler néfaste voire tragique. Les conséquences sont représentées de manière humoristique, ce qui réduit l'horreur de la scène. La concierge, sous l'effet du film porno, semble agir à la manière d'un individu qui a perdu totalement la raison et se trouve sur le point de commettre une erreur selon le narrateur qui ressent les conséquences de l'effet porno.

> Madame C. retenait son souffle. […] Quand la lumière s'est rallumée, Madame C. s'est levée sans dire un mot. Elle ne paraissait pas dans son état normal. Elle n'a pas desserré les dents jusqu'à la loge. Elle me tenait par la main et me serrait très fort. Je la sentais troublée. […] « Tu sais ce qui m'a le plus touché dans ce film, […] c'est quand la baronne se fait enculer par son cuisinier, au milieu des plats qui mijotent… […] Sans attendre […] elle m'a arraché mes vêtements, et a essayé de m'introduire entre ses énormes fesses.[551]

Les cas d'immersion chez les personnages de fiction révèlent deux types d'attitude : l'une est ridicule : le cas de Madame C. qui perd la tête et viole Adolphe par exemple, ou le voisin Cloret qui pleure en relisant la Bible, dans *Jérôme*. L'autre est plutôt valorisée. Elle

[550] *L'Ombre des forêts*, p. 86-87.
[551] *La Grande vie*, p. 48-49.

consiste à montrer l'aspect noble des larmes : l'exemple de Bérénice ou de l'étrange lecteur de *L'Ombre des forêts*.

2. L'immersion chez le lecteur réel à travers le suspense et la curiosité

L'émotion, dans la fiction « martinetienne » se traduit à travers une atmosphère anxiogène installée depuis le début de chaque récit. Le lecteur est en effet plongé dans un univers menaçant. Le cadre, en concordance avec l'espace intime des personnages, alternant entre allusions — de nature intentionnelle — et suggestions — non intentionnelle — dénote une dimension métaphorique du texte. Le lecteur est donc intégré dans le processus créatif du sens. « Suspense » et « curiosité », sont les deux principaux procédés qui baliseront notre analyse sur l'implication du lecteur réel dans le texte horrifique. Raphaël Baroni inspire notre analyse avec son approche interactioniste subjective[552].

Nous nous contenterons donc de ces deux fonctions thymiques — la troisième, la « surprise », étant relativement réduite au niveau des séquences narratives. Différent du récit pyramidal[553] et du modèle du Nouveau Roman — absence totale de pyramide —, le texte horrifique exploite au maximum les notions de suspense et de curiosité. Les signes indiquant une menace qui pèse sur les protagonistes, s'annonce dès la première page et continuent à s'amplifier tout au long du texte : la dernière page est généralement une sorte de chute révélant une baisse rapide de la tension à travers un événement ou un acte.

Il est judicieux de commencer par une définition du suspense et de la curiosité, afin de distinguer les deux paramètres dans le(s) cas que nous traiterons. R. Baroni précise que le suspense est fondé sur un sentiment d'inquiétude face à un futur proche et il ajoute que cette inquiétude pourrait être accompagnée d'une attitude d'attente

> On considère en général que le suspense repose sur l'angoisse, la pitié ou l'espoir, […] L'angoisse et l'espoir mettent en évidence ce parallélisme des sentiments que l'on peut éprouver quand on est soi-même pris dans un événement dont le développement est marqué par une incertitude […] La pitié, quant à elle, met plutôt en évidence la dimension de la sympathie, qui n'implique pas nécessairement une telle « fusion » des horizons de l'interprète et des personnages du récit.[554]

Le suspense est, en effet, l'intervalle qui sépare deux moments : le premier, un point de démarrage « A » d'un événement ou d'un état ayant sa finalité dans un deuxième moment « B » ; le deuxième, « B » est donc le point d'aboutissement de la tension. L'intervalle est un

[552] Raphaël Baroni, *Op. Cit*., *La Tension narrative. Suspense, curiosité, surprise.*
[553] La pyramide du récit : situation initiale calme, nœud=difficultés, situation finale = résolution du problème.
[554] Raphaël Baroni, *La Tension narrative*, p. 271.

moment chargé d'émotion, à cause des contraintes qui empêchent « B » d'être sûrement atteint. Lors d'un suspense, le lecteur dispose d'information que le protagoniste n'a pas[555]. Mais, dans la fiction de Martinet, le lecteur est au même niveau que le protagoniste. Le « prologue [556]» qui encadre le suspense et le prépare n'existe pas. Le lecteur se confond au même moment avec le personnage, avec le même niveau de connaissance. La différence au niveau des connaissances apparaît avec l'évolution de la trame narrative.

Le suspense dans le texte de Martinet est l'expression d'une peur vis-à-vis de ce qu'on ignore. Chez le personnage, il s'exprime par une agitation maladive de l'individu qui a perdu le contrôle de lui-même et qui est terrorisé de ce qui le dépasse (phénomènes étranges pour Martha, confusion des données pour Jérôme qui recherche sa bien-aimée, multiplication des allusions pour Georges Maman, etc.). Quant au lecteur, le suspens concerne ce qu'il ignore : l'identité réelle des personnages.

> On n'a vraiment peur que de ce qu'on ne comprend pas. Les dangers visibles peuvent émouvoir, troubler, effrayer. Qu'est-ce que cela auprès de la convulsion que donne à l'âme la pensée qu'on va voir accourir une de ces bêtes effroyables qu'inventa l'épouvante des hommes ? [557]

La curiosité est « l'impatience qui accompagne l'attente de la résolution d'une "énigme" [558]». R. Baroni attire l'attention sur les dangers qui découlent d'une stricte séparation entre suspense et curiosité. En effet, « le désir de connaître ce qui est ostensiblement caché » pourrait se retrouver dans une attitude de suspense. Selon Baroni, Hitchcock ôte à la curiosité son caractère émotif pour la réduire à une attitude « intellectuelle ». Or, il s'agit d'un moment chargé d'émotion, à l'instar du suspense.

La curiosité se rattache à « la forme », à « la fictionalité de la représentation », à « la polysémie » et à « la complexité »[559]. C'est-à-dire qu'elle concerne, non le contenu/l'histoire, mais l'en-deçà de l'histoire. Autrement dit, la curiosité est liée à la valeur interprétative, à la dimension symbolique, et considère le contenu comme un support pour une problématique dépassant le texte. Ce qui pourrait distinguer la curiosité du suspense est la « mise à

[555] C'est le point de vue de Hitchcock concernant le cinéma. Raphaël Baroni revient sur l'idée de Hitchcock dans *La Tension narrative*, p. 276.
[556] R. Baroni —Hitchcock a déjà annoncé cette idée—mentionne que le suspense est précédé d'une certaine introduction, une sorte d'éclaircissement sur des détails que le personnage n'a pas ; « […] au contraire de la *curiosité*, la séquence narrative fondée sur le suspense nécessite souvent un prologue, parfois structuré lui-même par la *curiosité* ou par un « suspense primaire » au cours duquel on découvre le personnage à travers son action. », p. 274.
[557] Raphaël Baroni, citant *La Peur* de Maupassant, dans *La Tension narrative*, p. 261.
[558] *Ibid*., p. 260.
[559] « D'autre part, à l'autre extrémité, la *curiosité* mettrait en avant la *richesse de la forme*, la *fictionalité* de la représentation, sa *polysémie* et sa *complexité*, l'attitude de l'interprète se traduisant par une *impassibilité*, son rapport au texte étant défini par l'intellectualisme de son approche. », *La Tension narrative*, p. 259.

distance[560] » du lecteur notamment, par rapport à un contenu, une sorte de prolongement à partir du texte, pour réfléchir sur une idée « universelle [561]».

Dans les textes de Martinet, la curiosité du lecteur se rattache à une idée commune à toute son œuvre : l'énigme du temps. Ainsi, et avant d'analyser l'attitude thymique de la curiosité chez le lecteur, il est indispensable de rappeler que la curiosité concerne aussi les personnages, mais elle est sans « mise à distance », le personnage ayant une connaissance limitée et par conséquent une conscience qui semble sous-développée, par rapport au lecteur. La curiosité concerne en effet la manière de mettre en forme une question, plus que la question elle-même.

Un cas de « curiosité simple [562]» apparaît chez le personnage féminin principal de *La Somnolence* : elle remarque un phénomène étrange dans la ville. Tout semble fixe et en état de blocage, dans cette ville. Elle signale, en effet, un grand mystère et suppose une énigme à résoudre derrière les phénomènes extraordinaires qu'elle constate. Elle ne parvient pas notamment à déchiffrer les codes de ce paysage étrange. En réalité, la curiosité de Martha vis-à-vis de ce qui se passe dans la ville, se présente dans le cadre d'une fable sur le temps. Ce que Martha fuit est le temps. Elle est persécutée par son passé, ce même passé qui se manifeste à travers un paysage fixe. L'effet de cette curiosité est l'agitation, la panique, et la fuite. Le cas de la « curiosité simple » sera abordé, de manières différentes, dans les autres textes de Martinet.

Par exemple, dans *L'Ombre des forêts*, la femme de ménage du personnage principal remarque que le temps est arrêté à une heure précise, à la montre accrochée au mur de la maison. Cette constatation n'oriente pas précisément la pensée de Céleste sur la question du temps quoique la remarque sur la montre bloquée soit relevée au moment où Céleste semble elle aussi bloquée sur des questions d'ordre existentiel sur son utilité dans la vie. L'image de la montre fixe s'intègre à une atmosphère fantastique horrifique — la femme de ménage relève d'autres étrangetés autour d'elle — et Céleste est loin de résoudre le mystère. Le personnage éponyme de Jérôme pose une question simple sur le temps — quelle heure est-il ? Personne ne lui répond. Cette question qui semble innocente se révèle centrale, dans un roman d'aspect autobiographique où le temps de l'écriture semble aussi se confondre avec le passé raconté.

---

[560] *Ibid*., p.263.

[561] « André Petitat affirme que « la limitation de la connaissance réciproque est universelle, omniprésente et multifonctionnelle », *La Tension narrative*, p. 262.

[562] Définition de la « curiosité simple » selon R. Baroni : elle est sans mise à distance, car elle concerne le personnage, « […] focalisation sur le point de vue d'un personnage aux prises avec un mystère […] », p. 263.

La curiosité chez le lecteur, ou la « curiosité exhibée [563]», pourrait être déclenchée à partir d'un contenu opaque. Ainsi, à travers le rapport interactif entre lecteur et texte, plusieurs questions pourraient se poser au fur et à mesure, tout en étant proche du suspense. Les propos énigmatiques, en cumul dans les textes de Martinet catalysent des interrogations à la base de la tension narrative. Par exemple, tous les propos de Georges Maman sur Marie Beretta, dans *Ceux qui n'en mènent pas large*, laissent entendre qu'il aime une femme. Un lecteur se demandera : qui est cette Marie B. ? Est-elle une actrice qui a travaillé avec lui et qui a entretenu une relation intime avec Georges ? Était-elle amoureuse de lui ? Et, que cachent les allusions de Dagonard à propos de Georges ? Les réponses ne sont proposées qu'avec les dernières pages — surprise —, où on découvre que Marie n'est que l'arme à feu qui va être l'instrument de son suicide.

Dans *L'Ombre des forêts*, et lors de la scène finale qui unit les deux personnages principaux pour la première fois, en face à face, Edwina Steiner alias Rose Poussière voit Monsieur qui ouvre la porte et s'approche d'elle. Elle ne s'exprime que brièvement en trois mots, avant de se jeter par la fenêtre du sixième étage. Monsieur était encore sous le choc et l'émotion, avant de se décider lui aussi à la rejoindre, en se précipitant par la même fenêtre.

Plusieurs interrogations se posent : Est-ce qu'Edwina S. alias Rose et Monsieur sont amoureux ? Sachant que Rose est un personnage dans le livre que Monsieur écrit, quelle est l'identité réelle de Monsieur ? Pourquoi Rose a-t-elle décidé de se suicider, à ce moment-là exactement ? Et pourquoi Monsieur a-t-il décidé de mourir avec Rose ? La curiosité chez le lecteur, dans cette fin de roman, ne trouve pas de réponses, comme dans *Ceux qui n'en mènent pas large*. Il s'agit peut-être d'une incitation à la réflexion sur l'ordre général de la fiction. Et pour une œuvre établie sur le principe du désespoir, l'absence de réponses — dans un premier temps, chez les personnages — devrait rejoindre le manque de réponses chez le lecteur, dans un second temps.

Un cas de suspense intéressant, propre au texte d'angoisse, se révèle dans *La Somnolence*.

Le paysage naturel de *La Somnolence* renforce la tension, par l'ensemble des éléments effrayants qu'il comporte. La première phrase du roman fonctionne comme une première alerte sur un certain mystère qui perturbe la paix du personnage féminin : les voix que Martha entend semblent appartenir à des créatures menaçantes. Ainsi, la crise prend de l'ampleur au fur et à

[563] Le deuxième type de l'attitude de la curiosité, selon R. Baroni, est la curiosité exhibée. C'est une « curiosité avec mise à distance (par exemple métalepse) », *La Tension narrative*, p.264.

mesure que le discours se développe, selon un effet boule de neige. L'accumulation de signes perturbateurs constitue la crise : tout le roman entretient cette crise.

Martha déclare qu'elle étouffe de chaleur. Sachant la dimension symbolique du récit, il est possible d'interpréter cette chaleur étouffante par le passé lourd qui pèse sur la conscience du personnage et son impossibilité à gérer son présent. Ainsi, le ciel annonce toujours un orage qui n'éclate jamais. Les martinets qui terrorisent Martha ressemblent beaucoup aux oiseaux hitchcockiens. Le lecteur est, dès le début du roman, au même niveau d'ignorance que le personnage, en ce qui concerne l'identité de l'entité menaçante, ainsi que les raisons de cette menace. Ce n'est qu'au milieu du discours, quand Martha tient des propos contradictoires tout en révélant des éléments sur son passé, que le lecteur pourrait se rendre compte du caractère psychique de cette menace. La connaissance de détails éclairants ne diminue pas la tension mais au contraire l'entretient en multipliant les contradictions et les moyens de brouillage.

Tous les éléments du paysage terrifiant, sont les symptômes d'un blocage intérieur, mettant le personnage à l'épreuve. Le « Je », ainsi que le lecteur identifié au sujet, sont matraqués par des pictogrammes chargés de significations. En effet, l'orage menaçant, les fillettes aux cheveux rouges, les araignées rouges[564] , les insectes rouges[565], le rouquin[566], etc., sont autant d'indices qui s'enchaînent, multipliant l'incertitude chez le personnage et le lecteur.

Il est clair que la couleur rouge est le point commun entre tous ces signes. Et qu'elle pourrait servir de fil conducteur pour le lecteur, dans cette atmosphère angoissante. Le rouge apparaît chez tout ce qui semble menacer Martha. Il se manifeste partout et de diverses manières. L'homme roux, par exemple, auquel Martha s'adresse, en l'appelant « cher ami » ou tout simplement « vous », est désigné, dans le récit, par une autre expression suggérant, une fois de plus, la couleur rouge. Il est, en effet, son « Red Badler[567] », puisqu'elle le traite comme un chien, dans des pages précédentes[568]. Partout où elle s'aventure, la vieille femme aperçoit du rouge[569] :

> Et vous, […] vous croyez que je ne vous ai pas reconnu, là-haut, […] à moitié dissimulé derrière un rideau rouge ? Rouquin minable, […] j'ai la preuve tangible de votre culpabilité. Je me lève

[564] « Les grandes araignées rouges grouillent sur les plages, et personne ne s'étonne. », *La Somnolence*, p. 108.
[565] « Les troncs noirs sont pleins d'insectes rouges, gorgés du sang des morts, […] », *La Somnolence*, p. 162.
[566]Dans *La Somnolence*, Martha décrit son « cher ami » physiquement, en lui attribuant des caractéristiques signifiantes : « un homme roux …vêtu d'un imperméable sale… », p. 240.
[567] « Mon Red Badler, un castrat rouquin, et alcoolique, presque toujours affalé sur un matelas. », *La Somnolence*, p. 128.
[568] « Allez ouste ! Disparaissez. A la niche. » *Ibid.*, p. 80.
[569] Avant de sortir, déjà, de chez elle, et au moment où elle décide de brûler son appartement, elle indique que ses rideaux sont rouges, rappelant les rideaux rouges du théâtre où elle pénètre plus tard : « Les vieux rideaux en velours rouges brûlent avec un bruit d'averse, vous entendez ? », *Ibid.*

> brusquement et je me dirige vers la sortie. […] Je retrouve un immense soulagement le hall tendu de velours rouge déchiré par endroits. [570]

Le suspense est représenté à travers le rouge, dominant tout le récit. C'est une couleur qui fonctionne comme un signal d'alarme pour Martha. La vieille femme remarque le rouge, mais ne comprend pourtant rien. La tension narrative est amplifiée par la récurrence de cette couleur. En effet, le rouge se déploie, à travers des situations ou des éléments analogues, comme la chaleur et le feu : « Cette chaleur, cet orage menaçant et qui ne se décide pas à éclater, ce ciel plombé, ces martinets, ces vieilles dames aux habits démodés, immobiles dans le parc, et ces peurs de l'enfance remontant à la surface… [571]»

Lié au feu, le rouge se manifeste à travers « les oiseaux de feu[572] » qui apparaissent à Martha et qui viennent vers elle. Mais au lieu de l'alerter, ils l'effraient. Ce sont les martinets qui viennent frapper leur bec à sa fenêtre. Martha les voit comme des créatures infernales : « Les martinets jaillissent de terre en hurlant, couverts de lave, prêts à incendier la ville. C'est un spectacle terrible. [573]» Le rouge atteint un degré de sublimation dans l'image de l'incendie. Ainsi Martha brûle son appartement avant de le quitter et de partir à l'aventure.

Le nom des oiseaux qui effraient le personnage féminin invite à réfléchir sur leur signification ainsi que leur rapport avec le texte et le métatexte. Il s'agit en effet du rapport homonymique entre « martinets », « Martinet » et « Martha ». Le rapprochement entre le nom des oiseaux, celui de l'auteur et celui du personnage féminin pourrait avoir plusieurs interprétations. Et on pourrait constater que la menace ou la terreur est, du fait qu'elle soit contenue dans le même nom, intérieure. C'est une angoisse qui tire ses raisons dans le sujet lui-même. Elle ne provient pas de facteurs externes.

Les oiseaux, selon Martha, sont prêts à mettre la ville en feu. Mais elle n'hésite pas à brûler son intérieur. Le feu pourrait signifier la colère qui ronge le personnage de l'intérieur à cause de son blocage émotif. Il pourrait aussi symboliser la purification, puisqu'il est question de rites et de fautes, selon la moralité de la vieille femme. L'idée du feu purificateur s'associe au rêve de pureté qui hante Martha, tout au long de l'histoire :

> Les flammes sont belles et pures. Je voudrais me serrer contre elles. Elles montent lentement vers le plafond où elles dessinent de somptueuses formes noires. Je les regarde en riant doucement. […] C'est un triomphe. Vous vous souvenez de cette époque où j'avais rêvé de mettre le feu au collège où j'étais pensionnaire pour me venger d'un professeur qui avait oublié

[570] *Ibid.*, p. 139.
[571] *Ibid.*, p. 39.
[572] *Ibid.*, p. 53.
[573] *Ibid.*, p. 52.

> de me saluer ? Finalement, je n'avais pas mis mon projet à exécution, sans doute par manque d'audace. Mais aujourd'hui, quelle revanche. [574]

En effet, le feu pur, selon Gaston Bachelard, dans *La Psychanalyse du feu*, est un feu invisible[575], parce que symbolique et lié à l'idée d'illumination. Mais cette illumination dans le cas de Martha n'apparaît pas directement et nécessite un cheminement difficile avant que la vérité ne s'accomplisse. La pureté pourrait renvoyer au statut fictionnel du personnage féminin, et à sa connaissance limitée du monde avant et même pendant son cheminement : « Et pourtant, si vous saviez, je suis pure, je suis pure, je suis pure [576]»

Le feu désiré par Martha est comme le nomme Maurice Blanchot « le *feu* […] de la recherche de l'être, […] [577] » Ainsi, l'expérience du feu, quoique ratée dans une première tentative par le personnage, précisément pendant son adolescence, est réussie pendant la vieillesse. Martha a essayé de mettre le feu, une fois, pendant sa jeunesse et on l'a arrêtée et mise dans un asile pour fous. La deuxième fois, vieille femme, elle réussit et détruit tout l'intérieur qui la retient bloquée. Un tel acte symbolique signifie que le personnage réussit à briser un premier tabou, à savoir celui de renfermer les pensées qui l'agitent. Elle ouvre une voie vers son intimité, et dévoile son intériorité, pour la première fois.

L'incendie permet à Martha de quitter doublement son intérieur — l'appartement et elle-même, en s'ouvrant sur son passé et ses moments de blocage. D'ailleurs, le voyage commence, après le feu. Martha est attirée par « le pas encore connu [578]» Or, il apparaît que l'inconnu utopique de Martha — le pays du Sud, le pays de soleil et de magnolias — est inaccessible. C'est pourquoi, à la fin de l'histoire, elle se retrouve face à une mer glauque, et non dans le pays du Sud.

La couleur rouge, comme les autres couleurs dans le texte de Martinet est investie d'une dimension psychique. Autrement dit, et cela est valable pour la distribution des autres couleurs et la création d'un langage chromatique lié au contexte psychique et fictionnel, il s'agit d'images mentales, imaginaires qui se manifestent à travers tous les éléments du récit. Martha voit du rouge, mais comme elle ne saisit pas la vérité sur son monde, elle est comme une aveugle. La cécité du protagoniste est relative à une conscience à l'état pur, c'est-à-dire, au stade premier.

---

[574] *La Somnolence*, p. 80-81.
[575] Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu, Op. Cit.*, version PDF, consultée le 06/07/20.
[576] *La Somnolence*, p. 136.
[577] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 430.
[578] *Ibid*., p. 442.

Il s'agit encore, selon les termes de Blanchot de « [l'] *ardente patience* » de l'homme souffrant, et de son besoin de communication, qui s'affirme à partir du feu et par la saisie savante, impatiente, extatique et glorieuse de l'homme conquérant[579]. Toutefois, le sens que donne Hölderlin ou Rimbaud au « feu » associé à la « lumière » pourrait être rappelé. Ainsi, « Bonheur » — qui correspond au moment où la conscience se réalise après un douloureux parcours à la recherche de la vérité — et « obscure infortune »[580] — qui se rapporte au douloureux parcours ou destin du chercheur de vérité — sont les deux significations cachées d'un feu illuminateur malgré l'aspect sombre et terrifiant du texte.

L'interprétation de la symbolique du rouge, à travers la dynamique du suspense, révèle deux aspects contradictoires de cette couleur : elle est terrifiante et alarmante pour le personnage, mais offre une balise de repérage pour le lecteur, dans la mesure ou le lecteur, lui, est plus averti que le personnage et est capable de comprendre d'après la description de l'état du personnage que cette dernière affronte ses démons intérieurs, venant de son passé, et non des menaces de l'extérieur.

3. Un cas d'immersion : Jean-Pierre Martinet, lecteur de Calet, dans *Au fond de la cour à droite*

Jean-Pierre Martinet est sans doute l'un des plus grands admirateurs de Calet qui soit à l'époque. Le mérite de sa reconnaissance, par le public[581], revient en grande partie à Martinet. En effet, cette passion se manifeste clairement dans ses fictions. *Au fond de la cour à droite* est un texte en hommage à Calet[582]. Ce texte se distingue par son caractère hybride. Il est à la fois un témoignage de plusieurs récits de Calet — par le moyen de l'intertextualité— et une représentation fictionnelle d'un narrateur dégoûté de la vie.

Le cadre fictionnel qui caractérise *Au fond de la cour à droite* le rapproche du genre de la nouvelle. Mais la forte charge intertextuelle, éclipsant la forme fictionnelle du texte, le transforme en un espace de citations, orientées selon l'état émotionnel du narrateur. Le début

[579] Maurice Blanchot, Op. Cit., *L'Entretien infini*.
[580] *Ibid*., p. 431.
[581] Jean-Pierre Martinet est, seul, à l'origine de la notoriété d'Henri Calet. Il l'avait présenté au public, dans la période des années 70. Gérard Guégan témoigne de cette vérité, dans *Ascendant Sagittaire : une histoire subjective des années soixante-dix.*
[582] Il s'agit d'un hommage à Calet, mort en 1956. Le texte est publié dans la revue *Subjectif* n°4, mai1978, « Spécial U.S.A. », page 55 ensuite republié dans *Ceux qui n'en mènent pas large* en 1986.

et la fin présentent ce narrateur malheureux, lecteur de Calet, à travers le sentiment profond de désespoir.

Face à une atmosphère dégoûtante et sombre, le narrateur se protège grâce aux livres d'Henri Calet. Les romans de l'écrivain fétiche fonctionnent comme un moyen de fortification psychique pour le narrateur. Par leur caractère désespérant, les histoires de Calet correspondent parfaitement au climat psychique sinistre du narrateur-auteur. Les livres de Calet portent donc secours à un narrateur-auteur qui ne trouve pas mieux que les mots de son auteur vénéré pour exprimer ce qu'il ressent. Les romans de Calet sont comparés, à la première page du texte, à des cailloux remplissant les poches du narrateur, et servant à évacuer sa colère, en les jetant à l'eau, dégouté. Ce que le sujet aperçoit reflète son angoisse. L'été devient lourd et pesant comme l'ennui qui l'étouffe. Le bleu du ciel est un faux bleu qui imite mal le beau ciel bleu de l'enfance disparue. La « lourdeur », la « saleté » et « l'horreur » expriment le grand désespoir du narrateur face à l'enfance révolue.

> Certains jours, en été, il fait si lourd, le ciel est si sale, malgré le bleu qui singe horriblement l'enfance, certains jours, oui, avec des romans de Calet dans les poches, comme des cailloux pour se foutre à l'eau, et des bruissements de feuillage dans le cœur, on fait un peu marche arrière. [583]

La fin aussi révèle des caractéristiques propres à la fiction, avec un énoncé appartenant au genre fantastique : « À la Motte-Picquet, un métro sur deux transporte des cadavres.[584]» Entre le début et la fin de l'histoire, on note une évolution de la tonalité sombre : la mélancolie de la première page se transforme en une image macabre dans la dernière page, à travers les cadavres transportés par l'un des métros de Paris.

Le texte reflète un degré extrême d'implication du narrateur-Martinet. Et cette identification, entre le narrateur — Martinet et Calet — narrateur, est justifiée par le lien entre l'univers « martinetien » et celui de Calet. La sympathie pour Calet s'explique, en outre par une conformité entre les imaginaires des deux écrivains, autour de la mort. Et l'implication se manifeste chez Martinet par une écriture défiant les frontières de la littérature.

Le narrateur énonce dès la première page une certaine nostalgie vis-à-vis d'un passé qu'il chérit. Le souvenir se déclenche avec l'évocation de Calet, déjà mort en réalité. Le passé surgit chez le narrateur petit à petit et évolue, selon un rythme ascendant. Une première citation à la première page est amplifiée dans les pages suivantes : à la fin de la première page, Martinet avance une première citation entre guillemets. Ensuite, des citations, à partir de l'œuvre de

[583] *Ceux qui n'en mènent pas large*, *Au fond de la cour à droite*, p. 117.
[584] *Ibid.*, p. 125.

Calet, se succèdent à un rythme ascendant. Les deux tiers de la page 120 sont des citations de l'un des romans de Calet.

L'émotion est tellement forte que les mots du narrateur-Martinet disparaissent. Par conséquent, les propos de Calet se substituent aux propres termes du narrateur. Les citations et les références explicites aux récits de Calet, représentent plus de la moitié du texte, à peu près. Le retour au passé est comparé à un moment de naissance : il est aussi le moment où le narrateur pourrait retrouver Calet. L'acte du retour est en effet, représenté par l'image d'une « marche arrière » — déclarée explicitement — qui se manifeste, aussi, au niveau syntaxique, à travers un ordre complètement inversé de la phrase. Ainsi à l'énoncé « […] on fait un peu marche arrière. [585]», succède l'énoncé suivant : « Lurette, belle lurette. Il y a. D'autres temps. On se souvient. On naît. [586]»

L'immersion chez le narrateur-Martinet se manifeste à travers une écriture qui soumet la syntaxe habituelle à l'ordre émotif de la remémoration. Il s'agit d'une double et profonde implication : d'une part, le narrateur se souvient des livres de Calet en général, d'autre part, il se souvient particulièrement d'un roman de souvenirs — *La belle lurette* étant un roman d'aspect autobiographique. La naissance qu'il évoque est aussi double : c'est d'abord celle du narrateur qui, par le souvenir des livres dépasse le temps morne et accablant. Cette première naissance apparente rejoint le temps de la naissance de Calet, à travers *La belle lurette*, roman de nostalgie par rapport à une enfance de misère certes, mais de joie parce qu'innocence et liberté.

Les larmes et le rire sont configurés selon le mode d'écriture « martinetien » qui alterne l'aspect pathétique avec l'aspect humoristique. Ainsi, par exemple, le caractère abject et cru qui ressort de *La belle lurette*, tantôt reformulé par le narrateur d'*Au fond de la cour à droite*, tantôt cité, précède directement un commentaire sur l'autobiographie proustienne, bourgeoise et raffinée. Le décalage entre les deux types de souvenir crée un effet satirique et comique, au sein de souvenirs douloureux — pour le narrateur de Calet et pour le narrateur du texte « martinetien » qui partage cette douleur. En effet, l'un, populiste et de nature obscène, dévoile la misère de l'après-guerre et l'autre, relatif à Proust est l'aspect euphorique de l'enfance.

> On se souvient. La misère. L'humiliation. Les fœtus qui s'entassaient sous les fortifs. Les matins crasseux, et les crottes dans les seaux hygiéniques. Votre mère : avorteuse, pute aussi, à l'occasion, tireuse de cartes, et pour finir : Dame-Caca. Tendrement aimée, pourtant. On aura baisé à la sauvette, sans joie, dans les terrains vagues, sous le regard triste des petits frères. Derrière les murailles, on se sera livré à une pauvre imitation de la vie. Les jours perdus.

[585] *Au fond de la cour à droite*, p. 117, dans *Ceux qui n'en mènent pas large.*
[586] *Ibid.*

> Irrémédiable gâchis. « Les jours perdus à recommencer ce qui fut fait. En mieux, c'est toujours possible. Du lever du soleil à son coucher et sans bien savoir ce que le soleil vient faire là-dedans. » Sale histoire, décidément. Plutôt triste, la lurette. Dès le départ. On n'est pas chez Proust. Le passé n'embellit rien. Les communiantes ne rêvent pas au Christ. Petites branleuses.[587]

Le narrateur-Martinet fait preuve d'implication en recourant au « on » générique. Le désespoir est ainsi partagé. L'énoncé du départ annonce ce qui unit le narrateur-Martinet au narrateur-Calet : « Certains jours d'été, quand on ressent une lourdeur dans le cœur, et quand on a lu les romans d'Henri Calet, on se rappelle forcément *La belle lurette* et *La fièvre des polders*. ». Et Michel Butor écrit, à ce propos, dans *Répertoire II* : « Tous les pronoms peuvent s'estomper dans une troisième personne indifférenciée, en français le "on ", dont l'affinité avec la première personne du pluriel apparaît clairement dans le langage relâché, le "nous on " correspondant exactement au "moi je ".[588] »

L'immersion se manifeste, en effet, à travers l'échange entre les déictiques. La distance créée par le « Il » est réduite, quand le narrateur adopte les mots de Calet, sans les reprendre entre guillemets. Il se réapproprie les mots de son auteur préféré, laissant entrevoir une sorte d'union totale sur le plan des émotions :

> L'essentiel, c'est de savoir attendre. Sans gémissements, sans pleurs inutiles. La nuit revient. On le savait. On n'a pas tiré son épingle du jeu, mais enfin. On n'a même pas appris à vivre. On aura bien rigolé, malgré tout. On se souvient. La misère. L'humiliation. Les fœtus qui s'entassaient sous les fortifs. Les matins crasseux, et les crottes dans les seaux hygiéniques.[589]

Le recours aux métaphores et aux expressions toutes faites, comme dans « La nuit revient » et « tiré son épingle du jeu », prouvent que l'ordre des sentiments et des pensées intérieures chez le narrateur-Martinet prend le dessus. L'association entre la pensée qui consiste à voir dans la vie une expérience répugnante (l'avis du narrateur de Calet dans *La belle lurette,* et celui du narrateur de Jean-Pierre Martinet) et les sentiments d'amertume et de déception, sous-entendus, dans les propos cités ci-dessus, montre bien l'élision de l'espace séparant les deux narrateurs et le personnage.

Un dernier indice de l'implication, dans *Au fond de la cour à droite*, est l'aspect poétique du texte. Les énoncés sont disposés à la manière des vers dans un poème[590]. Le texte de Martinet devient un échange entre celui de Calet et le sien, donnant lieu à une union totale

[587] *Au fond de la cour à droite*, p. 119.
[588] Michel Butor, *Répertoire II*, Paris, Minuit, 1982, p. 68.
[589] *Au fond de la cour à droite*, p. 119.
[590] L'exemple de la dernière page de ce texte, p. 124 (citée dans la note de bas de page suivante).

entre les deux écrivains. Le texte devient un dialogue entre le narrateur-Martinet et le narrateur-Calet.

L'ironie finit par dominer, tout comme le rire, qui clôt presque tous les récits de Martinet. Le narrateur, dominant tout en voulant être discret, commence et finit la séquence. Ses propos sont spontanés et encadrent ceux de Calet, entre guillemets. Ainsi, les paroles ont une valeur interactive, au sein d'un échange dialogique. Une polyphonie est créée à partir de ces échanges :

> Mais ce séjour : fabuleux.
> On s'en souvient encore.
> Oui.
> « Comme les autres, lavé, peigné, torché, je suivis ma petite route immonde, sous la ville dans le convoi de huit heures et demie des vendeurs, vendeuses, comptables et dactylos dirigés sur les piles de madapolam et les additions du Grand Livre.
> « On respirait l'odeur des femmes et de leurs parfums fabriqués et pas chers.
> « On se nettoyait des dents avec un coin du ticket ou les oreilles, avec les doigts.
> « Les petites filles aux nuques sales lisaient des bouquins graisseux, des bouquins qui avaient circulé. Une bonne portion d'amour imprimé dans la moisissure des tunnels, loin, de la famille aigre. »
> Le beau séjour, vraiment. Le beau voyage.[591]

[591] *Au fond de la cour à droite,* p.124.

Conclusion

La fiction horrifique est un « monde fictionnel allogène[592]», certes. Autrement dit, c'est un type de fiction distingué et différent par sa nature violente en comparaison tout autre type de texte littéraire. Mais la dynamique interactionnelle de l'émotion est capable, par le pouvoir de l'empathie, de transformer ce monde appréhendé en monde de l'intime. L'intimité du récit horrifique se définit, grâce à la dynamique émotive, à travers un espace mixte : celui du personnage et du lecteur à la fois. L'angoisse est, d'emblée, partagée — selon la théorie de l'immersion —, et par conséquent participative. Les reliefs du texte d'angoisse ne sont pas donc ceux d'un texte littéraire classique, où la tension est provisoire et où on s'attend toujours à ce qu'elle aboutisse : dans le récit d'angoisse, la tension est durable, les émotions activent cette tension selon un mode vibrationnel continu.

L'émotion dans la fiction horrifique de Martinet a plusieurs fonctions. Chez le personnage, elle permet d'extérioriser son enfance, de s'en débarrasser peut-être, ou de se la réapproprier autrement puisque le personnage qui mène une démarche autobiographie, finit par écrire son manuscrit. Elle permet de dire le vide, la souffrance, la solitude, l'inquiétude, et l'angoisse d'un groupe social vivant dans un malaise existentiel, accentué par un contexte contemporain négligeant l'humain. Ainsi, indifférence face aux autres dans le milieu urbain, solitude des rejetés, société de consumérisme, inquiétude face à la mort, associée à l'oubli, sont autant de raisons qui justifient le débordement et la jonction des larmes avec le rire.

Chez le lecteur la participation et l'implication permettent de briser le tabou de l'horreur, de découvrir une autre réalité dérangeante, et de partager des émotions fortes et authentiques quoique à travers un médium fictionnel. Noël Carroll mentionne, à ce propos, que le lecteur pourrait bien être ému par un personnage ou une histoire, parce qu'ils représentent des pensées[593].

Le développement humain est un développement psychique, opéré avant tout par les émotions : éprouver une émotion et pouvoir la manifester est un moyen cognitif important qui aide à la socialisation du sujet, ainsi qu'à la réflexion sur lui-même par la prise de distance. La construction de l'identité chez le sujet passe par un acte d'interaction avec d'autres sujets, réels ou fictifs, quelle que soit la nature de l'émotion. Jean-Marie Schaeffer évoque cette idée dans son ouvrage, en citant Nathalie Heinich : « La construction de l'identité n'est pas une action solitaire, qui renverrait le sujet à lui-même : elle est une interaction, qui met un sujet en relation

[592] Expression de Jean-Marie Schaeffer, dans *Pourquoi la fiction* ? p. 178.
[593] C'est l'idée que développe le philosophe américain dans son livre *Philosophy of the horror*.

avec d'autres sujets, avec des groupes, avec des institutions, avec des corps, avec des objets, avec des mots[594] »

L'émotion dans la littérature (larmes et/ou rires) est, en outre, un moyen de guérison, si on considère la littérature comme un champ possible de récupération de soi. Suzanne Keen exprime cette idée à travers l'un de ses textes :

> On s'est interrogé dans les années 1850 et 1860 sur les effets psychiques et physiologiques de la lecture sur l'individu. Sur l'empathie, comme *Einfühlung* (LEE 1913). Après la guerre, Freud disait que la fiction pouvait permettre d'éviter le retour du refoulé. Même si plusieurs écrivains modernistes ont exprimé du scepticisme quant au pouvoir de guérison de la littérature, préférant une esthétique de la fragmentation, de l'aliénation et de l'anti-clôture, les psychologues qui leur sont contemporains restaient convaincus de l'efficacité de la narration pour restaurer l'équilibre psychique et social. Richards pensait soigner les problèmes moraux de la société. Richards répondait ainsi à une société victorienne qui attaquait la littérature et lui défendait sa valeur morale.[595]

La double expression pleurer/rire révèle une attitude littéraire avec un fond philosophique. La littérature de Martinet à charge émotive d'angoisse, reliée au fantastique horrifique, se retrouve dans une situation ambiguë : sa littérarité lui donne un positionnement dans la littérature générale, malgré sa nature horrifique. L'aspect psychique de cette horreur la distingue nettement du genre gore et des autres types de texte d'épouvante à but commercial :

> Si la narrativité permet difficilement de faire la différence entre un récit gore et un roman plus légitimable, la littérarité, à travers les indices telles la psychologie fouillée des personnages, les descriptions autres que sanglantes, démontre clairement les ambitions littéraires de ces œuvres qui les détachent définitivement du monde du gore, pour cet éditeur : « Il peut y avoir dans *Le Silence des agneaux* ou *Dragon rouge* des choses bien plus épouvantables que ce qu'il pouvait y avoir dans les livres de la collection Gore, mais ça fait partie disons d'une histoire. Il y a une histoire, il y a une psychologie des personnages, il y a vraiment un univers et donc à ce moment-là si des scènes particulièrement fortes ou particulièrement violentes sont au service d'une histoire, d'un vrai roman, bon là c'est pas la même chose que des bouquins où on accumule scène après scène comme ça, un petit peu collage. » La littérarité conduit à classer comme non gore des œuvres contenant des scènes violentes, par un processus de justification, ce qui aboutit à intégrer des romans comprenant des scènes sadiques, tel *American Psycho*, à la littérature générale et non au gore ou au thriller [596]

[594] Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?* citation de Nathalie Heinich, p. 178.

[595] D'après une traduction de Béatrice Bloch à partir de : *Introduction : Narrative and the Emotions*, dans Poetics Today, 32 : 1, Spring 2011-08-08, sous la direction de de Suzanne Keen.

[596] Fabienne Soldini, « Le fantastique contemporain entre horreur et angoisse », dans *Sociologie de l'Art*, 2003/1-2 (OPuS 1 & 2), p. 58-59. DOI : 10.3917/soart.001.0037. URL : https://www-cairn-info.ressources.univ-poitiers.fr/revue-sociologie-de-l-art-2003-1-page-37.htm [consulté le 13 août 2021].

Chapitre troisième : La question de l'autobiographie

Introduction

Le mode narratif du récit horrifique « martinetien » s'inscrit dans une perspective émotionnelle, reliée à la question de l'intériorité. La voix narrative s'énonce sur un territoire fictionnel de la marginalité pour plusieurs raisons : premièrement, la catégorie « sous-genre du fantastique », et la question de la légitimité littéraire de l'épouvante placent le sujet dans un champ subsidiaire. La littérature de l'horreur ne se démarque, réellement, que dans les années 1990—2000 avec le développement du cinéma d'horreur. Deuxièmement, avec le retour à l'intériorité, critiqué sévèrement dans les années 1950, le sujet constitue une nouvelle marge, dans l'histoire de la littérature. Troisièmement, Martinet fait le choix de personnages isolés, parce que non conformes aux codes sociaux, et qui, curieusement, sont représentés, au sein du texte « martinetien », en tant qu'artistes, ou experts d'art et connaisseurs en littérature, ainsi que lecteurs aguerris.

Un tel choix mène à une interrogation sur le statut de la littérature et des arts, dans leur rapport complexe avec le monde : est-ce un rapport d'opposition — le sujet étant un marginal —, ou un rapport de conciliation — le sujet autobiographique étant doté d'une intentionnalité, la tentative de rapprochement avec le monde est-il envisageable ?

Les révélations, dans le récit autobiographique « martinetien », sont remises en cause, continuellement, par les détours spécifiques au texte d'horreur. En effet, le choix d'un contexte marginal cautionne la fiction autobiographique, dans la mesure où tout écart, par rapport au genre autobiographique, sera justifié par la nature déraisonnable du sujet. La question de la vérité, souvent rattachée à l'autobiographie, même fictionnelle, n'est plus de l'ordre de l'adéquation à la référence réelle mais de l'ordre de la vérité affective, dans le contexte d'un certain humanisme. Autrement dit, la profusion de sentiments, souvent confus et chaotiques, signale l'atteinte de l'ordre humain par l'expression d'une peur profonde. Le « Je » « martinetien » constitue le vecteur d'un monde indéfini et incertain, à l'image d'un moi rempli d'affects débordants et qui troublent les limites de l'individu.

Les textes qui représentent un aspect autobiographique prononcé, sont les deux premiers romans de Martinet, des récits à la première personne. Dans *Nuits bleues, calmes bières*, psycho-récits à la troisième personne, la modalité autobiographique est repérable à certains éléments de ce « genre référentiel [597]». La notion d'autobiographie n'étant

[597] L'expression « psycho-récit » (qui serait mieux traduite par « récit psychique ») est empruntée à la traduction française de la théorie de Dorrit Cohn écrite en anglais, *La Transparence intérieure*, Seuil, 1981 [éd. orig. Princeton, 1978].

reconnaissable qu'à l'utilisation de la première personne, nous adopterons un point de vue, selon lequel l'aspect autobiographique pourrait opérer aussi à partir du déictique « Il » du personnage, car l'accès à la vie psychique du « il » dans le détail, par l'intermédiaire de la fiction et de la narration, se confond avec celui d'un « Je » qui donne accès naturellement à sa propre intériorité.

Le seul texte, où le narrateur annonce clairement, l'entreprise autobiographique, est *Jérôme*. Toutefois, le flux des pensées l'emporte et l'autobiographie semble céder au monologue intérieur. Dans *La Somnolence,* aucun énoncé explicite du projet autobiographique, n'est repérable dans le discours de Martha Krühl. Les pensées du personnage féminin s'imposent, aussi. Néanmoins, l'autobiographique se manifeste, dans le texte, à travers des indices particuliers. Toutefois, l'autobiographie dans les deux premiers romans de l'auteur est essentiellement une autofiction qui renvoie à la vie des personnages tout en puisant certains éléments dans la vie réelle de l'auteur.

Toutefois, l'utilisation de l'expression « autobiographie fictive », dans les textes de Martinet, doit s'effectuer avec réserves. Certaines ambiguïtés, d'ordre théorique se dégagent, comme nous allons le voir un peu plus bas. Et, d'abord, l'hésitation sur le genre de l'écrit est liée au mode générique incertain du texte : « récit de mémoires », « autobiographie fictive », ou tout simplement « écrit du moi », telles sont les enjeux d'une écriture de l'intimité qui se dit aussi bien dans les textes en « je » que dans les textes en « il » produits par Martinet.

L'autobiographie est un genre "explosif", offrant plusieurs facettes au long de l'histoire littéraire. Toutefois, quelques points de repères subsistent, servant à indiquer si le récit en question est d'ordre autobiographique ou non. Dorrit Cohn mentionne que le premier paramètre à prendre en considération est : « un discours qui se réfère au passé d'un locuteur *réel* ». Le deuxième paramètre consiste dans la simulation d'un compte-rendu rétrospectif, à la première personne. Nous nous inspirerons de ces références, pour montrer que les textes « martinetiens » obéissent à l'ordre de la fiction autobiographique, tout en créant leur propre variante à partir d'une fiction horrifique, où l'illusion est cultivée et la vérité est déjoué constamment, et d'un déictique « Il », du psycho-récit, autre version du « Je » monologique.

Malgré une apparition discrète et fragile, d'instances de réception, dans les deux récits du « Je » de Martinet, l'intimité est approfondie par l'aspect psychique des textes. L'explication de Dorrit Cohn, à ce sujet, est éclairante :

> Il y a plusieurs raisons qui font du journal fictif un proche parent du monologue intérieur, et aussi un de ses principaux ancêtres. Il y a d'abord la fiction commune de l'intimité : dans le journal intime, on est censé n'écrire que pour soi, de même que dans le monologue on ne parle que de soi-même. Ni l'un ni l'autre n'a non plus besoin de justifications explicites : la fiction de l'intimité s'effondre à partir du moment où le narrateur se met à exposer sa situation à sa propre

> intention, à la manière d'un autobiographe s'adressant à des lecteurs éventuels, ou d'un locuteur parlant à quelqu'un qui l'écoute.[598]

Notre objectif est de montrer que, malgré les ambivalences génériques — sans doute intentionnelles —, l'aspect autobiographique prédomine. Le sujet—quoique marginal, le « Je » ayant le rôle de fou ou d'idiot — est distingué par une conscience remarquable — à travers un narrateur omniscient (pour l'énonciation en troisième personne), ou à travers le locuteur (pour une énonciation en première personne). Notre analyse s'articulera à partir de quatre axes : (1) L'ordre de l'autobiographie dans les récits du « Je » ; (2) Les enjeux de l'autobiographie fictive ; (3) Les jeux de perspectives ; et (4) L'autobiographie dans les récits à la troisième personne.

[598] Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, p. 236.

I. L'ordre de l'autobiographie dans les récits du « Je »

1. *Jérôme* (1978)

Le narrateur de *Jérôme* déclare qu'il écrit ses mémoires, non à la première page du livre, comme il est convenu dans la fiction autobiographique, mais, bien loin, au chapitre sixième du roman, qui compte vingt-deux chapitres. Ainsi, à la page 187, le personnage éponyme laisse entendre qu'il s'agit de souvenirs, liés, à une vie antérieure, avant sa mort :

> […] à cette époque je m'appelais encore comme ça : Bauche, Jérôme Bauche. Maintenant je n'ai plus de nom, je rédige ces souvenirs vagues derrière des murs blancs, éblouissants, parfois même je dois cligner des yeux pour arriver à supporter cette lumière trop crue, surtout celle, la plus terrible, qui filtre sous ma porte.[599]

La voix narrative, dans *Jérôme*, est donc, « […] une voix désincarnée, spectrale [600]» L'énonciation dans ce second roman de Martinet se veut moins spontanée que celle du premier roman, avec l'idée explicite d'un projet autobiographique entretenu. En effet, tout au long du discours, les rappels de l'entreprise autobiographique, se multiplient. Il s'agit de commentaires glissés, au milieu du discours, avant la déclaration directe de l'entreprise autobiographique de la page 187. La mère Bauche, par exemple, attire l'attention de son fils sur son intention d'écrire son histoire : « Pauvre chéri, comme il n'a plus peur […], il n'a plus qu'une obsession : qu'on l'empêche de raconter sa petite histoire jusqu'au bout.[601] » Et, lors de cette même rencontre, Jérôme Bauche ajoute un autre commentaire, qui révèle le processus autobiographique, en cours : « Alors mamame, […] s'est tournée une nouvelle fois vers moi. […] Je l'ai priée sèchement de se taire. Car j'avais mon histoire à raconter.[602] »

Les rappels sont, en outre, insérés entre parenthèses, en tant qu'assertions autonomes par rapport au contexte, et adressés au lecteur. Avec la prostituée Bérénice, Jérôme laisse entendre qu'il écrit son texte, depuis le monde des morts :

> La fin était connue : les salles étaient vides, depuis longtemps. Je n'arrivais pas à savoir si Bérénice me plaignait parce que je n'avais jamais connu ce si joli sentiment, l'amour (c'est le nom qu'on lui donne, dans nos régions), ou, tout simplement, parce qu'elle avait compris que je mentais, […][603]

Et, à la fin de cette rencontre, le personnage renforce cette idée, par un autre commentaire, entre parenthèses, sur la question du temps qui sépare le présent du passé lointain

---

[599] *Jérôme*, p. 187.
[600] Dorrit Cohn évoque le cas d'Addie, dans *Tandis que j'agonise* de Faulkner — et qui, raconte ses souvenirs, après sa mort — *La transparence intérieure*, p. 208.
[601] *Jérôme*, p. 92.
[602] *Ibid.*, p. 93.
[603] Ibid., p. 165.

des événements. Ainsi, le bruit de la porte qui claque derrière lui, en quittant la maison de la prostituée, lui semble atténué, parce qu'il appartient à un passé lointain : « En refermant la porte j'ai entendu la porte se refermer, oui. Très loin. (Tout ça se passait très loin, on ne percevait que des bruits amortis : c'était une autre époque). [604]»

Les souvenirs de Jérôme se rattachent à un passé étrange : tantôt ce sont les mémoires d'une vie qui précède sa mort, tantôt ce sont les mémoires de plusieurs vies antérieures. Jérôme raconte, par exemple, qu'il était une petite fille, âgée de six ans, dans une autre vie. Et, au milieu de son discours, il ajoute, entre parenthèse, l'énoncé suivant : « (je me souviens très bien que ses cheveux avaient goût de réglisse, car j'ai mâchonné une mèche qui lui pendait sur le visage) [605]» L'ordre autobiographique est maintenu par l'expression « je me souviens », quoique le passé auquel se rapporte le présent de l'écriture soit un passé amovible.

L'ordre du souvenir est confirmé, aussi, par les autres personnages : la mère Bauche fait souvent allusion à deux temps distincts : le passé (une vie écoulée) et le présent (le monde des morts). L'indicateur temporel, « autrefois », sert à distinguer entre le passé d'une vivante — puisqu'elle possède un nom au passé, l'équivalent de sa réelle identité — et le présent de morte — où elle perd son nom — : « Pourtant, autrefois, j'avais un nom, je m'appelais Marie-Louise. […] Joli comme nom, n'est-ce pas ? [606]»

*2. La Somnolence (*1975)

Le premier paramètre reconnaissable est, sans doute, l'emploi du « Je », dans *La Somnolence* : Martha semble écrire elle-même sa propre histoire. En effet, dans ce premier roman de Martinet l'entreprise autobiographique est sous-entendue, dans le discours de la vieille femme : « Laissez-moi poursuivre. Je veux arriver jusqu'au bout. Tout cela, cette histoire, si l'on m'interrompt toujours, je n'y arriverai jamais.[607] » ; « Qui cela gêne-t-il que je ressasse mes souvenirs ? […] vous écouterez mon histoire jusqu'au bout.[608]»

Ses souvenirs sont déclenchés par des faits présents, relatifs à son étrange aventure. Par exemple, en s'occupant d'un cadavre, celui du concierge de l'immeuble où elle habite, Martha se rappelle la mort de son père. Elle revient sur l'instant où elle s'était occupée de son cadavre : « […] j'ai commencé à cirer les chaussures du mort. L'odeur du cirage m'a toujours

[604] *Jérôme*, p. 174.
[605] *Ibid.*, p. 343.
[606] *Ibid.*, p.114.
[607] *La Somnolence*, p. 99.
[608] *Ibid.*, p. 113.

plongée dans un état indéfinissable, […] Je me revois petite fille, astiquant dans la… […] Je disais donc que je me revois…[609]»

Les différents signaux, lancés au personnage féminin lors de son aventure, sont utiles dans la mesure où ils servent à réveiller les souvenirs de Martha. La remémoration du passé est le vecteur principal de la progression narrative, au niveau du texte. La reconstitution du passé, au niveau de l'histoire, permet au personnage d'accéder à une certaine conscience de la réalité. Ainsi, dès qu'elle reçoit un signal, le passé est déclenché et Martha repasse un fragment de sa vie dans sa tête. Par exemple, au moment où elle évoque la chaleur, l'orage, et les dames du parc, qu'elle perçoit, la vieille femme se souvient de la première fois où elle avait entendu les voix des fillettes aux cheveux rouges, c'est-à-dire, après le suicide de son père[610].

Les erreurs d'orthographe et les corrections signalées par le « Je », dans le texte, sont des indications sur cette expérience subjective de l'écriture de soi. En écrivant son texte, la vieille femme se corrige, fréquemment : « […] j'éprouve un sentiment de bonheur qui me ramène […] à ces moments fabuleux où je tournais nue, je veux dire tournoyais nue, sous les magnolias, non, sous les cèdres, les grands cèdres, pas complètement nue quand même, mais enfin presque.[611]», « Vous régnez sur une troupe innombrable. Une troupe, non : un troupeau, plutôt, fourbu […] [612]» Martha rédige son texte, avec ses erreurs : « Vous vous souvenez Maria, de cette phrase de Pierre-Jan Jouve, le grand poète autrichien, dans son livre superbe « Derrière le noir du miroir » […] » Et dans la même page, elle répète le nom de « Pierre Jean Jouve » avec la même erreur : « Pierre-Jan avait raison […] [613]»

Elle affiche l'attitude d'un mémorialiste qui sélectionne son vocabulaire. Elle hésite, en effet, sur le mot juste : « Terrifiés ? Apeurés ? Non, plutôt terrifiés. J'utilise en général le mot juste […][614] » Par ailleurs, elle marque des pauses au milieu de son discours, pour signaler sa manière d'écrire : « Ainsi, vous trouvez que je parle trop souvent de mon père, mon père par-ci, mon père par-là, alors, j'alterne : je dis parfois mon père, parfois le pasteur, ou le pasteur Krühl. Donc, sur ce plan-là vous n'avez pas de reproches à me faire. C'est clair, il me semble … [615] »

[609] *Ibid.*, p.112-113.
[610] *La Somnolence*, p. 39.
[611] *Ibid.*, p.125.
[612] *Ibid.*, p.145.
[613] *Ibid.*, p.178.
[614] *Ibid.*, p.126.
[615] *Ibid.*

II. Les enjeux de l'autobiographie fictive

L'ordre de l'autobiographie fictive, dans *Jérôme*, est ébranlé par le procédé du brouillage. La question du temps autobiographique est centrale. Alors que le temps de l'écriture des mémoires doit être distinct par rapport au temps narré, d'un passé fini, ce temps (présent) de l'écriture semble se confondre avec le temps narré. Le brouillage des deux temps et leur confusion sème le doute sur la sûreté de l'entreprise autobiographique et le degré de sa fiabilité.

Une autobiographie est le récit d'une vie écoulée. Or, Jérôme raconte son passé au présent. Le projet autobiographique s'écrit en faveur d'un récit du présent infini : le présent intérieur amplifié. L'image de la mère Bauche qui tricote, révélée à plusieurs endroits du récit — image métaphorique — exprime le temps qui se tisse à l'infini : « […], d'ailleurs mamame gagne bien sa vie avec ses tricots, elle a même le temps d'en faire pour moi, n'oubliez pas que presque toute la rue des Papillons Blancs est habillée par ses soins, non, vraiment, nous ne sommes pas à plaindre, je vous assure, […] [616]»

Le jeu auquel se livre le « Je » semble piéger l'auteur des mémoires, dans un présent éternel : les souvenirs se racontent au présent, et deviennent atemporels. Pourtant, le titre du roman, lors de sa première publication en 1975 — *Jérôme : (L'enfance de Jérôme Bauche)* — souligne l'idée d'une temporalité précise. Jérôme Bauche nous raconte sa vie depuis le ventre de sa mère[617], et jusqu'après sa mort[618]. La succession dans le temps n'est, toutefois, pas assurée d'une manière certaine. Car, le protagoniste se livre à des digressions prolifiques à caractère psychique. Le temps est, en effet, amplifié, en faveur du facteur psychique.

Le discours manifeste plutôt une stabilité temporelle avec une condensation du flux de pensée intérieure remémorative. Ce qui rapproche nettement cette dite autobiographie du monologue remémoratif (le cas du premier roman de Martinet). Dorrit Cohn précise cette idée, à travers son analyse du récit rétrospectif :

> Le contraste entre récit traditionnel et monologue remémoratif est nettement mis en évidence dans La Route des Flandres (1960), l'un des plus remarquables exemples de monologue remémoratif post-faulknérien : « À la différence d'une chronique où les faits sont relatés au fur et à mesure de leur déroulement, l'auteur entreprend moins […] de raconter une histoire que de décrire l'empreinte laissée par elle dans une mémoire et une sensibilité. »[619]

[616] *Jérôme*, p. 55.
[617] « Et puis, monsieur, je dois penser à Polly, je ne peux pas faire autrement, j'y pensais déjà dans le ventre de ma mère, blotti dans ses entrailles, et j'y pensais après en avoir été expulsé, bien avant qu'elle soit née, […] », *Ibid.*
[618] Le discours avec Cloret nous révèle qu'il s'agit d'un dialogue avec un fantôme : « Jérôme, une question, une seule : à quand remonte la date exacte de votre décès ? », *Ibid.*
[619] Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure*, p. 210-211.

L'ambigüité autobiographique est appuyée par un « Je », avouant sa défaillance mnémonique. D'autant plus, qu'il n'est pas capable de préciser le temps exact des événements passés. La chronologie de *Jérôme* se résume dans une seule indication : « Avril ». L'histoire se passe un certain avril, au printemps. Néanmoins, ce printemps semble rétrograde, ayant toutes les caractéristiques de l'hiver. Le printemps, dans *Jérôme*, effectue un revirement vers un temps sibérien. Le recul au niveau du climat est une mimésis de l'autobiographie fictive : progressant par un mouvement de régression vers un temps glacial, qui prend le sens de profondeurs sombres ou passé angoissant.

> Par miracle, j'avais une certitude : j'étais sûr qu'il n'était pas encore huit heures et demie, car la nuit serait déjà tombée. Le mois, je m'en souvenais, oui : avril. […], mais ce que j'ignorais complètement, maintenant, c'était à quel moment exact de la journée je me trouvais. Je ne me souvenais plus si monsieur Cloret était venu me rendre visite avant-hier, il y a cinq minutes, ou il y a dix ans.[620]

Avec son surnom allusif, la « baleine blanche », Jérôme pourrait représenter une créature fluide qui traverse l'espace. Plus même, la « baleine blanche », pourrait être, le monstre géant qui guette l'homme, à savoir le temps. Jérôme Bauche est une allégorie du temps avec son caractère fluide (baleine) et invisible (blancheur de la baleine). J. Bauche se présente coupable, dès la naissance. Il tue, sur son chemin, homme et femmes surtout. Analogue au temps, coupable de tout, surtout des transformations des êtres vivants, Jérôme anéantit les êtres : dévorant le ventre de sa bien-aimée, après l'avoir assassinée, il est représenté à travers son acte le plus symbolique, à savoir l'avalage.

Par ailleurs, le blanc, qui caractérise Jérôme, dans le sombre espace qu'il traverse, est une lumière, et non une couleur. Il révèle, en effet, l'image d'un Jérôme Bauche sortant au jour, par ses mémoires. L'argument qui consolide cette hypothèse est d'abord, le fait que l'auteur de ces mémoires écrit un livre des morts. Car, il se situe, au moment de l'écriture, dans le monde des morts. Et, il raconte aussi, l'histoire d'autres personnages, probablement, des morts eux aussi. Ensuite, il existe la présence symbolique de l'un des personnages, un prénommé Soba, qui se présente avec son registre des morts. Cet homme étrange semble surgir du monde des morts. *Le Livre des Morts* dans l'Egypte antique — rappelons-le — est un livre sacré, appelé aussi, *Livre pour sortir au jour*. Curieusement, ce sens correspond à la situation dans laquelle se retrouve J. Bauche, homme de ténèbres, vivant dans le pays des morts, et dont l'acte de raconter ses mémoires pourrait constituer la tentative pour sortir au jour.

[620] *Jérôme*, p. 262.

La question de l'espace est, aussi, floue, malgré l'évocation d'un lieu réel, Paris, et de certaines références géographiques applicables à cette ville. Cependant, ce Paris-là, est plutôt un Paris pétersbourgeois : « Après tout, […] Paris n'est qu'un faubourg de Saint-Pétersbourg, tout le monde le sait.[621]» Les noms des lieux russes se mélangent aux noms de lieux de la région parisienne : le passage Nastenka, le cimetière Kolokovo, la Neva sont des lieux qui se superposent à la rue des papillons Blancs, ou la rue des Rainettes, au quatorzième arrondissement.

Le portrait des personnages se caractérise par le flou total, concernant certains personnages emblématiques. On ne connaît que leurs caractéristiques morales, reflétant le côté affectif : le regard, par exemple, ou l'attitude de tel ou tel protagoniste. Les indices favorisent le portrait psychique des personnages. Les cas de Solange et Polly, dans *Jérôme,* en témoignent. Ces deux personnages féminins principaux — la première, supposée être la sœur du protagoniste, la deuxième, sa bien-aimée — semblent être deux fantômes, par l'absence de leurs contours. Rien ne précise les caractéristiques physiques de l'une ni de l'autre. Toutes les deux sont insaisissables — au niveau de l'histoire —, elles semblent le fruit de l'esprit dérangé de Jérôme, jouant le rôle d'un surdoué à l'imagination fertile.

Dans *La Somnolence*, l'ambiguïté règne à tous les niveaux. L'espace et le temps sont brouillés, par le caractère indécis des énoncés. En effet, les événements se déroulent un certain été « On peut mourir de nostalgie. Certains airs vieillots. […] des odeurs de greniers, des lettres d'amour que personne ne lit, […] et pour toujours, vers la fin juin, ou au début d'août peut-être, on ne sait pas.[622]»

Le lieu où se passe l'histoire est la ville : zone urbaine quelconque, on pourrait supposer Paris, mais rien ne le confirme. D'autant plus que la vieille femme est incapable de trancher sur l'emplacement exact de son appartement : au troisième ou au quatrième étage de son immeuble, elle ne le confirme jamais. « […] depuis des années, j'habite au troisième étage.[623]», « Encore quatre étages et enfin le rez-de-chaussée.[624]» Toutefois, un détail est certain : elle habite au dernier étage.

> En tout cas, une chose est certaine : quand j'ai emménagé, il y a une vingtaine d'années, je me suis installée au dernier étage, je m'en souviens très bien, pour ne pas avoir à supporter des locataires au-dessus de ma tête. J'ai toujours aimé dominer, voir la vie et les gens de loin, comme d'un nid d'aigle.[625]

[621] *Ibid.,* p.202.
[622] *La Somnolence*, p. 44.
[623] *Ibid.,* p. 85.
[624] *Ibid.,* p. 93.
[625] *Ibid.,* p. 87.

Le portrait des personnages, dans *La Somnolence*, aussi est marqué par l'aspect incertain. Ainsi, le destinataire de Martha K. est un interlocuteur totalement passif, probablement inventé par le personnage féminin. Les informations que propose de lui Martha sont réduites au genre (un homme roux qu'elle surnomme " le rouquin "), aux vêtements (imperméable sale), et à l'attitude (taciturne, passif, morne).

La narration, dans l'autobiographie « martinetienne » est représentée à l'inverse de l'autobiographie fictive habituelle. Autrement dit, le passé dans la fiction de Martinet, cède la place au présent : l'ordre rétrospectif est occulté par le récit d'un état psychique, au présent (l'ordre introspectif). Le récit de la vie passé (d'un passé pathétique et douloureux) s'avère un récit de la vie psychique des personnages (un « je », martyrisé).

En racontant ses souvenirs, Martha révèle des contradictions. Elle avoue, par exemple, qu'elle a renvoyé sa femme de ménage, le jour même où elle écrit. Ensuite, dans la même page, quelques paragraphes après, elle revient sur le renvoi de Maryvonne pour déclarer que ce renvoi date de vingt ans : « Ma mémoire, au fond, me joue peut-être des tours : n'ai-je pas commis, cet après-midi même, une terrible erreur en renvoyant ma femme de ménage ?[626] », « Maryvonne, il y a vingt-ans que je l'ai renvoyée.[627] »

Le flou s'explique par l'état du personnage féminin : ivre et manquant de stabilité mentale. La vieille femme admet que sa mémoire est défaillante. Le doute sur la véracité de son récit est, en outre, renforcé par l'allusion à son état mental instable : « La mémoire flanche. Je mélange tout. D'ailleurs, j'ai toujours tout mélangé. On disait souvent de moi, autrefois, que je n'avais pas les idées très claires. Certains, même, illustraient leur jugement en se touchant la tempe de l'index, quand j'avais le dos tourné. [628]»

Les digressions d'ordre psychique s'imposent par l'ampleur quantitative dans la narration, au point de couvrir l'espace autobiographique. Par conséquent, nous sommes face à un renversement de l'ordre autobiographique : l'autobiographie devient le prétexte et non l'objectif de l'écriture. L'axe du retour est, donc, vertical (psychique), au lieu d'être horizontal (autobiographie habituelle). Martha K. s'attache à son présent, même si son passé (l'autobiographie qu'elle mène) est présenté, en leitmotiv, comme une sorte de bruit de fond,

[626] *La Somnolence*, p. 87.
[627] *Ibid.*, p. 87.
[628] *Ibid.*

qui ressemble à la musique qu'elle entend, et qui la perturbe : « Ayez pitié, donnez-moi la force de parler jusqu'au bout, […] Donnez-moi la force de parler au présent. [629]»

L'autobiographie, chez Martinet, n'est pas le compte-rendu du passé fictif d'un « je ». Elle est plutôt, l'exposé d'un présent psychique, dont l'épaisseur psychique l'emporte sur tout aspect rétrospectif.

III. Les jeux de perspectives

Le « Je » autobiographique, chez Martinet, est essentiellement un « Je » psychique complexe. C'est la raison pour laquelle, il est multiple et stratifié. Plusieurs entités, en effet, s'ajoutent au « Je » initial, tout le long de *Jérôme*. L'empilement d'autres voix, au sein du « Je », génère un « Je » amplifié, correspondant au profil du protagoniste. C'est-à-dire un « Je » gros et monstrueux, comme J. Bauche : « […] à quarante-deux ans […], moi, un gaillard d'un mètre quatre-vingt-dix […] cent cinquante kilos […] [630]». Nous analyserons quelques exemples de l'interférence des voix narratives au sein du « Je ».

Le « Je » premier, celui de l'histoire, est Jérôme Bauche, l'homme de quarante-deux ans, fils de Paul Bauche et de Marie-Louise Coudrot, fille d'Antoine Coudrot, employé de mairie, et de Marie-Célestine Coudrot, née Darnagant[631]. L'évocation de la généalogie familiale du personnage est un point d'ancrage important, au niveau de la construction textuelle de la voix. Il s'agit de la voix de base, une voix racine, à l'origine des autres voix branches. Donc, annoncer les racines de la famille Bauche est aussi une indication sur la racine des voix, dans le texte.

Ce « Je » premier est aussi, le « Je » fœtus[632]. Il représente Jérôme Bauche, l'enfant éternel. Il est de nature silencieuse. Bérénice le fait constater, à travers son discours : « Je n'avais toujours pas dit un mot, et cela avait l'air de l'inquiéter. T'es pas un grand bavard, dis donc. […] T'es normal, au moins ? […] T'es pas causant, voilà, faut s'y faire. [633]» Il est, en plus, émotif et fragile, exprimant ses sentiments avec crainte et honte. Ce « Je » se manifeste,

[629] *Ibid.*, p. 46
[630] *Jérôme*, p. 30.
[631] La mère de Jérôme déclare : « Pourtant, autrefois, j'avais un nom, je m'appelais Marie-Louise, Marie-Louise Coudrot. Joli comme nom, n'est-ce pas ? Enfin, plutôt joli. Pas mal quoi. Fille d'Antoine Coudrot, employé de mairie, et de Marie-Célestine Coudrot, née Darnagant. », *Ibid.*, p. 114.
[632] Le mot « fœtus » est utilisé par Jérôme, pour désigner son enfance éternelle : « Je mourrais comme je suis né : dans une solitude absolue. Fœtus de quarante-deux-ans. », *Ibid.*, p. 447.
[633] *Ibid.*, p. 156-157.

dans un long passage, avec une voix enfantine. Jérôme rencontre une fille étrange, sur son chemin. En transmettant sa voix, il se l'approprie, étant lui-même un enfant éternel[634] :

> C'était une petite fille si petite, si petite, qu'elle aurait pu tenir dans le creux de ma main ou habiter dans l'une de mes poches. […] Peux-tu me dire pourquoi tu pleures, puisque tu as aidé tes copains à martyriser ce chien ? […] I m'ont pris mon sien. Tous des messants garçons. Ze les connaissais pas, ze te zure. I m'ont battue et i m'ont pris mon sien. Ecoute sale gamine, sale menteuse, je t'ai vue, tu les as aidés quand ils lui mettaient la tête dans le sac, alors ne joue pas les innocentes, avec moi ça ne prend pas. […] Ze l'ai pas fait, c'est pas vrai. Tu es un vilain. Mon sien, i t'aime pas. […] Tu es un messant. Mais enfin, tu l'aimais ton chien ? Oui ze l'aimais, c'était un zentil sien. […] Arrête de zozoter, tout le monde sait aujourd'hui que les petites filles ne zozotent plus, sauf dans les mauvais romans ou à la télévision. Et tu n'es pas dans un mauvais roman, ici. Tu m'entends, tu n'es pas dans un mauvais roman, ni dans un feuilleton télévisé. Arrête de pleurnicher. Et réponds-moi. Il faut toujours répondre quand les grandes personnes vous parlent, moi, du moins, c'est ce qu'on m'a appris.[635]

Le passe-passe des rôles, au sein du « Je » est vertigineux. À n'importe quel moment de la narration, le personnage cède sa place à une autre voix, sans la moindre transition. Seul le contenu de l'énoncé délivre un avertissement quant à la modification de la voix. Ainsi, en se réappropriant la voix de la fille étrange[636], Jérôme Bauche, se reflète en elle. Une certaine vérité se dégage, à partir de cette réflexion. Le portrait en miniature de la fille, et dont la taille se réduit à celle d'un pouce, est en contraste avec le physique colossal de Jérôme. Mais, l'opposition entre le gigantisme et le nanisme, dans un univers psychique complexe, pourrait être le signe d'une équivalence et non d'une contradiction. De telle manière que la petite fille pourrait représenter Jérôme, l'enfant éternel.

Le « Je » second est le narrateur. C'est un « Je » plus profond que le premier, étant donné sa connaissance illimitée par rapport au « Je » premier. Il représente une conscience vive, surgissant partout et marquant une forte présence. Il est reconnaissable aux commentaires d'ordre général, ou tout simplement à tout commentaire extratextuel, qui réfère à une réalité métatextuelle. Il est la prolongation de l'auteur, dans la fiction. Sa manifestation prouve, non

---

[634] Il est nécessaire de mentionner que ce n'est pas la première fois, dans l'histoire, que le personnage de J. Bauche s'identifie à une fille. Dans le chapitre treize, Jérôme déclare qu'il était une petite fille et que Polly était une poupée désirée mais inaccessible : « J'étais une petite fille de six ans, j'avais faussé compagnie à ma maman qui papotait avec des amies sous les marronniers du square Vernemouze, je m'étais laissé attirer par les scintillants et les lampes multicolores, clignotantes, enchantées, d'une vitrine de jouets, j'avais poussé, le cœur battant, la porte du magasin, une sonnerie avait retenti, une marchande en robe de laine blanche et aux cheveux gris soigneusement ondulés s'était avancée vers moi, elle m'avait demandé ce que je voulais et je lui ai répondu, sans hésiter : la poupée, là, dans la vitrine, la poupée aux cheveux bruns et à la robe rouge, Polly, quoi. La dame s'est penchée vers moi avec condescendance […] : mais tu sais, petite, elle est très chère, très très chère, absolument hors de prix, à vrai dire seul peut-être un milliardaire pourrait l'acheter, et encore, je n'en suis pas sûre. Mais tous les modèles valent le même prix ? Tous. Alors tu vois, fillette, il ne faut pas rêver, mais si tu veux, il y en a d'autres, que ta maman pourra t'acheter, des poupées de pauvre, avec des cheveux en nylon et un corps en caoutchouc. Celles-là, oui, tu peux les avoir si tu en as envie, mais Polly non. », *Jérôme*, p. 343-344.

[635] *Ibid.*, p. 364-365.

[636] Dans le chapitre quatorze, de *Jérôme*. La scène qui unit le protagoniste à la petite fille étrange.

seulement une vue panoramique de l'histoire, mais aussi un plaisir du jeu. Sur le plan textuel, les prolepses abondantes seront le point de repère principal des empreintes du narrateur, comme nous allons le voir dans un exemple ci-dessous.

En outre, la particularité du narrateur, dans le récit, est qu'il se greffe sur toutes les voix. Ainsi, on peut le saisir dès que le discours est déclenché. N'importe quel personnage pourrait céder sa voix à celle du narrateur. Et, ce sont les prolepses qui le révèlent, étant donné que tous les personnages ont un savoir limité de l'histoire.

Plusieurs exemples de prolepses indiquent l'infiltration du narrateur, dont la vision est plus profonde que celles des personnages. Les protagonistes utilisent des mots ou des expressions qui prouvent la réduction de leurs connaissances du monde à un savoir primitif. En effet, c'est l'idée de vision prophétique ou tout simplement — comme dans les mythes — celle de prédiction qui apparaît, à travers le discours. Sonia, une prostituée rencontrée par Jérôme Bauche, annonce le meurtre qui sera commis par ce dernier, sous la forme d'une « impression » :

> Sonia a regardé les deux billets d'un air incrédule, puis elle m'a demandé si j'étais certain de ne pas faire une erreur. Je lui ai répondu que non, et que, de toute manière, bientôt, je n'aurai plus besoin d'argent. Tu comprends, en ce moment, je suis malade, je me sens bizarre, encore plus que d'habitude. J'ai l'impression qu'il va m'arriver quelque chose de terrible… que je vais commettre un acte tellement atroce que même les journaux n'oseront pas en parler… Je suis incapable de te dire de quoi il s'agit, je ne le sais même… Sonia a pris mon bras avec douceur. Tu te fais des idées, allez viens.[637]

Les intuitions des personnages balisent l'histoire. L'ordre des sensations s'établit, par conséquent, solidement. Il dénote l'aspect sensitif des personnages et favorise l'infiltration du narrateur. Les trois points, repris à trois reprises, à travers les paroles de Sonia — d'abord, après l'annonce d'un événement terrible à venir, ensuite après l'expression de l'atrocité d'un acte qui sera commis dans l'avenir et enfin, après l'aveu de son ignorance des détails sur ce qui va se passer — témoignent d'une voix consciente. Les trois points de suspension représentent une marge libre de réflexion sur l'histoire et sur la nature de la voix émettant l'énoncé. Il s'agit d'un narrateur personnage qui réfléchit sur lui-même et qui doute de lui-même et qui ne comprend pas lui-même qu'il ait une pré-science de ce qui va se passer. Le personnage confesse qu'il sent en lui la vision de son avenir, comme si existait en lui un voyant omniscient mais qu'il ne comprend pas du point de vue de sa conscience.

Le jeu de passe-passe entre les différentes voix intérieures (celle de Cloret et celle de Jérôme lui-même qui se juge et qui essaye de distinguer la réalité du mensonge) est représenté,

[637] *Jérôme,* p. 325.

selon le point de vue limité du personnage comme étant un signe de maladie. Sonia attire l'attention de Jérôme sur son attitude étrange. Alors, pour se justifier, il aborde le sujet de sa fragilité mentale.

> Tu entends des voix ? Tu parles avec les anges ? […] Mais tu m'as fait peur une fois de plus. J'ai demandé à Sonia de me confirmer qu'elle n'avait pas dit un seul mot pendant qu'elle me caressait le visage. Je t'assure : pas un seul. […] Je n'entends plus l'horrible voix de monsieur Cloret. De toute manière, même si Sonia, elle aussi, était complice de l'homme à la moustache blonde, je préférais essayer de croire le contraire : que c'était moi, le pauvre malade, qui délirais. C'était plus rassurant. [638]

En essayant de comprendre la situation, le personnage recourt à l'idée de l'oracle, comme s'il existait dans l'autre, un locuteur différent qui habiterait l'autre pourtant :

> Néanmoins, je n'ai pu m'empêcher de demander une nouvelle fois à Sonia si elle n'avait pas eu l'impression, un bref instant, d'être hantée par une personnalité étrangère, un visiteur particulièrement insolent qui aurait essayé de transmettre un message dont elle ne comprenait pas un seul mot. Non, non, je n'ai pas. Cela ne m'est pas arrivé. Mais où veux-tu donc en venir ? Je ne suis pas la Pythie. Je ne me contorsionne pas sur mon trépied. Je ne transmets pas de message. Pour les oracles, il faut s'adresser ailleurs. Je m'appelle Sonia, Sonia, tu entends ? Je suis réelle. [639]

Jérôme, aussi, annonce la mort des femmes qui ont causé son trouble : Polly, sa bien-aimée, et sa mère.

> S'il y avait eu une averse, je serai sorti en courant de la pièce, […] comme si c'était Polly la pluie descendue du ciel, puis je serais partie très loin, là-bas, sous les troènes, je me serais roulé dans les fleurs noires, les tarnabelles, ça y était, je me souvenais enfin du nom, les tarnabelles aux pétales coupants et à l'odeur de mort, pourquoi évoquaient-elles Polly pour moi, les tarnabelles, inutile de le demander à monsieur Cloret, il se serait moqué de moi une nouvelle fois […][640]

Il présage la mort — ou le meurtre — de sa mère, à travers son discours. L'anticipation sur les meurtres est intégrée dans le discours autobiographique : « De toute manière, ce soir, elle avait dépassé les bornes, et n'allait pas tarder à le payer cher, très cher. [641]». Les prolepses ne sont pas uniquement pratiquées par le personnage principal. Les autres personnages aussi, participent, par leur caractère fortement intuitif, à la prévision de l'avenir. Ainsi, la mère, elle-même, devine sa propre mort :

> Elle a sursauté, comme si elle venait de se réveiller au milieu de la nuit, et elle m'a regardé d'un air effrayé. Tu as raison Jérôme, de réclamer…Excuse-moi… Notre dernier repas… Après tu vas partir…[642] ». « Mamame m'a regardé fixement, en gémissant : Jérôme, sois gentil : ne m'appelle plus mamame, ça me rend malade ; ça me brûle à l'intérieur, j'étouffe, j'ai peur, oh oui j'ai peur que tu me tues, un jour… [643]

[638] *Jérôme*, p. 338-339.
[639] *Ibid.*, p. 339.
[640] *Ibid.*, p. 38.
[641] *Ibid.*, p. 119.
[642] *Ibid.*, p. 94.
[643] *Ibid.*, p. 118.

La prolepse se manifeste, fréquemment, dans le cadre d'une histoire enchâssée, par exemple. La prostituée Bérénice annonce à Jérôme qu'elle aime lire. Ensuite, elle ajoute, sa propre remarque sur la coïncidence de son nom avec le nom du personnage principal du livre qu'elle vient de lire. Le mot « bizarre [644]», qu'elle utilise pour qualifier ce faux hasard, laisse entrevoir qu'elle est habitée aussi par une pré-science comme si elle était aussi divisée en une femme ordinaire et une qui connaît son destin. La sélection des contenus lexicaux sur les paradigmes narratifs fait preuve d'une intentionnalité remarquable, dans la mesure où le nom du personnage (le cas de Bérénice) devient un sens qui, dans le texte horrifique, s'ajoute pour consolider l'idée du tragique, par les renvois du nom en question à d'autres contextes tragiques. Le choix du nom par l'auteur dénote d'une volonté — d'où l'idée de l'intentionnalité — de consolider le sens perpétué par le texte d'horreur à savoir celui d'un sujet manipulé par une force qui le dépasse.

L'étonnement de Bérénice à propos de la similitude, entre son nom et celui du personnage du livre, pourrait fonctionner comme un clin d'œil au lecteur. Mais cet appel à la conscience est doublé par la naïveté ridicule du personnage : « […] ce que j'ai aimé, surtout, dans ce livre, c'est que j'ai eu l'impression que l'auteur, il avait pensé à moi en écrivant. J'ai été tellement flattée… Remarque, je me fais pas tellement d'illusions, je suis pas bête à ce point, mais enfin. [645]»

La voix de Bérénice, naïve au départ, se développe, en révélant une narratrice consciente d'elle-même. La prolepse sur sa mort renforce cette idée :

> Figure-toi que hier j'ai fini un livre où l'héroïne s'appelait comme moi : Bérénice. C'est bizarre, non ? Je savais pas qu'on avait écrit un livre sur moi, on aurait pu me prévenir. Remarque, c'est plutôt flatteur. Faut dire ce qui est : on aime bien, des fois, d'être un peu en vedette. […] *Aurélien*, il s'appelle le livre, c'est très beau, j'ai pleuré. […] Tiens, je vais te lire le début. […] Elle a commencé à lire, d'une voix appliquée, un peu ânonnante : « La première fois qu'Aurélien vit Bérénice, il la trouva franchement laide. […] Qu'elle se fut appelée Jeanne ou Marie, il n'y aurait pas repensé, après coup. Mais Bérénice. Drôle de superstition. Voilà bien ce qui l'irritait. » Elle a arrêté la lecture et m'a regardé d'un air interrogateur. […] A la fin, tu sais, Bérénice meurt, et Aurélien reste seul.[646]

Bérénice ressemble à une pythie : elle anticipe sur l'avenir, en présageant sa propre mort ainsi que la solitude de Jérôme. Elle dévoile, en outre, la vérité cachée sur les crimes passés de son client :

---

[644] *Ibid.*, p. 161.
[645] *Jérôme*, p.163.
[646] *Ibid.*, p. 161-162.

> […] oh Jérôme, il y a en toi une grande souffrance, une grande rage, je ne sais pas trop pourquoi, d'ailleurs ça ne me regarde pas, tu as peut-être fait une chose très grave, un crime, quelque chose comme ça, t'es pas comme les autres c'est sûr, je me trompe rarement sur ces trucs, mais je m'en fiche, ici tu es tranquille, on ne dénonce pas, tu ne risques rien.[647]

Les prolepses rendent compte, non seulement, de la nature intuitive des personnages ; mais surtout de leur aspect poreux, favorisant la communication avec un monde métatextuel, plus vaste. Elles indiquent surtout l'absence totale de frontières entre le monde de la narration et le monde de l'histoire[648]. L'absence de frontières crée une immensité spatiale. Et, l'ordre de la fiction dans la fiction se mêle à celui de la réalité de la fiction.

La complexité des seuils au sein du « Je » est accentuée par la double nature de tous les personnages : à la fois simples et clairvoyants. Leur perspicacité est frappante. Le cas de la mère Bauche en est un : supposée être une alcoolique, simple d'esprit, la mère retourne chez elle, ivre. Elle remarque la présence du voisin Cloret, sur la chaise au salon, avec son fils. Elle ignore — selon la logique de l'histoire — l'assassinat du voisin par son fils, et elle se comporte, au début, naturellement avec le voisin, en lui adressant la parole — alors qu'il est mort.

Nonobstant, au moment où la conversation de la mère et son fils se rapproche de sa fin — une fin qui coïncide aussi avec sa mort, causée par son propre fils —, cette dernière annonce, brusquement, une pensée étonnante, révélant sa connaissance de plusieurs vérités : sur l'assassinat de Cloret, sur la vraie personnalité de son fils, sur ce qu'il a préparé, pour elle, en son absence ! Il s'agit de la scène du yaourt, notamment[649], et sur sa mort imminente.

> Mamame m'a regardé droit dans les yeux et s'est mise à parler encore plus bas : Jérôme, il faut que je te dise, je sais très bien que monsieur Cloret est mort, t'en fais pas pour moi, va. Je sais très bien qui l'a tué. J'ai compris assez vite. Mon pauvre vieux, je te plains. Il va falloir t'arranger avec tout ça, maintenant, il va falloir t'habituer, ça va pas être commode. Tu étais un idiot, un genre de demeuré, en tout cas tu essayais, maintenant tu es un assassin. D'ailleurs t'étais pas un idiot, là aussi, va, j'avais compris depuis longtemps. L'intelligence, ça vous part pas comme ça, d'un seul coup, et toi tu l'étais drôlement, intelligent, autrefois, presque trop, que ça m'effrayait un peu, malgré ma fierté. T'étais juste un peu bizarre, comme tout le monde, pas tellement plus. Seulement voilà t'avais peur de vivre, tu voulais pas faire comme les autres, tu étais orgueilleux, tu te croyais supérieur, tu voulais pas travailler, tu voulais pas te bagarrer, tu voulais l'enfance toute la vie, le paradis. Que ça te tombe tout rôti dans le bec. Le hamac. Quel paradis, mon pauvre Jérôme, tu as été servi. Je te souhaite bien du plaisir. Quant à ton yaourt, très drôle, la plaisanterie, bravo, je ris, tu vois je ris, et pourtant dans quelques minutes je vais jouer au cadavre, moi aussi, comme monsieur Cloret. C'est pas un jeu très drôle, on gagne pas souvent. Tu croyais quoi ? Que j'étais devenue gaga ? Je sais, tu l'as pensé, dis pas le contraire. Je suis peut-être pas cultivée mais je devine des choses. Franchement, tu espérais que j'allais m'évanouir ? Me mettre à hurler ? Te crever les yeux ? Tu vois, il s'est rien passé, j'ai tout avalé. Là aussi, tu t'es trompé, mon pauvre vieux. C'est pas sale, le foutre, c'est pas dégeulasse, c'est pas humiliant, c'est comme les draps du champ que j'ai vus petite fille. […] T'es complètement dérangé. A force,

[647] *Ibid.*, p. 167.
[648] La notion de frontières franchies est souvent évoquée dans le texte : « La magie des frontières : quand on les franchit, on repart à zéro. Ni l'herbe ni le ciel n'ont la même couleur. », p. 281.
[649] La scène du yaourt : Jérôme, pour se venger de sa mère qui l'avait humilié — sur la question de sa virilité notamment — décide de lui tendre un piège. Il éjacule dans un yaourt et le lui offre.

> oui, t'es devenu le maboul intégral. […] Maintenant, tu vas avoir deux morts sur le bras, au lieu d'un. Je te souhaite pas bonne chance, tu le mérites pas. […] toi qui n'as pas eu pitié de ta mère et qui n'a pas hésité à la pousser dans l'escalier.[650]

Le « qui parle ? » s'impose : la mère Bauche sait tout. Son savoir semble illimité, dépassant les frontières du récit raconté. Ainsi, elle est consciente de son statut de personnage. Sa conscience la place au même niveau qu'un narrateur omniscient (dans un texte à la troisième personne). Autrement dit, elle évoque l'idée d'une mimésis, à travers la métaphore filée du « jeu » (« jouer au cadavre », « un jeu très drôle »). En évoquant l'idée du jeu, la mère s'identifie à une actrice de théâtre qui connaît le scénario en avance.

Ainsi, la question du rapport entre fiction autobiographique et réalité, dans un texte qui se veut le récit d'une vie est posée à travers le cas de la mère Bauche, représentée à travers deux images superposées. La première est l'image de la mère Bauche, parlant avec son fils, en état d'ivresse totale, et la deuxième est l'image de l'actrice qui s'applique bien à sa tâche, en annonçant son assassinat. Ce cas de superposition de deux images contradictoires nous renvoie à l'idée des frontières entre biographie et fiction.

Genette revient sur la question des frontières, en se référant à Dorrit Cohn, afin de mentionner le caractère plausible de la superposition des réalités et l'effacement des limites :

> […] Dorrit Cohn, fidèle à une position qu'elle qualifie elle-même de « séparatiste », considère quelques-uns de ces incidents de frontières pour en minimiser l'importance en ces termes : « Loin d'effacer la frontière entre biographie et fiction, [ils] ne font que la rendre plus sensibles. » […] Sur le plan narratologique comme sur le plan thématique, les attitudes gradualistes ou, comme dit Thomas Pavel, « intégrationnistes » me semblent plus réalistes que toutes les formes de ségrégation.[651]

La voix du narrateur acquiert parfois une forte tonalité, quand la parole du personnage principal se transforme en une réflexion sur l'écriture. Jérôme Bauche évoque ses états d'âmes et, au milieu de son discours, il ouvre des brèches, sous forme de parenthèses, ou de commentaires libres, pour rappeler le projet initial de l'écriture. Ces brèches signalent le chaos qui caractérise le discours intime, sachant que *Kháos*, en grec, signifie « faille ».

> Mon dieu. Châtré par l'amour. Non. Je voulais dire : tout bêtement. (éviter les répétitions, alterner, me conseillaient autrefois mes professeurs), la physiologie. Alternez alternez. Évitez d'être lourd. A force de répétitions vous finissez par avoir un éléphantesque style baroque et ce n'est pas bien ça il faut vous corriger car sinon vous n'atteindrez jamais le niveau des études supérieures licences agrégations doctorats vous serez toujours un minable empêtré dans.[652]

[650] *Ibid.*, p. 138-139.
[651] Gérard Genette, *Fiction et diction*, note de bas de page, p. 93.
[652] *Jérôme*, p. 427.

Le narrateur s'empare du discours, de plus en plus fréquemment, pour rappeler son autorité d'une part, et le projet initial du livre, à savoir l'écriture de sa vie, après sa mort. L'évocation de la machine à écrire, « [l'] Olivetti lettera trente-deux », le narrateur derrière cette machine tapant son histoire, en colère, et le titre du roman, au moment de sa publication— *Jérôme : (L'enfance de Jérôme Bauche)* — sont autant d'indices sur la présence du narrateur-auteur.

> Les joueurs de belotes ont interrompu leur partie et m'ont regardé pour la première fois depuis que j'avais mis les pieds dans ce café. […] J'avais droit enfin à un regard. J'existais, oui. Jérôme Bauche : c'était un nom. Je m'appelais ainsi, à cette époque (maintenant c'est un peu différent). J'avais des sentiments des sensations alors et aussi des rêves. Je vivais. À l'intérieur de mon corps le sang circulait. Ce n'était pas désagréable. Je m'en rends compte maintenant […] A jamais nous qui vécûmes loin de cette beauté à jamais. Ou bien nous qui ne sûmes pas la retenir entre nos mains et la laissâmes filer comme une eau très claire au début du printemps. Et maintenant privés de tout à maudire la vie à jalouser le plus humble bonheur toujours tapant rageur sur une pauvre machine Olivetti lettera trente-deux et espérant ainsi retrouver quelque raison de vivre mais trop tard : il n'y a plus rien. Il aurait fallu faire le chemin en sens inverse il aurait fallu remonter le cours du temps tout reprendre à zéro. […] Mais trop tard. A jamais nous qui vécûmes loin de cette beauté à jamais. Et toi toujours tapant rageur comme si par ta folie tu espérais remonter à l'origine du mal. Là où le bonheur fut verrouillé à jamais. Olivetti lettera trente-deux qui tient lieu de tout et qui aide à mourir comme une pierre au cou d'un désespéré. Recréant le monde mais t'en éloignant à jamais. Te condamnant à habiter ta douleur à t'enchanter de tes blessures. […] Mais maintenant. D'autres temps. Olivetti-lettera-trente-deux-l'enfance-de-Jérôme-Bauche-roman. Roman ? Oui. Comme n'importe quelle vie n'importe laquelle n'importe quelle douleur. N'importe qui croisé avec sa part de douleur : roman. […] Roman ? Peut-être. [653]

En s'immisçant dans le récit, à travers les énoncés proleptiques, le narrateur-écrivant révèle l'avenir, dans l'histoire, avec peu de détails. Il accentue le suspense et l'illusion, en lançant des signaux au lecteur, rappelant le contexte d'écriture de fiction. La question de la narration est remise en question. Les propos de Maurice Blanchot, sur Thomas Mann — l'un des écrivains admirés par J-P. Martinet — s'appliquent au narrateur « martinetien » :

> Évoquons un instant Thomas Mann. Son cas est intéressant, parce qu'il ne respecte pas la règle de non intervention : constamment, il se mêle de ce qu'il raconte, parfois par personnes interposées, mais aussi de la manière la plus directe. Qu'en est-il de cette intrusion irrégulière ? Elle n'est pas d'ordre moral, prise de position contre tel personnage, elle ne consiste pas à éclairer du dehors les choses ? Coup de pouce du créateur qui façonne à son gré les figures. Elle représente l'intervention du narrateur contestant la possibilité même de la narration-intervention, par conséquent, essentiellement critique, mais sur le mode du jeu, de l'ironie malicieuse. […] Thomas Mann sait bien que la naïveté est perdue. Il essaie donc de la restituer, non pas en passant sous silence l'illusion, mais au contraire en la produisant, en la rendant si visible qu'il joue avec elle, comme il joue avec le lecteur et ainsi l'attire dans le jeu. Thomas Mann qui a un grand sens de la fête narrative, réussit ainsi à la restaurer comme fête de l'illusion narrative, nous rendant, à nous, une ingénuité du second degré, celle de l'absence d'ingénuité. On peut donc dire que si la distance esthétique est chez lui dénoncée, elle est aussi annoncée, affirmée par une conscience narrative qui se prend pour thème, alors que, dans le roman impersonnel plus traditionnel, elle disparaissait en se mettant entre parenthèses. [654]

[653] *Jérôme*, p. 430-431.
[654] Maurice Blanchot, *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, Folio/essais, 1981, p. 176-177.

Ayant un savoir limité du texte, le « Je » premier se présente comme une énigme. Il s'agit d'un cas pareil à *La Somnolence*, sauf que pour Martha, l'énigme est présentée venant d'un dehors : la vieille femme croit qu'un danger extérieur la menace. Au contraire, pour *Jérôme*, l'énigme provient d'un dedans : c'est le personnage lui-même qui représente l'énigme. Les protagonistes expriment cette idée, explicitement. La mère Bauche déclare à son fils : « Tu es né plus de trois ans après la mort de ton père, c'est ça l'énigme. [655]» et, Doussandre, l'ancien professeur de littérature de Jérôme, avoue, dans son discours : « Jérôme, depuis très longtemps, pour moi, vous êtes une énigme vivante. [656]»

Le cas de *Jérôme* nous offre un exemple autobiographique du « roman-Mémoire[657] » Le « Je » — narrateur — se projette dans son passé — son intérieur — à partir d'un présent atemporel, pour reconstituer ce qui semble être une vie passée. Dans le cadre de ce projet autobiographique, le « Je-Origine[658]», se met à distance par rapport au « Je », selon la logique narrative des mémoires. Mais, cette distanciation, sorte de détachement non seulement du « Je » initial, mais aussi du temps — celui de la narration autobiographique, notamment —, aboutit à un temps de l'intériorité. K. Hamburger déclare que l'intériorité surgit, par défaut, dans un récit de mémoires :

> Les mémoires s'appuient sur un Je-Origine, un *hic* et *nunc* fixe, qui n'est plus soumis à des changements. Deux autres aspects structuraux, interagissants, en découlent aussi bien : en jetant un regard rétrospectif sur sa vie passée et en la reproduisant, le Je fixe du roman autobiographique […] jette un regard sur les étapes révolues de son propre moi. Mais cela veut dire également qu'il éprouve les étapes de son Moi antérieur comme distinctes, et le plus souvent comme différentes, de son étape actuelle, […] L'auteur d'une autobiographie, qu'elle soit authentique ou imaginaire, objective les étapes antérieures de son Moi. Le Moi de sa jeunesse, il le voit pour ainsi dire comme un autre Moi que l'actuel, celui qui raconte, comme un autre aussi que celui d'une étape postérieure de sa vie.[659]

La superposition de plusieurs « Je » révèle un aspect fantastique de ces mémoires, à savoir, le récit de plusieurs vies antérieures. Le projet autobiographique du « Je » / personnage-narrateur-auteur, ouvre la voie non du passé mais des profondeurs du sujet, qui cherche par son livre de mort — à l'instar de la tradition égyptienne antique — à sortir au jour, ou en un autre sens aussi, à être reconnu par les lecteurs.

La Somnolence

[655] *Jérôme*, p. 128.
[656] *Ibid.*, p. 207.
[657] Expression de Käte Hamburger, dans *Logique des genres littéraires*, p.283.
[658] *Ibid.*, p.284, citée dans le contexte d'une analyse de la différence entre le roman épistolaire et le roman-Mémoires. Le « Je-Origine » est le « Je » de base dans une narration : le narrateur principal, car il existe d'autres voix qui se greffent, tout au long de l'histoire sur ce Je premier.
[659] *Ibid.*, p.284.

Il est nécessaire de constater que ce premier récit de Martinet s'annonce, sous le signe de la voix : l'ouverture de l'histoire est signalée par des voix mystérieuses attribuées à des créatures invisibles, parvenant au « Je », causant son trouble, tout en maintenant, avec équilibre, les indices qu'il s'agit d'une fiction horrifique. En effet, Martha est matraquée par les voix, tantôt très fortes, tantôt basses et provocantes : « On chuchote à mon oreille[660]. Des mots prononcés si vite que je n'arrive pas à comprendre un seul. Qui parle ? [661]» Ainsi, ce n'est pas pour une fois que la vieille femme se demande qui parle. Au début de ce même chapitre sept, la première phrase est : « Qui parle ? Que me veut-on ? Est-ce vous qui avez dit quelque chose ? On a chuchoté, et j'ai entendu rire de nouveau. Ce rire que je connais trop bien. [662]»

Ce « Qui parle ? », une sorte de leitmotiv dans le texte, participe de l'évolution du discours et montre le savoir limité du personnage. L'univers de Martha est brouillé et fortement parasité, par le bruit de ces voix. Martha ne saisit pas la vérité qui la dépasse, en tant que personnage. Elle rend compte de ce qu'elle entend et ressent, avec une certaine naïveté. En effet, elle reçoit toujours des signaux, sans pouvoir les interpréter. Ces signaux lui parviennent de la part d'autres personnages anonymes[663], ou, directement, de la nature. Le cas d'un personnage étrange qui cherche, depuis des années, à avertir Martha d'un certain message en est l'exemple : « Bientôt va venir la nuit, l'une des fenêtres de l'hôpital s'ouvrira, et un malade, comme d'habitude depuis deux ans, fera des signaux lumineux dans ma direction avec une lampe de poche.[664]»

La visibilité de la vérité est obstruée, pour le personnage féminin. Ses peurs proviennent, en effet, de cet état d'aveuglement. La question de l'identité hante Martha. Elle rappelle, tout le long de ses confidences, son nom, car c'est une manière probablement, pour elle, de garder son équilibre et d'atténuer sa peur : « Mon nom. Dites : Martha. Je m'appelle Martha. Je m'appelle Martha, mes cheveux sont blancs et je n'ai pas de colère.[665] » Par ailleurs, un ton agressif, se manifeste, à travers le discours de la vieille femme — reflétant sa vulnérabilité — quand elle constate l'indifférence de la petite fille du concierge, à son égard : « Est-ce qu'elle sait qui je suis, au moins ? — Je suis la fille du pasteur Krühl… Martha Krühl…

[660] Le chuchotement revient plusieurs fois dans le discours de la vieille femme. Des pages après, on retrouve la même phrase, presque : « On chuchote encore, tout près de moi. Je me suis réveillée en sursaut, le cœur battant. », *La Somnolence*, p. 103.
[661] *Ibid.*, p. 76-77.
[662] *Ibid.*, p. 69.
[663] « Les messages que l'on glisse sous ma porte ne me font pas peur. Je saurai me défendre. », *La Somnolence*, p. 38-39.
[664] *Ibid.*, p. 54.
[665] *Ibid.*, p. 52.

Aucune réaction. […] — Martha… Martha Krühl… La fille du célèbre pasteur.[666] » Jacques Le Rider évoque cette idée, dans « La cécité moderne et la reconquête postmoderne de la vision[667] » :

> Quand le monde cesse d'être visible, quand le sujet devient aveugle, c'est le sentiment même de l'identité qui est en crise. Car je suis originairement ce que je vois de moi-même dans le miroir et dans le regard d'autrui porté sur moi. […] Le moi aveugle est un moi à l'identité fragile.[668]

La vérité qui échappe à Martha provoque sa confusion.

> Il y a sûrement un lien entre cette femme, ce mort, les petites filles aux cheveux rouges, la porte grillagée et vous, mais lequel ? Quand la femme parlait de chaussettes, j'ai bien compris, allez, qu'il ne s'agissait pas de chaussettes, mais d'une réalité cachée. Dans votre code secret, ce mot inoffensif a une signification bien précise. Et votre acolyte s'est mis à rire parce que je ne comprenais pas. […] Croyez-vous que je sois assez simple d'esprit pour avoir cru une seule seconde que l'homme au complet bleu s'est suicidé parce qu'il avait perdu sa règle, tout à l'heure ? Il s'agissait bien d'autre chose, sans doute. Peut-être d'un secret terrible mettant en péril l'équilibre du monde.[669]

L'irritation de la vieille femme est de plus en plus manifeste. Elle se justifie, d'une part, par la nature des voix. Ce sont des voix aigües : « Sous le lit, ou dans le sommier, les petites filles aux cheveux rouges se disputent. Leur voix aiguë me fait horreur, elles piaillent comme des oiseaux malfaisants. [670] » Les voix des filles aux cheveux rouges, étant tenaces, accentuent l'ambiance très tendue : « Une lame m'a traversé le corps de part en part. Les petites filles se sont remises à rire dans le sommier, tout près de moi. Elles piaillent, se disputent, […] Elles chantent leur air préféré de leur horrible voix nasillarde et monotone.[671] » Leur voix ressemble à celle de Dinah, la fille du rez de chaussée : « La voix de la gamine est nasillarde et suraiguë. Une voix de fausset, avec quelque chose d'indéfinissable qui vous vrille les nerfs. [672]» S'ajoute à ces voix violentes, le cri des animaux : « Un martinet vient de frôler ma vitre en hurlant. J'ai sursauté si violemment dans mon fauteuil que j'ai failli tomber.[673]»

Le « Je » premier ne tarde pas à recevoir d'autres « Je ». Martha reconnaît sa porosité. Cette déclaration signifie à la fois le caractère sensible de la vieille femme et son identité fictive : un « Je » fonctionnant telle une cavité disponible pour l'accueil d'autres « Je ». Plusieurs entités intègrent, donc ce « Je » premier et engendrent, par leur cumul, un effet de

[666] *Ibid.*, p. 95.
[667] Jacques Le Rider, *Les Couleurs et les mots*, chapitre X « La cécité moderne et la reconquête postmoderne de la vision », p. 319.
[668] *Ibid.*, p.331.
[669] *La Somnolence*, p. 105.
[670] *Ibid.*, p. 27.
[671] *Ibid.*, p.79.
[672] *Ibid.*, p. 108.
[673] *Ibid.* 27.

condensation. La saturation du « Je » produit l'écho, phénomène remarquable dans *La Somnolence*. Il se traduit par les redondances. Deux types de répétitions sont repérables : celles, relatives à l'histoire et celles, liées au texte, à l'instar des refrains.

Les répétitions au sein de l'histoire, sont justifiées par l'aspect machinal des personnages, sorte d'automates, qui semblent exécuter des gestes itératifs : le cas de la femme du concierge, par exemple. Ce personnage, rencontré par Martha vers le début de son voyage urbain, se présente comme s'occupant du corps de son mari, qui a quitté la vie. L'épouse du mort est, en effet, très étrange. Le caractère inerte de « la femme aux cheveux gris », se manifestant à travers la lenteur de ses gestes, sa voix affaiblie, et l'absence de réaction, consolide l'image de pantin, dans un univers symbolique.

> La femme en noir continue à couper les ongles du cadavre comme si je n'existais pas. Je frappe plusieurs fois le plancher avec ma canne, toujours sans résultat. […] -Pourriez-vous me dire, s'il vous plaît, où se trouve le concierge ? La femme, alors, se tourne lentement vers moi. […] Elle ne manifeste pas la moindre impression de surprise en me voyant. – Asseyez-vous, dit-elle d'une voix traînante. Je suis contente que vous soyez venue. Vraiment je ne vous attendais plus. Cette pauvre femme me déraisonne. […] Elle a l'air de me connaître, alors que je ne l'ai jamais rencontrée de ma vie. Toute cette comédie n'est peut-être destinée, au fond, qu'à m'abuser un peu plus. […] -Je crois que vous vous trompez, Madame. […] La femme aux cheveux gris ne semble rien entendre. […] Toujours aucune réaction. […][674]

Ainsi, les paroles itératives de cette étrange femme, confirment l'idée de l'écho. Quand Martha lui pose une question sur le lieu où elle pourrait trouver le concierge, elle répond à quatre reprises en utilisant les mêmes énoncés, et consistant à expliquer sa tâche :

> -Je suis seulement venue pour dire deux mots au concierge. Pourriez-vous me dire où il se trouve, s'il vous plaît ? […]
> - […] Vous savez que les pompes funèbres sont en grève depuis une semaine. Eh bien, figurez-vous, ma chère, que depuis trois jours, je dois raser mon mari toutes les quatre ou cinq heures, et lui couper les ongles des mains et des pieds qui repoussent à une vitesse folle.
> Elle rejette une nouvelle fois sa mèche de cheveux gris en arrière :
> -Vous savez sans doute que les pompes funèbres sont en grève depuis une semaine ? Eh bien, figurez-vous, ma chère, que depuis trois jours, je dois raser mon mari toutes les quatre ou cinq heures, et lui couper les ongles des mains et des pieds qui repoussent à une vitesse folle.
> J'ai envie de dire à cette pauvre femme qu'elle se répète. Mais après tout, ce serait peut-être impoli, vous ne pensez pas ? […] Mais cette fois, tant pis, je vais intervenir : car c'est la quatrième fois que j'entends la même phrase. Si je ne dis rien, cela peut continuer pendant des heures.
> -Il me semble que vous l'avez déjà dit…
> La femme se tait, baisse honteusement la tête et continue la toilette funèbre. […] Tout cela est d'un ennui tellement atroce […] Ne peut-on me laisser tranquille quelques minutes ?
> -Je veux le leur livrer propre, vous comprenez…Vous savez sans doute que les pompes funèbres sont en grève depuis une semaine…
> Cette fois, je suis bien décidée […] à ne plus cacher mon irritation. […] Mais la femme aux cheveux gris n'est nullement découragée. Je crois même qu'elle ne m'entend pas.

[674] *La Somnolence*, p. 101.

> -Depuis trois jours, je dois raser mon mari toutes les quatre ou cinq heures et lui couper les ongles des mains et des pieds qui repoussent à une vitesse folle. Je veux le leur livrer propre, vous comprenez, vous comprenez… [675]

La répétition pourrait être interprétée, en outre, comme une manière de pousser Martha — par le narrateur caché —, afin qu'elle saisisse le message occulté. Néanmoins, Martha ne comprend rien, quoiqu'elle recoure aux allusions sur un jeu, dont elle est l'objet :

> Dans quel guet-apens m'avez-vous attiré ? Vous êtes derrière tout cela, n'est-ce pas, vous tirez les ficelles ? Meneur de jeu invisible ? Jouant de votre effacement ? Montreur d'ombres ? Gardien de la prison ? Roi du clapier à lapins ? Ah, je vous en supplie, faites cesser cette pitoyable mascarade, laissez-moi partir ! [676]

La femme du concierge est alors une voix qui cherche, en vain, à atteindre la conscience de Martha. D'autres voix retentissent dans le texte. Une chanson étrange, aussi, parvient à Martha, et semble la pourchasser. Les paroles de cette chanson sont des vers de Shakespeare, tirés de *La Tempête* :

> Be not afeard -The isle is full of noises,
> Sounds, and sweet airs, that give delight and hurt not:
> Sometimes a thousand twangling instruments
> Will hum about mine ears; and sometimes voices…

Ces paroles, étranges et énigmatiques pour Martha, fonctionnent comme un refrain, dans le texte. En effet, le sens des paroles, manqué par le personnage en question, semblent en connexion avec l'ensemble du discours. Autrement dit, les paroles appellent au calme et à la contenance. Les mots de Caliban s'appliquent au contexte de *La Somnolence*, un univers qui foisonne de bruits, ensemble de voix confuses, autour de Martha, qui cherche sa voie. Dans *Shakespeare et Nietzche : la volonté de joie*, Pierre Jamet propose le commentaire suivant, autour de ces mêmes paroles, en les traduisant, d'abord, de l'anglais en français :

> Sois sans crainte : cette île est pleine de rumeurs
> De bruits, d'airs mélodieux qui charment sans nuire
> Tantôt ce sont mille instruments qui vibrent, qui
> Bourdonnent à mes oreilles. Tantôt des voix,
> Alors même que je m'éveille d'un long somme,
> M'endorment à nouveau pour me montrer en songe
> Dans les nuées qui s'entrebâillent des trésors
> Prêt à m'échoir tant et si bien qu'à mon réveil
> Je supplie de rêver encore (III, 2, 131-9)
>
> Caliban a éliminé la peur. Son « Sois sans crainte » (Be not afeard) est plus beau que « Vous n'avez pas lieu d'avoir peur » de Gonzalo à la scène suivante (You need not fear), et assez proche de « Ne crains rien » de Cérès (Be not afraid) déesse de la terre jouée par un esprit acteur que Prospéro fait surgir à la scène d'après. Dans le texte original, les rumeurs, bruits et airs mélodieux

[675] *Ibid.,* p. 101-102-103.
[676] *Ibid*., p. 102.

> sont des « noises, sounds and sweet airs ». Caliban passe donc insensiblement du bruit au son et du son à la musique. […] Il évolue certes du bruit à la musique mais de la veille au sommeil, dans un mouvement paradoxal d'aller et retour entre les mondes traditionnellement masculin et féminin. De même, par synesthésie, son incantation nous fait passer de l'audition à la vue […][677]

Les paroles agissent en tant que balise, éclairant le chemin de Martha, incapable de comprendre ce message. Elles pourraient être, aussi, le signe de la présence d'un narrateur, qui n'a jamais, en réalité, quitté l'espace textuel. Le narrateur-auteur s'immisce dans la fiction. Sa présence est prouvable, à travers plusieurs exemples. L'un des exemples les plus pertinents, sur l'infiltration du narrateur-auteur dans le « Je » /personnage est l'utilisation d'un vocabulaire, appartenant, à une réalité extratextuelle. C'est-à-dire que Martha, telle qu'elle est représentée, avec son savoir limité, ne peut pas, en aucun cas avoir connaissance de ce lexique précis, venant du monde cinématographique réel. Certains mots ne pourraient être connus que par l'auteur/narrateur, un cinéphile passionné.

À la page 156 de *La Somnolence*, Martha utilise un terme particulier : « Comme d'habitude, vous soutenez que j'invente, que je confonds, que j'arrange, au besoin. Je ferai de la « mélangite ». Ainsi, inventé et employé par la réalisatrice française Agnès Varda, la « mélangite » est, en fait, un « projet de long-métrage que Varda dut avorter au début des années 60 [678]» La cinéaste explique, dans la revue *Cinéma 61*, la signification qu'elle donne à ce terme : La mélangite devait raconter « l'histoire d'un homme qui mélange non seulement son passé, son présent, son futur, non seulement les lieux, mais la vie vécue et la vie rêvée.[679] »

Mais de la « mélangite » que propose Varda, à travers son projet, il ne reste que le terme qui résume parfaitement sa passion — sa folie — pour les mélanges, son goût prononcé pour le brassage d'images, de couleurs, de pensées, etc., pour les associations d'idées farfelues et surréalistes parfois[680].

D'autres exemples sur l'infiltration d'un narrateur omniscient, au sein du « Je » personnage, sont repérables. Martha déclare à un moment de son discours qu'elle sait comment les gens réagissent à son insu, derrière son dos. Elle décrit le comportement des habitants, avec des détails précis, sachant qu'une simple femme de santé mentale fragile ne pourrait en aucun

---

[677] Pierre Jamet, *Shakespeare et Nietzsche : la volonté de joie* ; en version numérique sur le lien suivant : https://books.google.tn/books?id=Q0CblQMBJTUC&pg=PA247&lpg=PA247&dq=La+Tempete+Shakespeare+%22Be+not+afeard+..%22&source=bl&ots=CaVV8yVkvz&sig=ACfU3U3G8-zlwByNZHEgDIYWf5UQ3kWvww&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwiH_5nj27_qAhUCjqQKHRY8DI8Q6AEwB3oECAgQAQ#v=onepage&q=La%20Tempete%20Shakespeare%20%22Be%20not%20afeard%20..%22&f=false; consulté le 09/07/2020, à 15 : 29.

[678] Camille Satis, « La poétique du chat dans le cinéma de Chris Marker, Alain Resnais et Agnès Varda », Mémoire en Lettres et arts, Université Grenoble 3, p. 39.

[679] Propos d'Agnès Varda repris in Estève, Michel, https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00597543/document.

[680] Camille Satis, « La poétique du chat dans le cinéma de Chris Marcher, Alain Resnais et Agnès Varda ».

cas saisir certaines réactions, allant jusqu'à deviner ce qui se passe loin de ses yeux : « On disait souvent de moi, autrefois, que je n'avais pas les idées très claires. Certains, même illustraient leur jugement en se touchant la tempe avec l'index, quand j'avais le dos tourné. Les salauds, ils croyaient que je ne les voyais pas… [681] »

IV. L'autobiographie dans les récits de la troisième personne

« Qui parle ? » est toujours réactivé, pour s'interroger sur l'instance narrative, brouillée souvent, dans le discours. La voix narrative évolue, dans le psycho-récit[682], à travers le déictique « Il ». Attirant à son foyer d'autres voix, le déictique « Il » n'est pas tout à fait différent du « Je » monologique. Le discours indirect libre, mode opératoire du psycho-récit, favorise les échanges entre plusieurs déictiques, en jouant avec la distanciation.

Nous avons déjà mentionné qu'il existe, dans le récit monologique, plusieurs « Je », un « Je » premier (le personnage) et un « Je » second (le narrateur), et que tout se joue à travers l'échange entre ces deux entités. Ainsi est-ce le cas, dans le récit de troisième personne de Jean-Pierre Martinet ? Les psycho-récits de Martinet révèlent un narrateur dominant, ayant une profonde connaissance de la psyché du personnage. Le « Je » n'est pas totalement effacé. Dorrit Cohn rappelle, dans le chapitre consacré au psycho-récit que :

> Dans une certaine mesure tout psycho-récit suppose cette supériorité, même dans les cas où l'accord des deux consciences, celle du narrateur et celle du personnage, est plus étroit. Mais plus forte est la présence du narrateur, plus exclusifs deviennent ses privilèges cognitifs.[683]

Nous analyserons des exemples sur l'échange entre les déictiques, dans la fiction de Jean-Pierre Martinet, afin de montrer ce que Dorrit Cohn a appelé « l'aptitude du psycho-récit à pénétrer dans les zones subliminales du psychisme.[684]». L'intérêt est de montrer comment le psycho-récit, récit de troisième personne et narration de l'intime, participe à la représentation de l'horreur, à travers une écriture de soi.

---

[681] *La Somnolence*, p. 87.

[682] Le psycho-récit, tel que le conçoit Dorrit Cohn, dans son ouvrage, *La transparence intérieure*, est un récit, de la troisième personne, qui s'oppose au modèle traditionnel des fictions utilisant le « il » et qui sont, par conséquent, très à l'écart par rapport à l'espace de l'intime. Autrement dit, le psycho-récit va à l'encontre de l'ancien modèle dans lequel l'instance narrative, « il », ne rend compte que de ce qui est apparent et évite le côté psychologique, souvent résumé par des termes superficiels, sur le personnage. Dans le psycho-récit réinventé par des auteurs comme Thomas Mann (Dorrit Cohn cite le cas de *La mort à Venise*), la voix narrative, « il », s'approche à son maximum du « je ». Le narrateur s'efface en faveur de « la conscience qui fait objet de son récit » (D. Cohn, *La transparence intérieure*, p. 43). D. Cohn parle, dans ce cas, et contrairement à une « dissonance » entre narrateur et personnage (signifiant « écart »), d'une « consonance », dans une narrativité où l'espace de l'intime reprend le dessus.

[683] *Ibid.*, p. 45.

[684] *Ibid.*, p. 46.

Nuits bleues, calmes bières est une nouvelle publiée en 1978. On peut l'appeler selon la taxinomie de Dorrit Cohn, un « monologue narrativisé » : le récit se base sur le déictique « il », tout en racontant les souvenirs d'une vie achevée. Nous voulons montrer que l'aspect autobiographique caractérise ce récit de la troisième personne. L'originalité de ce texte autobiographique est qu'il joint deux types de rétrospection. Toutes les deux fictionnelles, la première est conforme à l'image habituelle de toute autobiographie fictive. C'est-à-dire que le récit est la narration d'un passé lointain à partir d'un présent quelconque — on ne sait pas si ce présent correspond au moment de l'écriture du deuxième récit, ou si ce sont des moments distincts. La deuxième rétrospection est la plus originale avec son aspect fantastique : il s'agit d'un retour, non au passé — comme il se doit. L'acte du retour est celui d'un mort vers les lieux de sa vie : les deux temps se superposent, quoique la narration est au passé.

En imaginant sa propre mort, dans le texte de la nouvelle, et en se présentant, en tant que revenant, le récit rétrospectif ressemble au cas de *Jérôme*, dans la mesure où un fantôme tient des mémoires. Mais, comme *La Somnolence*, il ne le déclare jamais de façon explicite. Le premier type de rétrospection, un retour sur la période de l'enfance, pourrait s'intituler « le récit de la première mort ».

Dans ce premier récit, se situant dans les premières pages de la nouvelle, le narrateur raconte son rapport avec sa grand-mère, la perte de son visage, à cause de la morsure d'une renarde, et la décomposition de son visage. Les premières pages de l'histoire commencent par ce souvenir d'enfance : « […] il se dit que, décidément, il n'avait plus grand-chose à voir avec le gentil petit garçon que sa grand-mère emmenait tous les soirs, en hiver, […], aux "Dames de France", place Abel-Surchamp, à Libourne, […][685] » La destruction du visage par la renarde, sert à établir une sorte de lien transitionnel entre les deux rétrospections, pour montrer que son état actuel de fantôme n'est que la prolongation effective d'un accident, à portée symbolique, situé dans l'enfance.

Le deuxième retour pourrait être appelé le récit de la deuxième mort, annoncée à la page 12 de la nouvelle[686] et il est plus étendu que le premier, au niveau quantitatif. Le récit en question se passe à Paris, ville où Martinet a passé une part importante de sa vie, avant de rentrer définitivement, à Libourne, dans la région bordelaise.

Le narrateur porte le même nom que l'auteur de la fiction autobiographique. Il s'agit d'une constatation qui provient des éléments biographiques cités, dans le texte de la nouvelle,

[685] *Nuits bleues, calmes bières,* p. 9-10.
[686] « La dernière fois que l'on avait sonné à sa porte, c'était pour lui apporter un télégramme annonçant sa mort. », p. 12.

et qui constituent la vie du narrateur, s'appliquant, aussi, à la vie réelle de Martinet. Rappelons que le caractère fictionnel est consolidé par la nature fantastique de la nouvelle. Gérard Genette précise aussi que, dans le cas d'une « identité onomastique [687]» entre narrateur et auteur, et même s'il y a des indices sur la présence d'éléments biographiques dans le récit, cela n'ôte pas à l'histoire son caractère fictionnel :

> […] rien n'empêche un narrateur dûment et délibérément identifié à l'auteur par un trait onomastique (Chariton d'Aphrodise en tête de *Chéréas et Callirhoé*, Dante dans *La Divine Comédie*, Borges dans *L'Aleph*) ou biographique (le narrateur de *Tom Jones* évoquant la défunte Charlotte et son ami Hogarth, celui de *Facino Cane* son domicile de la rue de Lesdiguières) de raconter une histoire manifestement fictionnelle, que ce soit en relation hétérodiégétique (Chariton, Fielding) ou homodiégétique : tous les autres exemples mentionnés, où l'auteur-narrateur est un personnage de l'histoire, simple témoin ou confident (Balzac) ou protagoniste (Dante, Borges).[688]

Le narrateur apprend sa propre mort, à travers une lettre qu'on lui envoie, chez lui. Il assiste à ses funérailles et il retourne chez lui, fantôme. L'itinéraire du revenant dans le récit, est sans doute familier, en réalité, pour Pierre Martinet, lui qui était habitant du quinzième arrondissement, pendant plusieurs années. Un certain réalisme caractérise l'ordre rétrospectif de la nouvelle. Le narrateur-auteur cite des endroits précis de son quartier : la rue du Commerce, l'Avenue Émile Zola, l'Avenue Félix Faure, la rue de la Convention, l'Avenue de La Motte-Piquet. Cela prouve l'impact du vécu et de cette époque, où Martinet vivait à Paris, dans son appartement à la rue Henri Bocquillon, au voisinage de son ami, Alfred Eibel. Cette adresse est citée, d'ailleurs, dans le récit comme étant celle du narrateur.

À la fin d'une virée nocturne, totalement ivre, le narrateur-auteur se retrouve dans son quartier, par le pouvoir magique d'un prénommé « Machin-machine », qui n'est autre que le narrateur :

> Machin-machine appuya sur un bouton et se retrouva rue Henri Bocquillon, le nez dans le caniveau, tout près des étoiles. Dans un grand apaisement intérieur. Quelques belles jeunes femmes passèrent, nues sous leur robe, malgré la neige, comme au début du printemps, quand les nuits se font plus courtes, tiédissent. Il rencontra son ami Alfred Eibel, porteur de livres rares. Il ne lui demanda pas comment il avait fait pour quitter son cercueil. Il accueillit l'événement avec sérénité. Lui-même se déplaçait entouré de fantômes, dans une calme mélancolie. Devant quelques bouteilles de beaujolais, au « Savoie », ils lurent des poèmes de Kenneth White. Puis il s'en alla, prétextant que les mélanges…[689]

Dans le récit de la deuxième mort, le retour du narrateur est effectué de façon concrète : il sort de son tombeau et retourne à son appartement, à sa rue, et à tous les endroits où il devrait être, en tant que vivant. La prise de distance par rapport à ce vécu se manifeste par un ensemble

[687] Gérard Genette, *Fiction et diction*, p. 85.
[688] *Ibid.*, p. 84.
[689] *Ibid.*, p. 23-24.

d'observations, critiques et commentaires auxquels le narrateur-fantôme s'adonne. Il expose, en effet, sa pensée, à travers le discours indirect libre, qui ouvre la voie à l'intime et à la pensée intérieure, pour parler de ses deux passions : la littérature et le cinéma.

L'évocation de tel auteur ou de tel artiste n'est, sans doute, pas fortuite. Car, « L'écriture est innocence, la littérature responsabilité [690]». La représentation d'autres auteurs révèle la position du narrateur-auteur sur la littérature et l'art, celui-ci s'affirmant pour ou contre tel ou tel producteur. L'écrivaine américaine Erica Jong est représentée, par exemple, à travers un lexique péjoratif. Les mots « gâteux, blondasse vulgaire, putes » et l'effet de cette découverte, « de fort méchante humeur », exprime la dépréciation vis-à-vis de cette auteure ainsi que l'acte d'intervention du romancier Miller, en faveur de cette dernière.

> Il acheta un journal au hasard. Il tomba sur une publicité pour un livre d'Erica Jong, accompagnée de quelques propos gâteux d'Henri Miller. La photo de cette blondasse vulgaire le mit de fort méchante humeur. Il se dit que, décidément, le règne des putes était arrivé. Rien à faire pour y échapper. [691].

Jean-Pierre Martinet, ancien étudiant de l'IDHEC, assistant réalisateur à l'ORTF, et cinéphile ayant toujours rêvé de réaliser son propre film, laisse entrevoir ses goûts cinématographiques, à travers la voix du narrateur-auteur :

> […] il se demanda soudain pourquoi Murnau n'avait jamais tourné avec Louise Brooks. Pabst, ce n'était déjà pas si mal, bien sûr, mais Murnau, tout de même… […] Il se dit en attaquant son sixième demi, que Louise Brooks, maintenant, devait avoir à peu près l'âge de sa grand-mère quand elle était morte. Quelle rencontre cela aurait été, oui, Murnau, Louise Brooks. Mais non, cela n'avait pas eu lieu, cela n'aurait jamais lieu. Enfin, cela paraissait bien improbable maintenant. Murnau était mort, Louise Brooks avait vieilli, Jean-Luc Godard demeurait prosterné, les mains sur les genoux, sur un tabouret en formica, quelque part du côté de Grenoble, entre ses machines vidéos sans vie, comme Hölderlin chez le menuisier Zimmer, frappant de ses ongles trop longs les touches d'un piano désaccordé.[692]

La mémoire cinéphile de Martinet nous livre des références marquantes pour lui. La voix du narrateur — revenant — invoque d'autres voix qui riment avec la sienne. Ainsi, celle qui se rapporte à son poète favori, l'allemand, Hölderlin, à travers *Scardanelli* d'Harald Bergmann. Il s'agit d'un film en noir et blanc tourné autour d'Hölderlin. Dans ce film, le menuisier Zimmer est celui qui se charge du poète fou. Avec l'aide de sa fille, il prend soin de l'exilé, qui ne cesse ni la poésie ni le piano, jusqu'à sa mort. Dans un autre endroit du récit, le narrateur se compare à Legs Diamond, dans *La chute d'un Caïd* ou *The Rise and Full of Legs Diamond* [693], film américain, en noir et blanc de Budd Boetticher. Encore une fois, les titres de

[690] Bernard Pingaud, *La Bonne aventure*, Paris, Seuil, 2007, p. 89.
[691] *Ibid*., p. 27.
[692] *Nuits bleues, calmes bières*, p. 20-22.
[693] *Ibid*., p. 14.

films et les noms de personnages ou acteurs sont choisis en fonction des tendances artistiques du narrateur-auteur. Le film de Bergmann ou de Boetticher abordent des situations tragiques en accord avec *Nuits bleues, calmes bière*.

Un autre cas intéressant d'échange entre la voix du narrateur et celle d'Henri Calet, est observable, au niveau du texte de la nouvelle. En effet, La voix de Calet surgit et acquiert une grande ampleur. Le nom d'Odilia, un des personnages de *La fièvre des polders*, de Calet, apparaît de façon remarquable et significative dans *Nuits bleues, calmes bières*. L'énoncé qui contient le nom de ce personnage, est introduit dans le récit, d'abord, entre guillemets : « Odilia avait moins de crises qu'avant. ». Ensuite, au paragraphe suivant, ce même énoncé revient sans les guillemets. Le propos est, donc, pris en charge par le « Il » « martinetien »

L'évolution de cette voix, venue d'une autre œuvre littéraire et s'infiltrant, progressivement dans le corps-texte « martinetien », transforme Odilia de Calet en une Odilia de Martinet, participant aux événements dans *Nuits bleues, calmes bières*. Ainsi, l'Odilia de Calet est réinventée par Martinet. Elle représente une folle internée dans un hôpital. Le narrateur semble l'amoureux de cette nouvelle Odilia.

> Le matin, quel que fut le temps, il faisait quelques brasses dans la rue du Commerce. Puis il remontait vers la rue de la Convention et faisait la planche jusqu'à l'hôpital Boucicaut. Là, il attendait Odilia. Tous les jours à la même heure, elle lui faisait un petit signe amical de la main et laissait tomber sa chemise de nuit jusqu'à la taille. Après, on la ceinturait et on l'emmenait. La nuit, souvent, il se réveillait et se mettait à pleurer, sans peine bien précise. Pour se rendormir, il essayait d'imaginer la tiédeur des aisselles d'Odilia. [694]

Le récit de la deuxième mort prend fin, avec un énoncé qui rappelle que le narrateur appartient au monde des morts, et qu'il poursuit son voyage, avec les autres morts, par le tramway. Une vieille dame au tailleur rose lui annonce, par un signe de la main, le temps de partir. Le narrateur se prépare pour dormir, le sommeil étant une deuxième mort aussi. Le récit autobiographique de la mort est comparé à un rêve, qui s'ajoute à d'autres rêves d'un narrateur-mort voyageant au tramway :

> Il repensa à Odilia. La vieille dame en tailleur rose tapota la vitre du tramway, en lui souriant sous la neige. Avant de s'endormir, il demanda pardon à tous ceux qu'il avait aimé, à tous ceux qu'il n'avait pas aimés. […] Cette nuit-là, il rêva de satin, et de souliers vernis.[695]

[694] *Nuits bleues, calmes bière*, p. 17.
[695] *Ibid.*, p.33.

Conclusion

Le « Je » est une entité mouvante, « spectrale », ayant les caractéristiques d'un fantôme comme le sujet lui-même. L'aspect horrifique du « Je » provient de l'impossibilité de le situer : d'autres voix, comme des bruits de fond se mêlent au « Je », le perturbent, l'habitent et occupent son univers, suscitant la terreur du sujet. Ainsi, le discours abscons du personnage est justifié par le parasitage du « Je ». Incapable de situer les événements, de se rappeler des détails relatifs à son passé, d'organiser le fil des actions ou de dire tout simplement sa propre vérité, le « Je » est mené, avec d'autres voix, dans la voie du texte, c'est-à-dire sur le chemin d'une parole qui se consume.

L'interférence entre personnage, narrateur, et parfois un auteur qui aime jouer au-delà de là où il se situe (la mort de l'auteur) montre que l'aspect ludique est la dominante du texte horrifique. Il y a en effet, dans ce mouvement d'aller-retour entre une identité réelle et une autre imaginaire, un renvoi à l'état des lieux du texte horrifique, c'est-à-dire à un rappel des trois topiques : « la descente aux enfers » (dans la mesure où le « Je » effectue un retour sur soi par l'acte de détachement et de distanciation vis-à-vis de lui-même), ensuite la « métamorphose » du « Je », et enfin, en quoi il reflète « la folie » qui rend compte de la complexité du sujet.

Enfin en se voulant autobiographique, le « Je » dévoile son désespoir immense à travers le récit de vies ratés. Néanmoins, ce « Je » désespéré ne manque aucune occasion pour prouver l'existence d'une fine conscience ironique.

Deuxième Volet : L’esthétique de la laideur

Introduction

La notion de laideur, vecteur principal du texte « martinetien », est l'un des paramètres de l'horreur. Les propos suivants, de Jérôme Bauche, personnage du roman éponyme, résument le principe de la fiction d'angoisse, chez Martinet : « On dit que la beauté aide à vivre, c'est complètement faux, c'est exactement l'inverse. [696]» L'absence d'humanité est, en effet, la principale raison de la laideur. Les corps monstrueux, les actes abjects, l'attitude lugubre des personnages, et leur aspect grotesque, sont autant des représentations de la laideur. Ces manifestations reflètent une grande déception et un énorme désespoir.

Nous nous appuierons sur les définitions de quelques auteurs pour soutenir notre analyse. Nietzsche, pour aborder l'idée du beau, mentionne :

> Nous entendons le laid comme un signe et un symptôme de la dégénérescence […]. Chaque indice d'épuisement, de lourdeur, de vieillesse, de fatigue, toute espèce de contrainte, telle que la crampe, la paralysie, avant tout l'odeur, la couleur, la forme de la décomposition, de la putréfaction […], tout cela provoque la même réaction, le jugement « laid » […] [697]

Dans l'introduction de son ouvrage, *Histoire de la laideur*, Umberto Eco, insiste bien sur la complexité du concept. Il souligne qu'il n'existe aucune « théorie de la laideur[698]», sa perception étant étroitement liée au concept du beau et variant selon les points de vue. En effet, l'identité du sujet qui s'exprime, les contextes historiques et culturels, voire ses goûts personnels, font de la laideur un concept évolutif, en dépit de certains critères pouvant apparaître comme fixes.

Karl Rosenkranz, dans *Esthétique de la laideur* inscrit le laid dans un contexte cyclique. La laideur ne serait qu'une étape dans un processus naturel : « Le laid est un concept relatif, un moment dans un développement dialectique.[699] » Et, il ajoute, dans le préambule de son ouvrage : « Je me suis efforcé de développer le concept du laid comme un moyen terme entre le concept du beau et celui du comique[700] ». Le laid ne se définirait donc que par son lien au beau et au comique. Ce dernier neutraliserait sa négativité pour la transformer en principe contribuant au positif.

Les fleurs du mal de Baudelaire considèrent la laideur comme un mal nécessaire, qui, repris par la littérature peut être transformé en beauté artistique. Ainsi, *Une charogne*, malgré

---

[696] *Jérôme*, p. 226.
[697] Nietzsche dans *Le Crépuscule des idoles*, relevé dans l'ouvrage d'Umberto Eco, *Histoire de la laideur*, Flammarion, 2007, p. 15.
[698] Friedrich Schlegel, dans *Esthétique du laid*, de Karl Rosenkranz, p. 19.
[699] Karl Rosenkranz, *Esthétique du laid*, tr. De l'allemand par Sibylle Muller, Préface de Gérard Raulet, Circé, 2004 p14, [Édition orig. 1853].
[700] *Ibid*., p. 35.

son sujet à priori repoussant, rivalise avec d'autres textes qui célèbrent la beauté physique. Ce poème, en effet, par la vitalité des mots et la mutation d'une réalité funeste, parvient à lui donner de la beauté. Dans *L'Art romantique*, Charles Baudelaire insiste sur l'importance de la laideur en poésie :

> Mais j'avoue que pour oser cette *Déclaration des droits* du poète, il faut être absolument lyrique, et peu de gens ont le droit de l'oser. Mais enfin, direz-vous, si lyrique que soit le poète, peut-il donc ne jamais sentir le courant de la vie ambiante, ne jamais voir le spectacle de la vie, la grotesquerie perpétuelle de la bête humaine, la nauséabonde niaiserie de la femme, etc. ?... Mais si vraiment ! Le poète sait descendre dans la vie ; mais croyez que s'il consent, ce n'est pas sans but, et qu'il saura tirer profit de son voyage. De la laideur et de la sottise, il fera naître un nouveau genre d'enchantements. Mais, ici encore sa bouffonnerie conservera quelque chose d'hyperbolique ; l'excès en détruira l'amertume, et la satire, par un miracle résultant de la nature même du poète, se déchargera de toute sa haine dans une explosion de gaité, innocente à force d'être carnavalesque. [701]

Victor Hugo précise dans *Le crépuscule du beau* que « Dans la pensée moderne, au contraire, le grotesque a un rôle immense. Il y est partout ; d'une part, il crée le difforme et l'horrible ; de l'autre, le comique et le bouffon. […] Ce que nous appelons le laid[702] » La laideur se situe donc sur deux niveaux : un niveau concret (physique) et un, abstrait (moral), les deux souvent intimement liés. Les plasticiens rejoignent les hommes de Lettres et les critiques sur plusieurs points. Auguste Rodin, par exemple, déclare dans *L'Art* :

> Ce qu'on nomme communément *laideur* dans la Nature peut dans l'art devenir d'une grande beauté. Dans l'ordre des choses réelles, on appelle *laid* ce qui est difforme, ce qui est malsain, ce qui suggère l'idée de la maladie, de la débilité et de la souffrance, ce qui est contraire à la régularité, signe et condition de la santé et de la force ; un bossu est laid, un bancal est *laid*, la misère est *laide*. *Laides* encore l'âme et la conduite de l'homme immoral, de l'homme vicieux et criminel, de l'homme qui nuit à la société ; *laide*, l'âme du parricide, du traitre, de l'ambitieux sans scrupules. Et il est légitime que des êtres et des objets dont on ne peut attendre que du mal soient désignés par une épithète odieuse. Mais un grand artiste s'empare de l'une ou de l'autre de ces *laideurs*, instantanément il la transfigure…d'un coup de baguette magique il en fait de la beauté : c'est de l'alchimie, de la féerie ![703]

Mais on n'a pas attendu l'époque contemporaine pour célébrer la beauté de la laideur. Une présence diachronique du laid, à travers diverses productions artistiques, l'atteste fortement. Ainsi l'œuvre picturale du néerlandais Jérôme Bosch, les tableaux de l'espagnol Francisco Goya, ou de l'autrichien, Egon Schiele, témoignent d'une certaine fascination pour la laideur. Et d'ailleurs, Goya, ainsi que Jérôme Bosch sont évoqués, intentionnellement dans

---

[701] Charles Baudelaire, *L'Art romantique*, p. 357 ; dans *Œuvres complètes de Charles Baudelaire, Quelques-uns de mes contemporains*, Notice, notes et éclaircissements de Jacques Crépet, Louis Conard Libraire éditeur, Paris, 1917. Version disponible sur le lien : https://archive.org/details/lartromantique00baud/page/n7/mode/2up.
[702] Victor Hugo, *Le crépuscule du beau*, *Préface du Cromwell*.
[703] Auguste Rodin, *L'Art*, p.46, éd. Gsell, 1911 ; page disponible sur : https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Rodin_-_L%E2%80%99Art,_1911,_%C3%A9d._Gsell.djvu/54.

la fiction de Jean-Pierre Martinet, le premier à travers une de ses peintures, dans *La Somnolence*, par une de ses peintures, et l'autre comme personnage éponyme du second roman de l'auteur :

> Un tableau étrange attire mon attention. C'est une reproduction en couleurs, fixée grossièrement avec quelques morceaux de papier collant. […] Je m'approche du tableau et j'en lis le titre : « Don Manuel Ozorio de Zuniga ». Drôle de nom. […] Il y a un autre nom écrit en lettres plus petites : Goya, et une date, que je n'arrive pas à lire. […] Qui est ce Goya ?[704]

Le rapport entre Jérôme Bauche de Martinet et Jérôme Bosch, le peintre néerlandais, est explicite, à travers le discours du personnage éponyme et son voisin Cloret « Il continuait sur sa lancée, il était décidément intarissable : on vous a sans doute déjà dit que vous portiez un nom de peintre célèbre ?[705] » Ce clin d'œil souligne que rien n'est dû au hasard, mais que le choix du nom par Martinet se réfère à l'artiste, sur plusieurs plans. Le traitement de la laideur chez le premier trouve écho chez le second, chacun manifestant à sa manière sa création artistique.

En effet, dans les textes de Martinet, la représentation de la laideur, ou de l'horreur, s'effectue en particulier par l'intermédiaire du cadavre. État le plus répugnant et le plus angoissant du corps, le cadavre matérialise la mort. Par sa forte présence, il distille une atmosphère lugubre et participe à la construction d'un univers dystopique.

[704] *La Somnolence*, p.106-107.
[705] *Jérôme*, p.34.

Chapitre premier : Le cadavre

Introduction : La représentation du cadavre

D'un point de vue éthique, Le cadavre impose un certain sérieux. Il appartient à l'ordre du sacré : pour qu'un mort puisse se reposer — dans plusieurs cultures — la dépouille doit être enterrée ou cachée. Or, il y a eu souvent des profanations, pour des raisons différentes. En médecine, par exemple, et pour des fins utilitaires, l'utilisation des cadavres a permis à la médecine de progresser et de rendre service à l'humanité. Le domaine de l'art s'est emparé, aussi, de cet objet tabou. Tout en rappelant la mort, il incite l'homme à méditer sur son existence. Et au-delà de la réflexion sur les questions métaphysiques, le cadavre fascine les artistes et les spectateurs, en se transformant en un curieux objet d'art.

> Pour bon nombre d'artistes qui procèdent de cette utilisation du cadavre à fins artistiques (voire esthétiques comme pour les corps plastinés du docteur Gunther Von Hagens) l'argument est toujours celui de la poursuite de la vie, ou la monstration de l'évolution biologique.[706]

En littérature, le statut du cadavre révèle une imagerie complexe sur la mort. Les histoires de zombies ou de revenants, par exemples, dévoilent le fantasme du corps réanimé, après le trépas de l'individu. Et il n'y a pas mieux que le célèbre *Frankenstein*, créé par Mary Shelley, donnant lieu à plusieurs versions, dont, plusieurs, cinématographiques, partageant la même idée, à savoir la réanimation d'un être humain à partir de plusieurs cadavres. Le cas du film américain, de James Whale, datant de 1931, avec Boris Karloff et Mae Clarke ; ou encore le film britannico - nippo - américain, *Frankenstein* (1994) témoigne de cet engouement pour l'inconnu que déclenche le cadavre. Dans les deux reproductions, la créature invitée à la vie s'avère un monstre, une sorte de malédiction pour celui qui l'a créée et son entourage, comme pour rappeler aux humains, que la profanation de l'ordre naturel ne peut causer que désastre.

Objet de provocation, dans un premier temps, le corps-mort pourrait provoquer en même temps la réflexion sur des sujets divers, dont, essentiellement le rapport entre la vie et la mort, laissant entrevoir l'ambiguïté terrifiante de la situation. Béatrice Bonhomme mentionne à ce propos, dans son article « Antonin Artaud : le corps excessif » :

> Le corps du mourant, le cadavre même n'est d'ailleurs ni clos ni fermé, il est en période de transition, de transmutation. Un statut ambigu de mort-vivant caractérise ainsi la momie de chair fraîche, les morts-nés, les vivants qui ont voulu vivre morts, « ce qui ne vit ni ne dort/n'est ni mort ni vivant/l'innommable ». Artaud se présente souvent lui-même comme un revenant. Cauchemar de l'entre-deux « […] je suis un morceau de bois mort toujours vivant », un corps « d'autant plus vivant qu'il est mort » ; « la mort n'est pas qu'un état de passage. Elle est un état

[706] Lionel Verdier et Gilles Bonnet, *L'Excès. Signe ou poncif de la modernité ?* Chapitre : Représentations excessives : l'ob-scène. « Éthique de l'excès. Entre rupture et transgressions : des grossissements des gestes et des formes dans l'art contemporain », par Germain Roesz, p.184.

> qui n'a jamais existé, car s'il est difficile de vivre, il devient de plus en plus impossible et inefficace de mourir ». [707]

L'ambigüité du cadavre provient du fait qu'il est une ligne de frontière entre le monde des vivants et le monde des morts. Cette ligne de partage attise les curiosités, tout en dévoilant la pluralité des mondes. La fiction d'angoisse « martinetienne » reprend l'idée du cadavre et l'investit au profit du code psychique. Le récit de l'intériorité dévoile des cadavres au sens symbolique. Les dépouilles auront des significations connotatives d'un certain malaise existentiel. Leur multitude rend compte de leur caractère obsessionnel.

Ainsi, le cadavre se manifeste soit de façon concrète, c'est-à-dire dans son aspect premier de « corps mort », soit abstraitement, par analogie, usant de plusieurs représentations, qui se rejoignent dans un archisémème commun à savoir « la mort ». Et c'est par ce deuxième type de représentation que se caractérise surtout la fiction de Martinet. Anne Carol et Isabelle Renaudet dans « Modes de représentations, normes esthétiques et sociales », précisent :

> En première solution à la question de la représentabilité du cadavre consiste en une euphémisation de ses aspects, une banalisation, qui emprunte elle-même plusieurs voies : on peut choisir de le montrer selon des codes simples, connus et validés de tous : en peinture, la couleur de la peau par exemple ; on peut aussi user d'analogies, comme le sommeil.[708]

[707] *Ibid*., p. 211.
[708] Anne Carol et Isabelle Renaudet, *La Mort à l'œuvre, Usages et représentations du cadavre dans l'art,* Presses Universitaires de Provence, 2013, p. 13.

I. Le cadavre matériel

Le cadavre ou le corps mort apparaît comme un signe chargé de significations. Dans *La Somnolence*, c'est surtout le cadavre du concierge qui nous intéresse. Il existe toutefois d'autres corps morts comme celui du père de Martha, qu'elle a essayé de garder caché dans un tronc d'arbre avec l'aide de son frère. Mais, le corps mort du concierge qui habite au rez-de-chaussée possède un aspect étrange lui conférant les qualités d'une entité vivante.

Quand Martha, après avoir mis le feu dans son appartement, arrive dans la maison du concierge, l'homme est déjà mort. Dans cette sorte d'espace souterrain qui ressemble à un clapier, il est étendu sur un lit, dans l'une des chambres. Avec lui, dans la maison, sa fille, une enfant de neuf ans, et sa femme, dont le rôle est de prendre soin du mort, avant qu'elle ne quitte la demeure, confiant cette mission à Martha. À la question de Martha, posée au seuil de la porte : « Ton père ne vit tout de même pas dans un clapier à lapins ?[709] », ignorant la mort du père, la fille — tel le Sphinx à la porte de Thèbes — réplique par une première énigme : « Les morts vivent toujours dans des clapiers à lapins.[710] » Mais Martha ne saisit pas la vérité que cachent les mots de la petite. Elle ne découvre, avec surprise, le cadavre qu'en rentrant dans la pièce :

> Car je distingue un lit sur lequel un homme en complet clair est allongé. […] Un corps sur ce lit, donc, et, près de lui, plutôt, j'ai pensé une forme, […] une femme en noir. […] Figurez-vous que l'homme étendu sur le lit est un mort, et que la femme se livre tout simplement à sa toilette funèbre. […] Un cadavre ! Une toilette funèbre ! […][711]

Le cadavre du concierge semble n'avoir pas perdu totalement ses fonctions vitales. Car, quoique mort, — une mort qui ne semble pas récente — ses ongles continuent à pousser rapidement et à percer les chaussettes. Tout comme les poils de sa barbe, elles continuent à pousser, obligeant l'épouse à s'occuper de lui : « je dois raser mon mari toutes les quatre ou cinq heures, et lui couper les ongles des mains et des pieds qui repoussent à une vitesse folle.[712] »

La laideur de cet étrange cadavre est accentuée par sa saleté et parce qu'il commence à attirer les mouches, signe de pourrissement de la dépouille :

> Je me rapproche du corps qui est étendu sur le lit. Ses chaussures noires sont mal cirées. On y devine encore la boue des chemins, la poussière des villes, […] Beaucoup de négligence, vraiment. On nous apprenait qu'un mort que l'on enterre avec des chaussures sales ne peut jamais parvenir à la demeure céleste et continue à errer lamentablement entre le ciel et la terre jusqu'à la fin des temps. […] Il y a quelque chose de pitoyable dans ce visage à moitié rasé, enduit de crème un peu séchée déjà par endroits. […] De grosses mouches vertes bourdonnent dans la

[709] *La Somnolence*, p. 98.
[710] *Ibid.*
[711] *Ibid.*, p. 99-100.
[712] *Ibid.*, p.102.

> chambre. […] Vraiment je voudrais bien savoir comment les mouches ont pu rentrer dans la chambre, car il n'y en avait aucune tout à l'heure. Je regarde distraitement une mouche s'introduire avec un bruissement d'élytres dans le nez du cadavre. Dans quelques jours tout cela ne va pas sentir très bon. […] Trois grosses mouches sortent de la bouche du mort. Je me demande vraiment si les sales bestioles qui ont envahi la pièce ne viennent pas en fait de l'intérieur du cadavre … [713]

Le cadavre du concierge est le lieu où se jouent la vie et la mort. Il devient un espace symbolique du grand corps, à savoir celui du monde. La métaphore du corps commun et unique se trouve, d'ailleurs, mentionnée dans *Jérôme*, à travers le discours de Cloret :

> Nous ne sommes que d'infimes parcelles d'un même corps. Un immense organisme vivant qui palpite et qui vibre. Voilà ce qui me donne élan et foi, oh oui, foi et élan, ce sentiment exaltant, oh oui exaltant, de participer à une fabuleuse aventure cosmique, un voyage au-delà des étoiles, oh oui, au-delà des étoiles, vers ce point oméga que nous finirons bien par atteindre un jour, n'est-ce pas, Jérôme, n'est-ce pas ? Car ce n'est pas l'individu qui compte, c'est l'espèce, vous m'entendez, L'ES-PÈCE, rien d'autre … [714]

Dans *La Somnolence*, d'autres cadavres sont présents. Le dernier chapitre s'achève sur une scène remarquable mettant en jeu des dépouilles :

> Il n'y avait personne devant le casino. La terrasse était complètement vide, et pourtant les parasols étaient ouverts, comme si l'on attendait du monde. J'ai ouvert la porte. Une lumière grisâtre tombait des grandes baies vitrées dont certains carreaux étaient cassés. […] C'est alors que j'ai aperçu les cadavres, méticuleusement alignés sur les tables de jeux. Il y en avait bien une cinquantaine. J'ai rebroussé chemin aussitôt. J'ai refermé la porte. J'ai regardé la mer. Elle avait une vilaine couleur glauque. Elle semblait visqueuse, comme ces animaux à peaux froide qui m'ont toujours fait horreur.[715]

Le récit étant plus proche du rêve que de la réalité, l'ordre symbolique convient mieux quant à l'interprétation des scènes contenant un ou plusieurs cadavres. Car, ils surgissent, à travers un contexte étrange, plutôt surréaliste. Ils sont à prendre comme des éléments indésirables du passé de Martha. L'ensemble des corps-morts représenterait, donc, les contraintes qui pèsent lourdement sur le personnage ou l'ensemble des émotions réprimées, se manifestant à travers des images répugnantes.

Martha aperçoit, partout des cadavres. Le spectacle des cadavres se trouve inclus, parmi des scènes de vie ordinaire, sans que cela gêne les autres personnages. L'attitude des autres vis-à-vis des cadavres justifie l'idée du récit sur le mode onirique du rêve : « La tricoteuse, dans le parc, continue sa besogne, entourée de ses compagnes. Deux enfants se

[713] *Ibid.*, p. 107-115-119-120.
[714] *Jérôme,* p. 23.
[715] *La Somnolence*, p. 255.

poursuivent, enjambant en riant les cadavres de leurs camarades. […] Je referme les volets sur toutes les horreurs de la rue, et je tire les doubles rideaux.[716] »

La récurrence de cette image, c'est-à-dire du cadavre dans son rapport avec les enfants/l'enfance, pourrait s'ajouter à l'hypothèse de l'émotion enfouie se traduisant par un cadavre matériel. Durant son voyage urbain, Martha évoque des scènes semblables. Elle aperçoit, par exemple, une fille qui tue un garçon et qui, ensuite traîne son cadavre, avant de l'engloutir dans l'eau :

> Sur l'écran, le gros garçon s'est mis à la poursuite de la fillette. […] La gamine descend du poney, l'embrasse sur le museau et enfonce la tête du petit garçon dans le sable ; puis elle arrache son nœud jaune orange et commence à l'étrangler avec. Rires du public. […] Les rires redoublent quand apparaît un sous-titre en grosses lettres bleues : « Mon poney s'appelle Tobie ». Je me demande bien ce qu'il peut y avoir de comique dans cette phrase. Elle reparaît plusieurs fois avec des lettres de différentes couleurs et de différentes grosseurs. A chaque fois, ce n'est qu'un immense éclat de rire dans la salle. Le petit garçon devient violacé et roule des yeux blancs, comme dans les vieux mélodrames muets […]. La petite fille traîne sa victime sur le terrain vague et, arrivée au bord de la falaise, le pousse dans la mer. Le corps tombe lentement, lentement, et le ruban volette autour du cou meurtri comme un serpentin de carnaval.[717]

À cause de la grève des pompes funèbres, dans cette étrange ville, les dépouilles sont rassemblées dans le Casino. C'est d'ailleurs, la scène finale à laquelle assiste Martha, dans son cheminement, et qui rappelle le commentaire de l'un des personnages, faisant allusion à une ville-morgue. Il s'agit, en effet, d'une scène figurative, à partir de la matérialité des cadavres, illustrant une situation abstraite : c'est l'aboutissement d'une épreuve, où les fardeaux, sous forme de dépouilles, ont été abandonnés.

> Vous pensez que cette grève des pompes funèbres va encore durer longtemps ? Cela devient préoccupant. On ne sait vraiment plus que faire des morts…Bientôt, la ville ne sera plus qu'une gigantesque morgue. Vous savez que le casino vient d'être réquisitionné ? ... » J'ai envie de demander à ces deux messieurs qui ont l'air si bien renseignés si le journal signale de nouveaux cas de femmes donnant naissance à des rats.[718]

Ce même spectacle de cadavres revient, dans *Nuits bleues, calmes bières* :

> Sur une table de billard, deux cadavres étaient allongés, nus. Chaque jour, ils sentaient un peu plus mauvais. Il demandait parfois au garçon, timidement, si ses patrons avaient l'intention de faire quelque chose. Au sujet de quoi, monsieur ? Ces deux corps, là-bas. C'est un peu gênant pour la clientèle, vous ne trouvez pas ? Je ne trouve pas, monsieur. Personne ne se plaint, ici.[719]

[716] *La Somnolence*, p. 75.
[717] *Ibid.*, p. 138.
[718] *Ibid.*, p. 228-229.
[719] *Nuits bleues, calmes bières*, p. 19-20.

Les cadavres se multiplient également dans *Jérôme* : le voisin Cloret, la mère, la petite fille qui se noie dans l'eau, les deux prostitués, Bérénice et Paulina Dandineau, Lisa, Paulina Semilionova. Ils sont, tous, évoqués d'abord, sous leur forme vivante. Leur vie semble fausse, donnant à voir leur aspect cadavérique, plus marqué, dans le récit.

Ainsi, la cruauté de la mère de Jérôme envers son unique fils et la vie misérable qu'elle mène — elle est alcoolique — poussera celui-ci à se venger d'elle, en la tuant. De même pour le voisin Cloret qui représente pour Jérôme l'exemple de toute une société conformiste, artificielle, manquant d'authenticité. Monsieur Cloret travaille et cherche à convaincre Jérôme de travailler dans une usine de fleurs artificielles. Il se rend dans l'appartement de Jérôme, avec sa cravate rose et lui tient un discours conformiste. Son profil symbolise tout ce que Jérôme refuse : l'idée du travail, liée à l'idée de la valeur, imposée par la société moderne, l'idée de l'artificialité suggérée par la fabrication des fleurs en plastique, et enfin le rose associé à une vie stable, loin des souhaits du protagoniste.

Paulina Semilionova est une adolescente perverse qui offre son corps à tout le monde. Jérôme lui ôte ce pouvoir, il la tue, pour la punir et dévore une partie de ses chairs. Les prostituées, en raison de leurs corps malmenés et de leurs pauvres existences sont aussi transformées en cadavres. L'une d'elles, Bérénice, prostituée qui a fait preuve d'une grande générosité et d'amour envers Jérôme, est également tuée de chagrin et d'humiliation.

La raison de mourir est l'absurdité de la vie que mène chacun des personnages. Leur transformation en cadavres est un passage à un au-delà du non-sens. C'est le passage à la vraie vie qu'ils méritent : le corps mort est le sens qu'il faut donner à une vie atroce, vide, ennuyeuse et misérable. Jérôme se charge de donner une valeur à ces existences pathétiques.

Dans les récits de Martinet, l'image du cadavre prend une autre dimension : du corps mort, visible, elle s'étend à tout ce qui s'y rapporte. Nous trouvons, en effet, toute une panoplie de symboles relatifs au cadavre. Nous les analyserons, à travers le code chromatique, et ensuite, nous réfléchirons au rapport des personnages au monde.

II. La représentation du cadavre à travers le code chromatique

La représentation du cadavre, dans le texte « martinetien » ne se limite pas uniquement, à sa présence matérielle, à travers un contexte généralement surréaliste — le cas des dépouilles rassemblées au casino, dans *La Somnolence*, par exemple, ou des deux morts sur la table du billard, dans *Nuits bleues, calmes bières*. Le cadavre s'accorde, chez Martinet, avec une vision désespérée du monde visible, selon laquelle le corps est un fardeau, emprisonnant l'âme vouée à l'errance.

Ainsi, une fois mort, le narrateur de *Nuits bleues, calmes bières* éprouve un sentiment d'émerveillement devant sa nouvelle situation de fantôme[720]. Et Edwina Steiner, dans *L'Ombre des forêts*, la musicienne juive qui a été martyrisée par les nazis, au point de ne plus sentir son corps[721], a besoin, après avoir échappé à la déportation[722], de se travestir avec des perruques et de se cacher de plusieurs manières, dans la nouvelle ville où elle a choisi de vivre en errante, jusqu'à son suicide.

En effet, cette vision du corps inutile et alourdissant l'existence, inocule l'idée du cadavre, à travers toute la fiction « martinetienne ». Il est question d'un monde cadavérique, où l'aspect de la charogne se manifeste par des éléments divers et variés. Il sera, donc question d'analyser le cadavre abstrait à travers le code chromatique et le rapport des protagonistes avec le monde.

Le violet est la couleur dominante, dans les textes de Martinet. Elle rappelle le monde des morts, car elle est associée au deuil. Elle représente, aussi, une des caractéristiques du cadavre. La couleur des visages dénote de l'état cadavérique du personnage, dans le cas de la femme qui occupe le guichet, au cinéma, dans *La Somnolence*. Son teint violacé exprime l'absence de vie et anticipe sur sa mort proche. Martha, après son aventure au cinéma, la trouve assassinée :

> Je m'arrête devant un cinéma à la façade grisâtre, délavée, faiblement éclairée par un néon rouge clignotant. Plusieurs lettres manquent à l'enseigne lumineuse. Il n'y avait personne devant la caisse, où une grosse femme au teint violacé tricote en étouffant de temps en temps un bâillement.[723]

[720] « La mort ne l'avait pas privé de sa faculté d'émerveillement, bien au contraire. Jamais il n'avait pris autant de plaisir à déambuler dans Paris, […] », *Nuits bleues, calmes bières*, p. 14.
[721] « Elle explique calmement, pour la énième fois, qu'il n'y a plus de Mlle Steiner, qu'Edwina Steiner est morte il y a des années au camp de Mauthausen, de l'autre côté, en Allemagne, avec des malades mentaux, des débiles, des mongoliens, de l'autre côté de la frontière, au milieu de ceux dont on ne veut nulle part, […] » ; *L'Ombre des forêts*, p. 74.
[722] *Ibid., Op. Cit.*, p. 28.
[723] *La Somnolence*, p. 127.

Le violacé est une couleur qui tire vers le violet. Ce violet léger correspond à la lividité cadavérique. Le visage de Cloret devient violacé, juste après sa mort :

> Son visage était à peine violacé, presque tranquille. Un visage de retraité qui attend paisiblement la fin de la journée. Aucune des traces de strangulation qui remplissent d'une joie morbide les amateurs de faits divers. Le plus choquant, à mon avis, c'était cette bouche grande ouverte, qui semblait réclamer encore une dernière bouffée d'oxygène.[724]

Toutefois, Jérôme, qui déclare écrire ses mémoires à partir du monde des morts, semble rendre compte d'une vie où tout le monde est mort. Lors de la recherche de Polly, J. Bauche rencontre des personnages étranges, qui ont les caractéristiques des morts. Un vieil homme, par exemple, le reçoit dans son appartement par erreur et l'invite à regarder la télévision. Solitaire, ce vieillard ressemble à un fantôme :

> J'ai un rendez-vous. […] Il me regardait avec des yeux ronds, en passant machinalement son index droit sur ses yeux, comme une personne qu'on vient réveiller en sursaut en pleine nuit. Sous les globes blanchâtres injectés de sang tremblaient deux poches violacées. […] Le vieillard s'est mis à applaudir. Il s'est tourné vers moi, radieux. Je regardais avec dégoût les poches violacées sous ses yeux. Il était si agité qu'elles tremblotaient légèrement ; je me suis rendu compte que tout son visage était parcouru de frémissements presque imperceptibles, et j'en ai éprouvé une vague sensation de malaise.[725]

En poursuivant son chemin, à la recherche de sa bien-aimée, J. Bauche multiplie les rencontres, avec un point commun entre ces inconnus : leur teint cadavérique

> Je voyais Polly à travers la porte : elle arborait une robe en satin rouge vif assez vulgaire, ses lèvres étaient peintes en violet, et elle fumait maladroitement, avec une fausse désinvolture, […][726]

Le violet semble partagé, aussi, par des femmes qui ont un destin tragique commun. Les personnages féminins qui portent cette couleur seront victimes d'une vie injuste et elles finiront mortes : la prostituée Bérénice porte une robe de même couleur et de même tissu que la prostituée Lisa, « une robe en satin violet ». Sa rencontre avec Jérôme mettra un terme à sa vie :

> Enfin. Après tant d'années. Elle portait une robe en satin violet, […] Elle avait le visage violet, comme sa robe, et aussi fatigué, tuméfié, avec des cernes noirs sous les yeux comme on en voit à ceux qui vont mourir, et les jambes maigres, des batônnets recouverts d'une soie rougeâtre, […][727]

Quant à Lisa, qui porte un vêtement identique à celui de la prostituée Bérénice, elle finit par se suicider après son viol, par son père : « Lisa porte une robe en satin violet, ses gestes

[724] *Jérôme*, p. 75-76.
[725] *Ibid.*, p. 299-302.
[726] *Ibid.*, p. 305.
[727] *Ibid.*, p. 155-156.

sont étudiés, elle supplie son père d'avoir pitié d'elle en se tordant les mains, des torrents de larmes coulent de ses grands yeux terrifiés, une robe de satin violet un peu luisante, […][728] »

Le désespoir de J. Bauche, face à ses déceptions successives, se projette sur le ciel de Paris, qui se transforme en un grand corps mort :

> J'avais férocement envie, maintenant, de revoir le déclin de la lumière sur Paris, la tristesse violette, les voitures glissant silencieusement dans l'air froid, les guirlandes du soir tombant, la dérive des passantes […].[729]

Toutefois, il n'est pas le seul à projeter son intériorité sur le paysage du dehors. Martha, elle aussi, évoque une nature où tout est violet :

> Certains soirs, le ciel tourne au violet et les larmes me viennent aux yeux, sans que je sache exactement pourquoi. Un vent humide et chaud vient de la terre et soulève la poussière, […] La vie s'écoule, le vent du mois d'août est chaud, humide et violet, il vient du plus profond de la terre et chasse les rêves malfaisants.[730]

La ville où s'aventure Martha semble être une ville de fantômes. Les individus qu'elle rencontre ressemblent à des morts-vivants par leurs attitude figée et leur automatisme, ou encore à certains de leurs caractéristiques physiques. L'étrange groom qu'elle croise en est un, ainsi que ses deux compagnons :

> Le groom me force à me remettre debout, sans ménagements. L'un des messieurs au journal se tourne vers moi et me regarde sans indulgence : ―Levez-vous, s'il vous plaît, Madame, obéissez. Un peu de tenue, voyons ! Vous n'êtes pas chez les sauvages, ici. « Vous n'êtes pas chez les sauvages », répète son compagnon sans lever les yeux de son journal ; […] Le groom, par flagornerie, se croit obligé d'en faire autant, mais je vois bien, à la teinte violacée de son visage, qu'il ne décolère pas.[731]

Le violet, quand il est lié à un état psychique précis, représente une âme meurtrie. Si Edwina Steiner alias Rose Poussière, a échappé à la persécution des nazi, sa mort psychique a été sans doute signée. Et, le monde reflète l'image de cette femme perdue. Ainsi, le ciel qu'elle aperçoit est un ciel violet, en décomposition comme un cadavre. Elle porte, en outre, une perruque violette, qui s'accorde avec un ciel violet. La dure épreuve de son viol, par les hommes du bar s'ajoute aux autres épreuves, qui ont transformé cette femme en un cadavre, s'agitant machinalement, faute de pouvoir s'exprimer :

> Et le ciel qui ne tardera pas à se décomposer, comme le visage des vivants.[732][…] Le ciel fut d'abord violacé, puis noir, d'un seul coup, avec de mystérieuses trouées de lumière. Rowena ressemblait à ces grandes maisons vides où l'on continue à attendre, contre toute évidence, le

[728] *Ibid.*, p. 352.
[729] *Ibid.*, p. 343.
[730] *La Somnolence*, p. 38.
[731] *Ibid.*, p. 232.
[732] *L'Ombre des forêts*, p.53.

> retour de quelqu'un.[733][…] Rose Poussière tourne la tête vers les fenêtres du bar. Elle aperçoit un ciel violacé, lacéré d'éclairs argentés. Cette impression de fondre comme une vieille poupée de cire. Le ciel a pris la couleur de sa chevelure. Mauvais signe.[734][…] Elle distingue à peine son reflet dans les glaces ternies du bar. Juste cette chevelure violette, presque phosphorescente, on dirait maintenant. La chevelure violette hurle. Rose Poussière l'effleure de sa main, et elle cesse de crier, aussitôt.[735]

La couleur mauve, proche du violet, prend, aussi, une signification relative à la mort, en suggérant la lourdeur et la solitude. Ainsi le ciel de Jérôme Bauche, à l'instar d'un cadavre qui pèse sur lui, apparaît mauve : « Avec un couteau on aurait pu faire une déchirure dans le ciel mauve.[736]» De même, la peur qui provoque chez Martha Krühl, dans *La Somnolence*, le sentiment de l'étouffement, se reflète à travers un ciel mauve, dégoûtant : « […] je dégringole, plus bas, toujours plus bas, sous le ciel en satin mauve taché de sang, dans les odeurs de linge sale, tout près des corps qui suintent la sueur, l'urine et le foutre.[737] »

La robe mauve de Flannery, la sœur morte de l'homme au complet vert, dans *La Somnolence*, fonctionne comme un signe sépulcral, signalant l'aspect funéraire de la photo. C'est d'autant plus le cas que, cette robe mauve est comparée à un corps insupportable et inanimé. Elle ressemble à un cadavre que le personnage féminin traîne avec elle :

> Je regarde de nouveau la jeune femme au regard maussade dont les portraits tapissent le mur. […] Sa robe mauve a l'air trop lourde pour son corps alangui, comme si elle avait été lestée avec des gueuses de métal. […] Je me dis que cette pauvre femme n'a pas n'a pas dû éprouver un grand plaisir à vivre. Elle a dû traîner un corps trop lourd sur cette planète sale […]

Dans *La Grande vie*, le narrateur habite dans un quartier, en face d'un cimetière, où tout rappelle la mort. Les éléments de l'espace semblent, aussi, être affecté par l'aspect de la mort répandue. La ligne qui sépare le cimetière du quartier est violète : « Le lierre, sur les murs du cimetière, avait des reflets noirs. Le grillage qui le protégeait des vivants était peint en violet.[738] ». Mais, le violet, et par conséquent le caractère cadavérique des êtres, s'étend par analogie au-delà du cimetière, et touche les vivant :

> Pauvre imitation de la vie. Comme on se sentait seul dans ce désert. Rue Froide. Avec tout ce que cela évoquait : chambre froide, morgue, cadavres abandonnés, jeunes filles à moitié pourries, mauves et vertes et blanches, veaux assassinés à coups de merlin, au petit matin, sous une pluie fine. Comment peut-on porter un nom aussi horrible ?[739]

[733] *Ibid.,* p.54
[734] *Ibid.*, p.77
[735] *Ibid.*, 81
[736] *Ibid.*, p. 291
[737] *La Somnolence*, p. 231
[738] *La Grande vie*, p. 44
[739] *Ibid.*, p. 24

Adolphe Marlaud est, en effet, un fonctionnaire dans un magasin d'articles funéraires, proche de sa maison. Par la nature de son travail, relatif à la mort, l'emplacement de son appartement face à un cimetière, ainsi que sa propre nature morne, le narrateur de *La Grande vie*, semble appartenir au monde des morts. Tout ce qui appartient à cet univers rappelle la mort. La description de l'une des clientes endeuillées d'Adolphe Marlaud révèle d'une part l'aspect cadavérique de la jeune fille et d'autre part le caractère nécrophile d'Adolphe qui semble être fasciné par le physique de la jeune femme, à tendance nécrosée :

> Un autre jour, une gamine d'une douzaine d'années, en jeans et en tee-shirt noirs […] m'avait fait déménager tout le magasin sous prétexte qu'elle cherchait une plaque en matériau rare pour sa mère. Ses yeux verts disparaissaient sous le rimmel. Ses cernes mauves me fascinaient. J'étais persuadé qu'elle me jouait la comédie, […] Elle marchait sur les pierres tombales, en passant de temps en temps sur ses lèvres maquillées en violet une minuscule langue rose de petite chatte gourmande.[740]

Le titre — *Nuits bleues, calmes bières* — annonce le caractère fantastique du récit. Le narrateur, un revenant, rencontre, lors de son aventure parisienne, des morts et des êtres sur le point de mourir :

> Il s'engouffrait dans un café qui faisait l'angle de la rue du Commerce et du boulevard de Grenelle. […] Des chiens étaient cloués sur les glaces, comme les chauves-souris dans les campagnes. Certains gémissaient encore. Mais la plupart ne se plaignaient plus. Dans l'arrière-salle, trois petites filles jouaient au ballon avec des phoques, dans une piscine chauffée. Sur une table de billard, deux cadavres allongés, nus. Chaque jour, ils sentaient un peu plus mauvais. Il demandait parfois au garçon, timidement, si ses patrons avaient l'intention de faire quelque chose. Au sujet de quoi, monsieur ? Ces deux corps, là-bas. C'est un peu gênant pour la clientèle, vous ne trouvez pas ? Je ne trouve pas, monsieur. Personne ne se plaint, ici. Alors taisez-vous. Ou sortez. [741]

L'adjectif « bleu » a été lié, notons-le, à l'univers d'épouvante. D'ailleurs, Stephen King intitule son livre d'horreur, publié en 1986, *Peur bleue*. La nuit bleue horrifique de Martinet, pourrait être rapprochée, par analogie, au sens que comporte l'expression figée « nuit bleue ». Ayant le sens de « série d'attentats limités à une seule nuit », et par extension, une nuit marquée par la violence, ce sens pourrait s'appliquer au récit de Martinet, dont la violence se situe au niveau de l'aspect fantastique horrifique.

Le bleu, attribué aux nuits, appartient à la panoplie des couleurs mortuaires, de la fiction « martinetienne ». L'expression « lividités cadavériques » suggère le bleu et le violacé, en même temps, relatifs à la mort. « Lividités », étymologiquement parlant, signifie « bleu », d'un bleu pâle, presque plombé. En médecine, cette expression définit les « Taches bleu-violacé localisées aux parties déclives du cadavre, dues à la congestion passive des capillaires et à la

[740] *La Grande vie*, p. 27-28.
[741] *Nuits bleues, calmes bières,* p. 19-20.

diffusion subséquente de l'hémoglobine dans les tissus environnants[742]» Le bleu est, donc, comme le violacé, un signe de la mort et du cadavre.

L'appartenance au monde des morts est signalée par une large gamme de couleur. Le bleu, qui en est un, marque l'état cadavérique des personnages, ou de ceux qui sont sur le point de le devenir. Ainsi par exemple, Adolphe Marlaud, le personnage principal de *La Grande vie*, est représenté, comme un homme navigant entre deux mondes. Cette capacité à vivre entre deux vies se retrouve résumée, à travers le surnom que lui donne sa voisine. Madame C. appelle Adolphe, en effet, son « chat bleu [743]». Le chat, étant un animal symbolique dans les légendes, connu pour son pouvoir de réincarnation, représenterait, par sa couleur bleue, qui s'ajoute, un aspect énigmatique étrange.

À sa mort, Jean Bolaine alias le duc de Reschwig, dans *L'Ombre des forêts*, s'efface laissant, visible, uniquement un manteau bleu. Quand Edwina Steiner alias Rose Poussière découvre, par hasard la mort du duc, dans la ville, parmi la foule, elle ne le reconnait pas et ne distingue pas son corps : seul son manteau bleu, tel un cadavre, apparaît sur le brancard.

> […] tout le monde gardait les yeux grands ouverts. Il s'agissait avant tout de ne pas perdre une miette du spectacle. Gratuit, en couleurs naturelles : l'occasion ou jamais. […] Des flashes crépitaient au-dessus du visage du noyé, et l'on apercevait par instants un grand manteau bleu sombre qui retombait de chaque côté du brancard. Une jeune femme, près de Rose Poussière, retenait son souffle. Des portières claquèrent, on entendit le vrombissement des moteurs, […][744]

Pour Céleste, l'horreur qu'elle ressent se manifeste à travers un ciel « bleu noir », et l'écran de la télévision devient un objet terrifiant en présentant une « sale neige bleutée » :

> Sueur de sommeil louche. Temps de mousson et ciel bleu noir. […] Le sommeil est mauvais. […] Quand on se réveille, on éprouve un sentiment de malaise. On voudrait bien que le monde soit réel, mais rien n'est moins sûr. Les rêves grouillent encore. La vermine se croit chez elle. […] Ce qui la vexe le plus, c'est de s'être endormie devant la télévision, au salon. L'écran neige encore. Une sale neige bleutée qui lui brûle les yeux. […] l'horrible neige bleue ne veut pas disparaître, le fourmillement funèbre se croit chez lui, il y a toujours ce ronflement insupportable dans le salon, mais enfin, peu à peu, […], et, au terme d'un long combat, elle terrasse la bête. [745]

La nature, elle-même, ayant l'aspect de la mort, se transforme en un cadavre, dans *L'Orage* : « Une avare lueur verte agonisait dans les marronniers.[746] ». Cette nature semble, en effet, d'un caractère vampirique, dans *La Somnolence*. Elle se nourrit de cadavres, tout en ayant les attributs d'un mort. Le ciel représente, pour Martha, le cadavre de son père mort, qui se manifeste et tente de lui arracher la vie :

---

[742] *Méditions biol*. t.2, 1971, dans https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition-lividite/.
[743] Op. Cit. *La Grande vie*, p. 35.
[744] *L'Ombre des forêts*, p. 220-221.
[745] *Ibid.*, p. 106-107-108.
[746] *Ibid*., p. 43.

> C'est la saison morte, hélas. […] Les racines plongent dans les cadavres et n'aspirent qu'un sang noir. […] Sa colère, là-haut, doit être épouvantable. Je préfère ne pas l'imaginer, mais je sens en moi, malgré tout, intolérables, pousser ses terrifiantes racines. Elles grandissent, grandissent, elles s'entortillent autour de mon cœur, de mon larynx, de ma rate, de mon foie, elles me condamnent peu à peu à l'asphyxie.[747]

Le ciel devient vert, dans *Jérôme*, un vert de la mort et non de la vie, compte-tenu du contexte sinistre :

> J'avais tellement envie de rencontrer un vivant. Chair et sang, mon dieu, quelle joie, et souffrance, amertume, tranquillité, finalement. Madame, bonjour. Le ciel tourne au vert, tant pis. C'est mauvais signe. Galerie blafarde. Odeur aigrelette. Tellement envie d'un vivant. La chair, le sang : pour me nourrir, et revivre à mon tour. Un tel désir de lumière. […] Le ciel tourne au vert, madame. D'autres temps viennent. Il faut se préparer.[748]

Le vert perd son sens de « vitalité » pour acquérir, chez Martinet la symbolique de la mort. L'univers chromatique est, ainsi perturbé, en faveur de nouvelles significations. Toutes les couleurs, en entrant dans cet univers cadavérique, acquièrent une tonalité particulière : le suffixe « âtre », ajouté de manière remarquable aux adjectifs de couleur révèle l'aspect péjoratif pour la couleur en question. Le vert s'intègre parfaitement avec une atmosphère printanière lugubre. La présence indésirable du voisin affecte l'émotion de Jérôme Bauche, dont l'irritabilité se rallonge sur le temps :

> Je n'ai pas répondu à monsieur Cloret. Je n'avais plus la moindre envie d'opposer des arguments aux siens. Pour moi, le problème était réglé, définitivement. Dehors, la lumière était verdâtre, maintenant, très douce, presque indécente, et l'on sentait le temps tiédir derrière les vitres, comme si l'été n'était pas loin, avec ses feuillages sombres vers le soir, bruissant d'insectes et de rires, ses kiosques à musique perdus dans les araucarias […], loin des allées ratissées avec un soin mesquin, loin des pelouses bien arrosées, funèbres, avec leurs odeurs d'herbes chaudes, coupées trop tôt, leurs relents de vie fanées, irrémédiablement gâchées.[749]

Cette signification péjorative du vert se retrouve dans *La Somnolence*. Le soleil, par un vert blême, ressemble à un vampire, se nourrissant des cadavres :

> Elle a dû traîner un corps un corps trop lourd sur cette planète sale, sous le ciel gris, sous les marronniers noirs gorgés d'eau pourrie, sous le soleil verdâtre, turgescent, elle a dû effleurer ses racines molles, gélatineuses, les ignobles racines du soleil qui se nourrissent des morts.[750]

Les mouches vertes fonctionnent comme un signe de la mort, à deux reprises, dans *La Somnolence*. Le premier cas concerne l'étrange homme au complet bleu clair. L'apparition des mouches vertes juste avant son suicide, leur procure un rôle proleptique, dans la mesure où elles anticipent sur sa mort imminente :

---

[747] *La Somnolence*, p. 210.
[748] *Jérôme*, p. 258-259.
[749] *Ibid.*, p. 70.
[750] *La Somnolence*, p.193.

> Regardez : de temps en temps il frappe ses deux mains l'une contre l'autre pour écraser les grosses mouches vertes qui bourdonnent autour de son visage ; puis il passe les paumes sur ses cheveux comme si elles étaient enduites de cosmétique. […] Je me retourne pour voir s'il n'arrive pas à surmonter la terrible épreuve qui lui est imposée. Mais non : il gémit toujours et n'a même plus le courage de chasser les mouches qui grouillent autour de lui. […] Une détonation vient de retentir. […] Sur les murs, des éclaboussures de sang, des morceaux de cervelle.[751]

Le deuxième cas concerne le cadavre du concierge. Martha remarque que les mouches vertes envahissent la chambre et le corps du défunt :

> De grosses mouches vertes bourdonnent dans la chambre. […] Impossible de chasser les idées déprimantes. Trois grosses mouches vertes sortent de la bouche du mort. Je me demande vraiment si les sales bestioles qui ont envahi la pièce ne viennent pas en fait de l'intérieur du cadavre…J'ai déjà assisté à un phénomène semblable, lorsque je vous ai retrouvé, un soir, sur votre matelas, couché en chien de fusil, plusieurs tubes vides de barbituriques à côté de vous, recroquevillé dans votre imperméable sale. Je vous ai retourné du bout de ma canne et plusieurs grosses mouches se sont envolées de votre bouche.[752]

La pâleur est une caractéristique principale de ces morts-vivants. Cloret fait partie de cette gent cadavérique avec son sourire effacé, à peine remarquable : « Il a esquissé un pâle sourire et s'est remis à tortiller sa moustache : je ne vous prends nullement pour un idiot, mon cher Jérôme, bien au contraire, je croyais même vous avoir dit que je vous soupçonnais d'être fort intelligent, […][753] »

L'aspect fantomatique des protagonistes « martinetiens » leur procure un statut cadavérique, au sens métaphorique, parce qu'ils ont perdu le sens de la vie. Leur rapport avec le monde se définit à partir de cette condition de cadavre. Les couleurs ou les nuances représentent une nouvelle grille de valeurs, filtrée en fonction de cette situation. Le blanc, par exemple, étant une lumière et non une couleur, ne figure pas sur l'axe des préférences des personnages, de nature funèbre.

Le blanc représente un état d'anéantissement total dans le cas d'Edwina Steiner alias Rose Poussière, après son viol :

> Ordre lui est donné d'enlever sa jupe, et de s'allonger derrière le comptoir. Elle obéit sans rechigner. […] Il n'y a jamais eu autant de silence. Le ciel est tellement blanc. On n'imagine plus la saison. Tellement blanc qu'à tourner les yeux vers les fenêtres, on est pris de malaise. [754]

Le personnage féminin se transforme en une créature nocturne. Elle ressemble à un vampire qui craint la lumière. La lumière semble la terrifier, et, seule, l'opacité lui convient :

---

[751] *Ibid.*, p. 89-93.
[752] *Ibid.*, p.120.
[753] *Jérôme*, p. 37.
[754] *L'Ombre des forêts*, p. 81-82.

> Dans l'ombre. Gorgés d'ombre. […] L'atroce ciel bleu par la fenêtre ouverte, gavé de lumière. Mais qui se garde bien de partager, ne serait-ce qu'une infime parcelle. Pas le moindre rayon qui m'atteigne vraiment. Toute la lumière là-haut prisonnière. Toute. […] Le silence est doux et gris, dans la pièce, encore un peu tiède. Il y a une sorte de lutte avec le ciel bleu forcené d'outremer qui veut entrer à tout prix.[755]

Pour les autres personnages, aussi, la lumière est une abjection. Monsieur, le personnage principal de *L'Ombre des forêts*, trouve la lumière sale : « […] cette saloperie de ville n'est peuplée que de sales blancs blafards. Et ils se traînent sous la lumière sale avec leur sale gueule de sales blancs blafards.[756] » D'ailleurs, il surnomme la lampe de sa chambre, « globe sale » et il la considère comme son ennemi. La lumière blesse, par son aspect indécent. Elle n'est pas en harmonie avec les personnages, ces revenants qui errent à travers la ville : « Par la fenêtre, on aperçoit un homme seul qui avance sous l'atroce couleur tango de la lumière, au milieu de la rue, d'une démarche un peu mécanique, et on a envie de la mort.[757] »

Céleste, sa femme de ménage, adopte une position hostile vis-à-vis du blanc. Elle est représentée, dans le récit, comme un personnage effacé, presque invisible. Son aversion par rapport au blanc pourrait se justifier par sa nature invisible — à cause de l'indifférence de son employeur, elle est réduite à l'ombre.

> Elle n'avait jamais supporté le soleil, surtout au mois d'août, lorsque la lumière était si aveuglante qu'il lui fallait presque fermer les yeux pour ne pas être prise de vertige. […] Elle se laissa tomber lourdement sur un banc, […] elle s'allongea, en se servant de ses deux sacs à provisions comme d'un oreiller. Ainsi, la sensation d'être dans un lit était presque parfaite, bien que l'oreiller fût un peu dur et qu'il n'y eut comme drap que le ciel d'août, mesquin et souillé, d'un blanc sale qui lui rappelait les lingeries douteuses, négligemment jetées au pieds des lits défaits, qu'elle avait entassées consciencieusement pendant des années dans les placards des maisons où elle servait de bonne à tout faire.[758]

Le blanc, dans *La Somnolence*, est mystérieux et menaçant à la fois : Martha aperçoit des personnages portant des vêtements en blanc. Leurs attitudes terrifient la vieille femme. Le cas de l'homme en blanc, qui apparaît dans la rue, esquissant toujours le même geste[759], intrigue Martha et intensifie sa peur. Cet homme est, par son automatisme, à l'image d'un revenant. Aussi, la fille à la robe blanche, est, un personnage mystérieux, d'autant plus qu'elle se manifeste comme agressive et meurtrière :

> Il y a plusieurs enfants, maintenant, […] Parmi eux, une gamine avec des nattes, une robe blanche et des chaussettes rouges. […] La petite fille s'acharne avec une rage particulièrement réjouissante contre son compagnon de jeu. Elle lui piétine la tête avec ses escarpins vernis, […] Très vite la tête n'est plus qu'une plaie sanglante. Alors les enfants s'éloignent.[760]

[755] *Ibid.*, p. 114.
[756] *Ibid.*, p.118.
[757] *Ibid.*, p. 151.
[758] *Ibid.*, p. 11-12.
[759] *La Somnolence*, p. 51.
[760] *Ibid.*, p. 62.

Le code chromatique atteint son paroxysme, quand les couleurs semblent se détacher des corps et se doter d'une présence indépendante, à travers un monde où tout est figé. En effet, leur détachement des corps morts de la nature et de tout l'univers exprime la terreur, face à un monde sombre :

> D'ailleurs, ce n'est pas une histoire de lumière, c'est une histoire de prison, sans, sans espoir d'évasion ou de remise de peine. […] Les couleurs sont de plus en plus violentes, surtout les feuillages, et le ciel aussi. On dirait que la lumière souffre. En août, par ici, il y a des filles qui portent des robes rouges, et quand le jour décline et tourne au violet, alors c'est encore pire : une sorte d'éblouissement, comme lorsqu'on est pris de vertige. Nelly aussi peut-être portait une robe rouge, une robe qui donnait des envies de meurtre. Les feuillages deviennent électriques. Les verts hurlent. Les rouges se mettent à cogner. On dirait que la nuit qui vient les terrifie, ils se débattent désespérément pour ne pas être engloutis. Monsieur a toujours eu peur de ce moment où les couleurs se révoltent, surtout en été, le soir, et deviennent déchirantes, brusquement.[761]

L'opacité l'emporte sur toutes les couleurs, pour les protagonistes « martinetiens ». Le rapport des personnages au monde révèle principalement leur vision de ce monde et d'eux-mêmes. Ainsi, l'interférence entre le monde psychique et le monde du dehors révèle la complexité du sujet et, surtout, son ancrage dans une réalité liée aux ténèbres.

III. Le rapport des protagonistes avec le monde

Martha, dans *La Somnolence*, par exemple, ressemble elle-même à un cadavre. À un certain moment, de son discours, elle avoue son union avec la terre et la mer. Rappelons à ce propos que le mort est lié à ces deux éléments naturels comme l'indique Lucia Saudelli dans son article « Le cadavre chez Platon : des images présocratiques et un commentaire néoplatonicien » :

> Pour le pré-platonicien Héraclite, en revanche, le « cadavre » était un composé de *terre* et d'*eau*, destiné à se décomposer, c'est-à-dire à se changer, comme toute autre chose, en son contraire, conformément au cycle cosmique. Dans le cadre de la pensée matérialiste et mobiliste de l'Éphésien, en effet, la mort d'un corps particulier correspondait à la vie d'un autre corps et contribuait à la vie de l'univers tout entier. Pour les Platoniciens de l'Antiquité tardive jusqu'à Olympiodore, enfin, le « cadavre » sera le *corps* traîné par l'âme. Soucieux de sauvegarder la nature divine et céleste de notre partie rationnelle, non seulement immortelle mais aussi vivifiante, la seule qu'on doit cultiver et vénérer, le Néoplatonicien considérera le corps humain comme la dépouille que nous sommes obligés de porter : rien d'autre que de la matière inerte. [762]

Donc, c'est en s'associant à la terre et à la mer, signe de décomposition et de dissolution de la dépouille, que Martha devient cadavre : « La marée remplit ma bouche de

[761] *L'Ombre des forêts*, p. 116.
[762] Lucia Saudelli dans son article, « Le cadavre chez Platon : des images présocratiques et un commentaire néoplatonicien » ; article en version numérique, disponible sur le : https://journals.openedition.org/etudesplatoniciennes/514.

sable humide. Un vent salé souffle dans mes artères. Mes cheveux, lentement, se transforment en varechs.[763] » Et c'est cette mutation en cadavre, qui éloigne la colère et apporte la paix pour la vieille dame. Par ailleurs, un autre indice sur la métamorphose cadavérique de Martha est la sensation de paralysie, quand elle se retrouve sur une plage :

> Monde atroce, torturant, trop étroit pour mon cœur, baraque de foire, lieu de honte… Malheureusement, je ne peux plus faire le moindre geste car je suis à moitié enfouie dans le sable. […] Je me contenterai de répéter cette phrase jusqu'à ce que je m'endorme définitivement. [764]

Dans le premier roman de Martinet, c'est l'idée du sommeil, sorte de parallèle à la mort[765], qui apparaît comme une dominante. Le titre du roman, lui-même, *La Somnolence*, consolide ce point de vue. Le sommeil, comme la mort, se caractérise par l'immobilité et la paralysie. Martha n'est qu'un cadavre, traînant avec ses souvenirs et ses illusions. Cette idée d'arrêt, de fixité, et de figement qui caractérise le défunt, nous la retrouvons, souvent et de façon régulière, dans ce roman, à travers le discours de Martha :

> Franchement, cher ami, je ne sais plus très bien ce qu'il s'est passé après. D'ailleurs, cela n'a plus tellement d'importance. Je suis bien, maintenant, je n'attends plus rien. Les jours passent, les nuits. Je suis allongée dans le sable mouillé, recroquevillée, et j'attends les araignées rouges. Oui, bientôt, il ne restera plus rien de moi. Tout sera fini. Je n'ai même pas conscience de mon propre corps. A la marée montante, la mer vient me baigner comme un rocher.[766]

Le sommeil, appelé aussi « petite mort », est tant désiré par la vieille femme, qu'elle semble n'être qu'un cadavre parmi d'autres :

> L'envie de m'allonger, et de dormir longtemps, longtemps… Comme je voudrai être à la place du mort, là sur ce lit, sans autre effort à fournir qu'à me décomposer lentement sous le regard de Dieu. Je me laisse tomber sur une chaise. Dormir, dormir. Tout oublier. Fuir cet interminable cauchemar, la vie. […] Dormir. Partir définitivement.[767]

De plus, M. Krühl présente une allure cadavérique par son image de vieille femme au corps flasque. Le mot « charogne » qu'elle utilise pour décrire son physique renvoie directement à l'état d'un corps mort et pourri :

> Je me remets en marche en m'appuyant d'une main sur ma canne, de l'autre contre le mur. J'ai bien l'impression, cette fois, que mes jambes ne veulent plus faire le moindre effort pour me porter. « Nous ne voulons plus soutenir cette charogne qui est au-dessus de nous ! », voilà ce qu'elles doivent se dire. […] Mais elles ne voudront rien savoir et me laisseront seule, inerte, sur le sol, comme une poupée de chiffons abandonnée.[768]

---

[763] *La Somnolence*, p.253.
[764] *Ibid*., p.252.
[765]Anne Carol et Isabelle Renaudet, *La Mort à l'œuvre, Usages et représentations du cadavre dans l'art,* Presses Universitaires de Provence, 2013, *Op. Cit*., p. 13.
[766] *La Somnolence*, p. 245.
[767]*Ibid*., p. 119.
[768] *Ibid*., p. 238.

Le personnage principal de *Nuits bleues, calmes bières*, paraît être un cadavre en vie avant même de passer à la vraie mort. Son caractère morne prépare son décès réel. Il est mort, moralement avant de devenir dépouille. Son visage, mordu par une renarde, est en voie de décomposition :

> Au fil des ans, il s'était décomposé. La gangrène avait fait son travail. Vieil enfant au regard amer. Il guettait sa propre mort dans les miroirs des cafés, entre deux demis de bière allemande. Vivre ne l'amusait plus guère. On le trouvait morne alors que, peut-être, tout simplement, il était mort depuis longtemps, […][769]

La présence du cadavre est remarquablement obsédante, chez Martinet. Le narrateur recourt à des images significatives : « De trop aimer, on n'aime plus. Alors on tire sur soi le couvercle de son cercueil, comme le dormeur sa couverture, lorsqu'il fait froid.[770] » La métaphore liée au pronom personnel générique « on », montre que tous les hommes sont classés au même niveau que les « cadavres ». Le corps mort est, donc, le corps de l'humanité entière.

En réalisant son impuissance devant le mal, Jérôme Bauche éprouve le sentiment d'être un cadavre. Sa valeur de corps vivant se perd :

> Je me sentais affreusement humilié par mon impuissance à réanimer la petite Lisa. Ainsi, cette énorme masse de cent cinquante kilos n'avait plus la plus minuscule étincelle de vie à communiquer. Il y avait bien longtemps que je me doutais que je n'étais plus qu'un quintal et demi de chair morte, une charogne ambulante, un évadé du cimetière, mais je ne l'avais jamais ressenti aussi douloureusement. Maintenant, il n'y avait plus le moindre doute, je n'étais guère plus que Doussandre, que Mamame, que Lisa.[771]

Le discours du voisin Cloret se charge d'allusions, au début du récit, sur l'état de J. Bauche, en voie de devenir un cadavre. D'abord il le compare à un condamné à mort sur une chaise électrique, ce qui pourrait correspondre au destin de J. Bauche, après ses présumés meurtres. Ensuite, poursuivant son discours, il ajoute une allusion non moins étrange, mais qui pourrait être reliée à la comparaison avec le condamné à mort. Sa deuxième remarque porte, en fait, sur une autre assertion, d'ordre générique, attribuée au médecin du voisin, comme on le voit ci-dessous. Elle consiste à comparer le corps humain à une viande pourrie, rappelant l'état d'un cadavre, après sa décomposition :

> Il a croisé ses jambes et s'est calé dans son fauteuil tout en me jetant des regards qu'il voulait chargés de noblesse. Cette souffrance, cette manière de vous tenir sur votre chaise comme si c'était une chaise électrique, ce visage grotesque, tuméfié, vraiment, vous ressemblez à un condamné à mort… Même quand vous ne dites rien, Jérôme, on dirait que vous criez silencieusement, qu'une épouvante vous traverse et vous paralyse. […] Savez-vous, poursuivait monsieur Cloret en se dandinant, que mon médecin prétend parfois que nous ne sommes que de la viande ? J'ajouterai, mon cher, que je ne suis pas tout à fait d'accord avec lui. Car enfin, si nous n'étions que cela, des carcasses promises au pourrissement, un monceau de viscères

[769] *Nuits bleues, calmes bières,* p. 11.
[770] *Ibid.,* p. 26.
[771] *Jérôme,* p. 356-357.

> répugnants, ou bien, pour reprendre ses propres mots, « la merde qui attend la chasse d'eau », eh bien, mon petit Jérôme, je vous le dis comme je le pense, la vie ne mériterait pas d'être vécue ; […][772]

Cloret, lui-même, semble avoir les signes avant-coureurs du futur cadavre qu'il sera, après son assassinat. Jérôme compare l'odeur de son voisin à celle d'un corps pourri : « Le plus odieux sans doute ces relents de déodorant qui parvenaient à mes narines et qui, loin de masquer l'odeur de sa transpiration, la soulignaient grossièrement, la transformaient en une légère, presque troublante, odeur de corps en putréfaction.[773] » Aussi, Jérôme signale son dégoût de la cravate rose bonbon de son voisin, car elle n'est pas en harmonie, selon le protagoniste, avec le contexte. Il s'agit, en effet, du décalage entre le rose bonbon, vif et connotatif de vie, et la pâleur régnante : « Son costume non plus ne me plaisait pas, […] : il n'était pas du tout en harmonie avec mon chandail bleu pâle en laine mohair, et cela me choquait […] sa cravate rose bonbon, elle aussi, m'était odieuse. […] Elle était un défi au bon sens, à la logique.[774] »

[772] *Jérôme*, p. 33.
[773] *Ibid.*, p. 19.
[774] *Ibid.*, p. 18-19.

Conclusion

La littérature fantastique a exploité l'idée du cadavre pour rendre compte d'un fantasme autour de l'au-delà de la mort, à travers l'image de la dépouille réanimée. Isabelle Percebois écrit, à ce propos, dans son article « Le cadavre dans la littérature fantastique. La place du corps dans *Frankenstein* de M. Shelley et *Le Rêve du docteur Mišić* de K.S. Gjalski » : « […] les auteurs fantastiques explorent les abîmes de l'horreur et prolongent ainsi l'œuvre du courant gothique. D'ordinaire habité par un esprit vengeur ou quelque démon, le cadavre apparaît dans les récits à mi-chemin entre le mort-vivant et le fantôme, deux grands classiques du fantastique. [775]»

Le recours au cadavre dans la fiction « martinetienne » se distingue de l'emploi des récits fantastiques. Il est le signe d'un malaise existentiel, représenté à travers un sujet altéré, qui a perdu l'identité. David Le Breton, mentionne à ce sujet, dans son article « Le cadavre ambigu : approche anthropologique » :

> Pour le meilleur ou pour le pire, le corps est la souche identitaire de l'homme. En lui l'homme étreint le monde et le fait sien, le transformant en un univers familier et compréhensible, chargé de sens et de valeur, et partageable en tant qu'expérience par tout autre individu inséré comme lui dans le même système de références culturelles. La condition humaine est corporelle, la présence au monde se tisse dans la chair. Le statut donné au corps est la pierre de touche du statut du sujet, et au-delà de celui du corps quand la mort a frappé. Toute altération de la part corporelle de l'homme est une altération de soi. [776]

La représentation obsessionnelle des cadavres, soit de façon matérielle, soit par analogie, à travers les caractéristiques du cadavre, montre d'abord que les frontières sont franchies entre vie et mort, dans un univers d'angoisse, et que la vie est un espace poreux, laissant entrevoir, d'autres réalités. Il s'agit, ensuite, d'exprimer l'impossibilité de toute existence, dans un monde sans humanité. Si les protagonistes rencontrent des cadavres, ou tuent, eux-mêmes, ou encore, s'ils ont l'air cadavérique, cela s'expliquerait par les violences qu'ils ont subies.

Le cadavre devient une expression littéraire et artistique, exprimant la peur et luttant en même temps, contre cette peur. Sylvia Girel, citant Tsurisaki Kiyotaka, au début de son article, « L'art du cadavre » mentionne : « Les cadavres sont terrifiants. Mais dans la mesure

---

[775] Isabelle Percebois, « Le cadavre dans la littérature fantastique. La place du corps dans Frankenstein de M. Shelley et Le Rêve du docteur Mišić de K.S. Gjalski », p. 8, dans *Frontières*. Volume 23, numéro 2, printemps 2011. Enquêtes sur le cadavre : 2. Fantastique. Disponible sur : Percebois, I. (2011). Le cadavre dans la littérature fantastique : la place du corps dans Frankenstein de M. Shelley et Le Rêve du docteur Mišić de K.S. Gjalski. Frontières, 23 (2), 7–13. https://doi.org/10.7202/1007583ar.

[776] David Le Breton, « Le cadavre ambigu : approche anthropologique », p. 80, dans *L'Esprit du temps* | « Études sur la mort », 2006/1, n° 129 | pages 79 à 90 Disponible sur : Le cadavre ambigu : approche anthropologique | Cairn.info.

où je leur fais face en tant qu'artiste, je suis en mesure de côtoyer la peur, de la contrôler, voire de m'en servir comme une arme. Car à mes yeux, l'insensibilité et l'indifférence sont les pires vices que je connaisse.[777] »

Le cadavre renvoie, finalement, à un monde intérieur ravagé par l'angoisse. La tension narrative recourt au corps-mort, comme emblème de la crise intérieur du sujet. Elle pourrait être, aussi, par ce symbole violent, une tentative d'affranchissement de la sphère de l'angoisse, dans la mesure où le narrateur-auteur la partage avec le lecteur.

[777] Citation de Tsurisaki Kiyotaka, par Sylvia Girel, au début de son article, « L'art du cadavre », p. 81, dans Le Seuil | « Communications » 2015/2 n° 97 | pages 81 à 92. Disponible sur : L'art du cadavre | Cairn.info.

Chapitre deuxième : La pornographie

Introduction

Nous pourrions dire que Jean-Pierre Martinet aborde le corps dans “tous ses états”. Ainsi, corps mort, pornographique et monstrueux, sont les trois aspects représentatifs de la laideur dans les textes « martinetiens ». Nous étudierons, dans ce chapitre, la mimésis du désespoir, qui participe à la poétique de l’horreur. Celle-ci s’expose à deux enjeux contradictoires : la répulsion du lecteur, d’une part, et par conséquent la réticence du récepteur face à un contenu violent. Et d’autre part, elle permet aussi par l’esthétique, l’accès à la valeur littéraire de ce même contenu. L’écriture de la pornographie nous révèlera non seulement des aspects répugnants d’une certaine réalité, mais, surtout, le talent d’une écriture sous-jacente, profonde, qui ne se contente pas de reproduire le réel. Elle nous renvoie ainsi à l’aspect communicatif du texte, à des références d’ordre culturel et à une tension qui s’entretient.

« Corps » et « sexualité » s’imbriquent dans le domaine de la pornographie. Ainsi, en passant au champ de la littérature, la pornographie est représentée par l’usage d’un code particulier : vocabulaire dénotatif et connotatif de la sexualité, registre grossier et images violentes. L’ensemble pourrait se résumer par des termes ou expressions comme : « de mauvais goût », « vulgaire », « obscène ». De ce fait la pornographie, en tant que phénomène social, n’a jamais pu accéder à un statut légitime, bien que le cinéma lui réserve une section à part, les « Film X », destinés à un public d’adultes.

La pornographie se caractérise, en effet, par sa crudité et sa brutalité. L’aspect sentimental en est totalement exclu. Et elle est avant tout une “industrie” en rapport avec la sexualité brute. Sa vulgarité et sa violence proviennent en outre de ce qu’elle est dépourvue de tout contexte : une scène pornographique est indépendante de toute autre considération. Vide de sens, son unique but est l’excitation du désir sexuel. La femme est le pivot de cette opération. Elle fonctionne comme un objet de désir. D’ailleurs c’est la raison pour laquelle, dans la période antique, la pornographie a été toujours liée à l’idée de la prostitution.

L’image de la femme est ainsi dévalorisée. L’image de l’homme aussi est caricaturale : elle se résume en une simple présence virile, voire machiste, souvent empreinte de violence. La pornographie représente un tabou, la sexualité n’ayant pour seul objet qu’elle-même. Elle s’oppose à une certaine morale et plus précisément à la pudeur. L’acte sexuel exhibé aux regards, devient pornographique. Et c’est ce qui justifie l’existence de certaines lois, interdisant les scènes de ce genre au jeune public. Dans ce cadre : non-respect de l’ordre public et des règles de la pudeur variables d’une société à une autre, les auteurs du délit sont punis.

En littérature, la pornographie possède ses propres paramètres, essentiellement linguistiques. Marie-Anne Paveau précise, dans son ouvrage *Le Discours pornographique*[778], qu'il se reconnaît par le lexique utilisé et la manière dont sont construites les images.

> Parler de discours pornographique, c'est envisager les textes et les paroles sous l'angle de leur forme, et par conséquent décrire les mots, les expressions et les manières de dire, mais aussi les traditions textuelles, la construction des scripts et la manière dont ces discours sont situés, qu'ils soient ignorés, admis ou rejetés, dans l'ensemble des discours sociaux. [779]

Les écrivains postmodernes ont recours au discours pornographique avec un objectif subversif qui vise une morale complice de la guerre. Ainsi la pornographie contenue dans un discours est investie au profit d'un contexte historique précis. Les auteurs contemporains cherchent à reproduire la réalité terrifiante de la guerre, où les interdits sont bravés. L'exemple de certains auteurs africains d'expression française en témoigne. Ahmadou Kourouma, dans *Les Soleils des Indépendances*, roman publié dans les années soixante, l'utilise afin de dénoncer la violence générale qui règne dans son pays. Il cherche à montrer que la guerre dévastant l'Afrique de Kourouma est une forme de pornographie. La crudité du vocabulaire, dans ce roman, souligne la sauvagerie liée aux batailles. Il s'agit, surtout, de mettre en lumière un monde où toutes les valeurs sont effondrées.

Le mode de représentation du texte pornographique, chez Jean-Pierre Martinet, exploite le nœud « corps-sexualité-désir », tout en bousculant les paramètres et les codes. Nous utiliserons comme support les textes suivants : *La grande vie, Ceux qui n'en mènent pas large*, et *Jérôme*. Une nouvelle, un récit, et un roman où nous analyserons comment la pornographie a été traitée et comment elle a été détournée et dépassée.

I. La pornographie déjouée : cas de *La Grande vie*

Dans cette nouvelle, les aspects pornographiques apparaissent essentiellement à travers la relation du couple Adolphe Marlaud et Madame C., la concierge — « C. » comme concierge, comme si elle n'avait pas d'existence propre en tant qu'individu. Toutefois, ces traits ne se limitent pas uniquement à la description du rapport intime des deux protagonistes. D'autres images, relatives à l'espace et au profil des personnages, sont évoquées, par un lexique connotatif. Cette nature pornographique du texte s'articule selon deux paradigmes, à savoir le comique et l'érotisme. La pornographie se trouve en effet, contextualisée et détournée au profit

[778]Marie-Anne Paveau, *Le Discours pornographique*, Paris : La Musardine, coll. « L'attrape-corps », 2014.
[779]*Ibid*., p. 25.

de la fiction, contrairement à l'absence de causalité qui caractérise, ailleurs, ce type de discours. Nous montrerons dans les exemples choisis que l'écriture pornographique consolide le sens du texte horrifique.

Le premier aspect pornographique qui s'offre au lecteur dans *La Grande vie* est l'association entre la concierge et son lieu d'habitation. Soit sa loge. Notons une certaine analogie entre l'espace réduit de cette loge et la taille réduite d'Adolphe, comparées aux dimensions excessives de la femme. Cette analogie fait le lien entre deux éléments participant à la pornographie, à savoir le lieu de résidence de la femme, et l'homme qu'elle désire.

La concierge exprime, dès la première page de cette histoire, son malaise face à l'étroitesse de sa demeure, incompatible avec son physique gigantesque : « Et Madame C. se tournait alors vers moi, elle me disait qu'elle avait peur de mourir étouffée ici, dans cette loge minuscule, qui lui laissait juste la place de respirer, […][780] ». Pourtant, dans ce « trou » trop petit, la femme pense que son énormité pourrait glisser, un jour.

> Tu comprends, mon grand, un jour, je vais glisser, avec mon poids, et on ne pourra pas venir me dégager. […] C'est sûr, je vais glisser. Déjà je sens qu'on m'aspire. On m'attire vers les profondeurs. En voiture, Simone ! D'abord, le pied coincé, et puis, hop, par ici la sortie, tout le reste vient avec, les cent quatre-vingts kilos, plus de madame C. ! Même pas d'obsèques. Même pas de cérémonie religieuse. On fait pas une messe pour une concierge qui a disparu dans le trou des chiottes.[781]

Le trou des toilettes devient une synecdoque, représentant à lui tout seul l'espace en entier. Madame C. se transforme en un énorme organe sexuel mâle, et l'espace devient, par extension, l'orifice génital féminin, à pénétrer.

Le deuxième aspect pornographique est toujours en liaison avec les lieux où vit Madame C. Il s'agit à nouveau de ses toilettes. Elles sont communes avec les autres habitants, comme c'est le cas de plusieurs immeubles anciens de l'époque. Et le fait qu'un lieu intime soit le lieu commun, partagé par la concierge et des hommes, inconnus, attribue à cet endroit un caractère malsain et obscène. De surplus, les W.C. sont l'endroit où ces hommes viennent pour se masturber. Les mots utilisés pour décrire ce spectacle expriment non seulement le dégoût de la femme elle-même mais l'aspect abject de ce cloaque :

> Ce qu'elle supportait le plus mal, c'était de ne pas avoir des waters à elle, à son âge, après plus de vingt ans de bons et loyaux services au 47, rue Froidevaux. « Et en plus, mon petit Adolphe, des chiottes à la Turque ! » Elle suffoquait d'indignation, elle frémissait de rage chaque fois qu'elle me racontait ses malheurs. […] « […] En plus, avec tous ces salauds qui se branlent dans les vécés de la cour, et qui sont même pas capables de viser le trou ! Et tu crois qu'ils tireraient la chasse ? Y'a même du foutre sur les murs, je t'assure. Misère.[782]

[780] *La Grande vie*, p. 15.
[781] *Ibid*., 17-18.
[782] *Ibid*., p. 16-17-18.

Toutefois, la pornographie est, dans ce récit, complètement déjouée par deux dimensions : l'érotisme et le comique. L'amour, naturellement exclu de cette thématique, se trouve dans cette histoire, partiellement partagé par l'homme et la femme en question. Cet amour est exprimé suivant les codes pornographiques, mais avec une forte connotation humoristique. L'aspect obscène est relégué en arrière-plan, comme un clin d'œil, comme un signe pour dire que chez certains, l'amour est médiocre et la vie atroce.

Madame C. est amoureuse d'Adolphe. Elle le traque. Elle le harcèle. Elle le guette et le rattrape dès qu'elle l'aperçoit dans leur quartier, et lui impose ses fantasmes. La description de la "chasse à l'homme" est comique, car elle nous montre l'homme comme une souris – paradoxalement appelé « petit chat bleu » par la concierge - et la femme comme son prédateur naturel– le rappel de la "chatte" utilisé dans le vocabulaire porno n'est sans doute pas fortuit. Ayant conscience de sa forme titanesque et de la petitesse physique de son amoureux, la femme n'hésite pas à se comporter comme un prédateur– ou comme une araignée (autre métaphore du sexe féminin) entraînant le mâle minuscule dans sa toile pour l'y dévorer : « Madame C. […] la dévoreuse. Elle me guettait ». Cette représentation du couple, inversant la situation entre l'homme et la femme — où la femme semble imposer son désir — se révèle drolatique.

Ce renversement réside dans la nature du rapport intime entre cet homme et cette femme. De manière habituelle, dans la pornographie, le rapport physique est souvent hiérarchique, l'homme étant le dominant. La femme, généralement prostituée, est exploitée à des fins sexuelles. Ici, l'image du couple est caricaturée : l'homme, un nabot de cent trente centimètres et de trente-huit kilos, est harcelé quotidiennement par sa voisine, femme de « deux mètres [783]» et de « cent quatre-vingts kilos[784] ». La relation sexuelle est imposée à Adolphe, modeste employé d'un magasin d'articles funéraires, par la concierge de son immeuble.

L'aspect pornographique vient de certains détails explicites sur la liaison entre Adolphe et Madame C. Le narrateur utilise un champ lexical connotatif avec l'idée de pénétration. Il décrit la scène avec un vocabulaire cru, familier et avec une certaine vulgarité. Cela apparait clairement, et à plusieurs reprises dans une atmosphère largement teintée d'humour, jouant sur la contradiction entre deux états ou situations qui ne se correspondent pas. Par exemple, la scène où Madame C. se plaint à son voisin de sa situation infernale dans sa petite loge de concierge. Elle est supposée triste et incapable de penser à l'amour. Pourtant, elle

[783] *Ibid.*, p. 22.
[784] *Ibid.*, p. 16.

se lamente en rêvant d'avoir ses propres toilettes, tout en s'excitant. L'acte sexuel vient au moment où elle fantasme sur les toilettes privées :

> Tout en parlant, elle m'arrachait mes vêtements, puis elle se déshabillait lentement à son tour, presque cérémonieusement, ses seins monstrueux déferlaient sur moi avec un grondement sourd d'avalanche, ils me recouvraient peu à peu, j'avais beau essayer de me débattre j'étais submergé, je n'apercevais même plus le sourire radieux de Luis Mariano, ni les plantes vertes, ni l'horrible tapisserie représentant des légumes, un potager de cauchemar, avec des topinambours, des raves, des choux, des carottes verdâtres, des asperges violettes, j'étais dans le noir, j'entendais Madame C. dire que tous les habitants de l'immeuble avaient waters individuels, sauf elle, si c'était pas un malheur une chose pareille, une cuvette étincelante, on pouvait se voir dedans avec les produits modernes, une lunette en velours ou en fourrure, une chasse d'eau en or massif, plus belle que le Chah d'Iran et la Chahbanou réunis, des bidets en porcelaine qu'on pouvait se laver au Champagne dedans, ces visions paradisiaques semblaient l'exciter terriblement, tandis qu'elle m'engloutissait, elle était déjà toute marécageuse, elle me remuait brutalement en elle tout en me tenant les pieds pour m'empêcher de gigoter, et puis, lorsqu'elle avait bien joui, après avoir poussé un meuglement qui faisait trembler les murs, elle m'expulsait de son formidable vagin, me laissant seul sur le plancher comme un roi dépossédé, trempé de la tête aux pieds, incapable de dire un seul mot. [785]

L'humour surgit aussi de la comparaison de Madame C. à une vache qui meugle après avoir joui, donnant un caractère bestial à cette liaison, mais aussi une image très grotesque de la femme– la comparaison fréquente, voire la confusion, entre animal et humain, abolissant les frontières, a été étudiée dans la première partie et occupe une place majeure chez Martinet. D'autant plus que le narrateur lui attribue un aspect aquatique inquiétant : Madame C. est « marécageuse » - là encore, la première partie expose la redondance de cet aspect, le milieu aqueux étant doté d'une connotation angoissante. Le narrateur utilise d'ailleurs plusieurs fois et à divers moments cet adjectif pour décrire la concierge :

> Madame C. paquet de ténèbres, la dévoreuse. Elle me guettait depuis longtemps déjà, derrière les rideaux sales de sa petite loge, entre ses géraniums et ses plantes vertes. Fosse béante, ténébreuse, vagin d'ogres, tombeau de sommeil et de nuit, nuit des marécages, marécages du silence, silence de la mort.[786]

Dans un autre passage, le narrateur se décrit comme « un homme-phallus[787] » ou godemichet, en allusion à sa petite taille et à la façon grotesque et ridicule dont il est traité par son amante géante. Toutefois, la séquence clé se situe au milieu de la nouvelle, une sorte d'acmé de l'intrigue, qui va accélérer le dénouement tragi-comique. Le choix de cette scène est en rapport avec l'idée de pornographie. Celle-ci n'est pas seulement représentée par un lexique cru décrivant le rapport physique et une description exhibitionniste de la scène. Mais elle est consolidée par le visionnage d'un film pornographique vu par le couple au cinéma et influençant de manière désastreuse leur relation par la suite.

[785] *Ibid.*, p. 18-19.
[786] *Ibid.*, p. 30.
[787] *Ibid.*, p. 45.

Cette séance est une mise en avant de ce qui, jusque-là, était de l'ordre des connotations et des métaphores. Élément pivot de l'histoire, il en concrétise la tension, dans un moment paroxystique. L'abstrait devient concret.

> Madame C. a voulu, un soir, que nous allions ensemble au cinéma. Je ne tenais guère à m'afficher avec elle, mais comme elle insistait, j'ai fini par céder. C'était un film porno dont on lui avait dit beaucoup de bien, « Les limeuses », et que l'on jouait au « Maine », juste derrière la loge. Moi, je n'ai rien contre le porno, au contraire, et j'ai suivi docilement Madame C. Après tout, mieux vaut un mauvais porno qu'un bon film du Louche, ou se triturer les méninges pour savoir si Romy Schneider va avorter ou pas dans le dernier film de Sautet. La pornographie n'est pas toujours où l'on croit. Le film était loin d'être nul. Deux ou trois scènes étaient même belles, troublantes. L'actrice principale était assez bouleversante. Madame C. retenait son souffle. Il y avait peu de spectateurs dans la salle, heureusement, ses deux mètres ne gênaient personne. Pauvre public, clairsemé, frileux, attendrissant. Quand la lumière s'est rallumée, Madame C. s'est levée sans dire un mot. Elle ne paraissait pas dans son état normal. Elle n'a pas desserré les dents jusqu'à la loge. Elle me tenait par la main et me serrait très fort. Je la sentais troublée. Arrivée à la loge, elle s'est déshabillée fébrilement. Puis elle s'est assise sur un tabouret, et m'a regardé d'un air grave : « Tu sais ce qui m'a le plus touché dans ce film, mon petit chat bleu, c'est quand la baronne se fait enculer par son cuisinier, au milieu des plats qui mijotent… Tu voudrais pas qu'on essaie, dis ?... » Sans attendre ma réponse, elle m'a empoigné, m'a arraché mes vêtements, et a essayé de m'introduire entre ses énormes fesses. L'idée d'un tel voyage m'a rendu fou, cette fois. J'ai réussi à lui échapper, l'horreur de la situation décuplait mes forces, c'en était de trop, l'avorton se révoltait, il hurlait, il sautillait de tabouret en tabouret, et pour finir, il a assommé Madame C. avec une énorme marmite. Puis il est rentré en courant chez lui, nu comme un ver, et il s'est enfermé à double tour.[788]

Cette scène a des conséquences pour les deux protagonistes. Adolphe s'enferme chez lui pendant quinze jours, dans un état pitoyable. Il a des cauchemars en rapport avec l'acte de viol qu'il a failli subir par sa voisine :

> Je faisais des cauchemars où King-Kong me poursuivait pour me sodomiser. Des géantes déguisées en petites filles m'entouraient en tapant les mains. Je m'enlisais dans des sables mouvants, je coulais à pic, sans même pouvoir crier. Parfois, le vagin de Madame C. était pourvu de dents, et elle me menaçait de me couper en deux si je n'étais pas gentil avec elle. [789]

La concierge, quant à elle, disparaît quand Adolphe sort de sa « cachette » : elle a, pendant ce temps, fait une tentative de suicide, ridicule, qui a échoué et a été internée à Sainte-Anne. Tout semble s'effondrer après cette scène : Monsieur Rameau, le patron d'Adolphe, déclare qu'il a un cancer et il se retire, laissant son employé se charger du travail. Adolphe s'interroge sur lui-même, et Madame C. est devenue complètement folle.

Cette séquence nous apporte une réflexion sur les films dits « X », sachant que le « je » qui prend la parole dans cette séquence est à la fois le personnage et le narrateur-auteur-connaisseur du monde de la filmographie - confondus. Il s'agit de critiquer les conséquences de ce type de films sur le public. C'est-à-dire la faille entre ce monde qui apporte une fausse vérité sur les rapports humains et la vraie réalité des limites humaines. Vouloir imiter la scène

[788] *Ibid*., p. 48-49.
[789] *Ibid*., p. 50. Rappelons les légendes, répandues de par le monde, de vagins dentés à l'image d'une bouche.

et finir de la sorte, comme Adolphe ou Madame C. représente un exemple de ce qui pourrait arriver ailleurs dans la réalité : le traumatisme, la folie et la mort sont ce qui guette tous ceux qui s'identifient à des acteurs de pornographie cinématographique, sachant que la société pourrait être considérée responsable du malheur de certains dans la mesure où

La concierge est fortement amoureuse de Marlaud. Elle l'avoue et l'exprime de plusieurs façons, notamment par des paroles explicites : « Tu es mon petit chat bleu. Tu me plais. C'est un homme comme toi qu'il me faut. Depuis la mort de mon mari, c'est la première fois que je tombe amoureuse.[790] ». Et Adolphe le confirme : « Je ne pouvais m'empêcher de penser, certains jours, que, tout de même, Madame C. avait une manière bien étrange de faire l'amour. Elle n'attendait pas que je sois prêt, non, elle me voulait tout en entier en elle.[791] ».

Cette envie d'avoir l'homme en totalité dans le corps de la femme peut évoquer un désir d'union totale, à travers la fusion charnelle. Il pourrait aussi représenter une volonté de possession absolue du partenaire jusqu'à l'engloutir, le dévorer[792]. Dans une hypothèse plus psychanalytique, la taille enfantine d'Adolphe, et sa disparition dans le vagin, renverrait, à un retour à une existence intra-utérine[793]. Toujours suivant Jung, évoquant le mythe d'Osiris, l'image d'Adolphe, qui se compare lui-même à un phallus en raison de sa petite taille, en quelque sorte « dévoré » par l'énorme vagin de Madame C., pourrait être rapprochée de l'image mythique du membre génital d'Osiris, dévoré par les poissons [« En dépit de l'effort fait par Isis pour reconstituer le cadavre, le résultat reste imparfait puisque l'on n'a pu retrouver le phallus d'Osiris ; il avait été dévoré par les *poissons* : la force vitale manque. [794]»]. L'aspect

[790]*Ibid*., p. 35-36.
[791]*Ibid*., p. 20.
[792]Rappelons aussi la théorie de C. G. Jung, à propos de la dévoration et de l'ensevelissement, dans son ouvrage *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, (Paris, éditions Le Livre de Poche). Jung, interprète les symboles de la figure maternelle et de la renaissance, dans les rêves et mythes anciens, sachant que « Considéré du point de vue du réalisme, le symbole n'est pas une vérité psychologique ; car il est le pont qui mène à toutes les grandes conquêtes de l'humanité. » (p.385). Ainsi, Madame C. par sa forme de « goule » et la description de son aspect aqueux, représente les profondeurs obscures maternelles. Elle représente le fond inconscient par sa métamorphose en un vagin dévorateur. Nous ajoutons que Gilbert Durand-en se référant à Bachelard- mentionne que l'idée de l'avalage se rapporte à un stade originel symbolique de la conscience. C'est à l'inconscience qu'il se réfère : « Bachelard, […], distingue à juste raison le stade originel de l'avalage du stade secondaire du croquage [« Le croquage s'euphémise en avalage » (p.268)], ce dernier correspondant à une attitude agressive de la seconde enfance : « La baleine de Jonas et l'Ogre du Petit Poucet pourraient servir d'images à ces deux stades…la victime engloutie par la première image est à peine effrayante quand on la compare à la seconde... » […] L'avalage ne détériore pas, bien souvent même il valorise ou sacralise : « L'avalé ne subit pas un malheur véritable, il n'est pas nécessairement le jouet d'un événement de misère. Il garde une valeur. » L'avalage conserve le héros avalé, comme le « passage » du christophore sauvegarde des passagers. » (Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 233-234). Gilbert Durand se réfère à Jung pour la signification du mot « avaler » et qui signifie, d'après ses variantes, « couvrir, envelopper, encercler, mais également s'enrouler » (G. Durand, p.244 ; et Jung, p. 408). Gilbert Durand ajoute que l'idée de l'avalage a un caractère intimiste (*Op. Cit.* p. 245).
[793] Voir Jung, p 391, à propos du mythe d'Osiris.
[794] Jung, p. 399.

aqueux de Madame C. pourrait renvoyer, en effet, à la « matière primitive humide, à la fois de nature mâle et femelle. [795]»

Le motif de l'engloutissement est très récurrent dans les textes de Martinet. Dans ce contexte, l'homme-phallus est englouti par le vagin de la femme titanesque, ce qui correspond à la fonction de renaissance, liée à la figure maternelle, selon Jung. Adolphe évolue, à travers un processus de renaissance. La mort de Madame C. à la fin de l'histoire pourrait se comprendre comme l'accès de l'enfant à l'univers de la conscience, puisque l'existence intra-utérine prend fin avec la mort de celle qui représente l'image de la mère dévoratrice.

La figure de la mère a été associée à une figure de mère terrible[796]. Nous avons parlé, précédemment de la mère, dans la première partie, au chapitre premier en l'évoquant à travers l'idée du nocturne. La mère associée à un monstre nocturne, reprend l'enfant à son propre compte, ou bien, dans une optique "freudienne" correspond au fantasme féminin s'approprie du pénis d'autant que Madame C. se comporte en "homme"— nous avons également vu plus tôt comment elle peut se transformer en un gigantesque organe mâle.

Adolphe Marlaud, lui, plutôt suiveur, se laisse entraîner par cet amour au point de l'éprouver avec un certain plaisir. Il explique que son attirance pour Madame C. est née pour deux raisons : la première est sa nature passive et la deuxième est l'absence totale d'amour dans sa vie et d'autres femmes pour le désirer parce qu'il est laid.

> Mais je n'arrive pas à en vouloir à Madame C. D'abord, la passivité à laquelle elle me condamnait n'était pas pour me déplaire. J'ai toujours été un grand paresseux en amour, incapable de prendre l'initiative. Ensuite, n'était-elle pas la première femme à me manifester un peu de tendresse ? Généralement, on me comparait à un cloporte ou à une punaise […][797]

Il avance que les rapports sexuels avec sa voisine géante lui plaisent : « L'étrangeté de nos rapports sexuels m'avait un peu déplu, au début, bien sûr, et puis j'avais fini par y trouver du plaisir. On s'habitue à tout.[798]» Le narrateur de *La Grande vie,* en réfléchissant sur sa relation avec la concierge, avoue qu'il y a bien des choses qui constituent la durabilité du couple :

> Bien sûr, il y avait la différence d'âge, mais n'était pas le plus important. Lorsque Madame C. me regardait amoureusement du haut de ces deux mètres […], je sentais que ce qui nous unissait était plus fort que ce qui nous séparait. Certes, nous n'étions pas d'accord sur tout. Et alors ? [799]

Une forme d'amour semble s'établir entre les deux, plus marquée chez la femme, un peu par habitude et par manque d'affection chez l'homme. Le discours est néanmoins suffisamment clair pour suggérer une contextualisation de la relation sexuelle, et non une

[795] *Ibid*., p. 400.
[796] *Ibid*., p.417.
[797] *La Grande vie,* p. 20-21.
[798] *Ibid*., p. 44-45.
[799] *Ibid*., p. 21-22.

démarche cherchant à susciter les désirs des lecteurs-spectateurs. L'humour est fortement présent quand il s'agit de décrire la relation intime et cela détourne la vision du lecteur vers un autre aspect, de sorte que la pornographie devient « le malheur [qui] fait rire.[800] »

Nous constatons aussi dans cette nouvelle, comme dans tous les écrits de Martinet, la répétition d'une séquence : les personnages ont lu ou vu au moins une fois des revues ou un film porno. Il s'agit d'une réflexion sur la production pornographique que nous découvrirons dans l'étude des cas suivants : *Jérôme* et *Ceux qui n'en mènent pas large*.

II. Le cas de Jérôme : pornographie jouée et déjouée par elle-même

La pornographie dans *Jérôme* est nettement moins liée à l'érotisme ou au comique que dans *La Grande vie*, bien que l'humour noir soit toujours présent. Ici, la vie et la pornographie vont de pair. Dans ce « monologue autobiographique », Jérôme nous dévoile une vision du monde, selon laquelle « La pornographie n'est pas toujours où l'on croit être », selon les termes d'Adolphe Marlaud, dans *La Grande vie*. Autrement dit, ce n'est pas uniquement dans les films que nous la retrouvons mais dans la vie elle-même. Quand les valeurs humaines s'effondrent, il ne reste que pornographie et laideur.

Dans ce second roman, elle n'est pas uniquement représentée par la crudité de la langue et la description de scènes explicites. La pornographie dans *Jérôme* transparaît aussi à travers l'un de ses personnages : madame Parnot. Le nom propre Parnot existe bel et bien : c'est celui d'une commune française et également d'une famille. Mais le contexte, par le style allusif et connotatif, favorise le transfert d'un champ sémantique à un autre. Martinet multiplie souvent les jeux de mots dans ses textes. En effet, plusieurs raisons légitiment le rapprochement entre « Parnot » et « porno ».

Premièrement, il y a d'abord la paronymie constatée à partir de « porno » et « parno ». Deuxièmement, le choix du genre du personnage : il s'agit d'une femme, comme le mot « pornographie » est féminin. Dans cette allégorie, la pornographie est personnifiée et représentée par une femme. Troisièmement, ce personnage féminin exerce le métier de « charcutière », ce qui, dans l'axe narratif, ne peut être aléatoire. « Charcutière » renvoie à la « chair », comme l'entreprise pornographique. Enfin, quatrième et dernier élément, le plus important selon nous : le double discours et les insinuations répétitives au début de ce roman. Car le personnage féminin de madame Parnot apparaît au début de l'histoire, marque sa

[800] *Ibid*., p. 48.

présence, et réapparaît vers la fin, par une longue séquence du chapitre quinze, nous en révélant plus de détails.

Dans le premier chapitre du roman, la voix de Jérôme Bauche nous livre une conversation entre son voisin, monsieur Cloret, et lui. Cette conversation, qui semble plus au moins ordinaire au début et qui s'avère à double sens, nous permet de découvrir l'aspect symbolique de madame Parnot. En effet, l'apparition de la charcutière à la troisième page fonctionne comme un signal nous avertissant de sa nature allégorique. La voix de Jérôme l'introduit en réponse à la question du voisin : « Et moi ? Est-ce que j'aimais les viandes en sauce ? Je lui ai dit que non, pas tellement, […] [801]» Jérôme poursuit : « En général, j'aimais mieux acheter un plat cuisiné chez la charcutière d'en face, madame Parnot, genre céleri mayonnaise, avocat aux crevettes, filets de harengs avec pommes de terre à l'huile et un peu d'oignons, mais pas trop, car j'avais du mal à les digérer, […][802] »

Le double sens ne tarde pas à s'éclaircir, à travers la conversation des deux hommes, sur leurs goûts culinaires :

> A vrai dire, j'en étais fou, moi, de la salade de museau. Et lui ? Pas tellement. Il avait l'air presque gêné en m'avouant cela, comme s'il s'agissait d'un secret honteux. Je lui ai dit que cela n'avait pas tellement d'importance, finalement. Je connaissais plein de gens remarquables qui n'avaient pas le moindre goût pour la salade au museau, et cela ne les avait pas empêchés de très bien réussir dans la vie.[803]

Les mots « gêné », « avouant » et « secret honteux », peuvent suggérer un glissement du sens premier vers un sens figuré. Dans cette hypothèse, chaque mot ou expression révèle la dimension cachée du discours. La suite de la phrase semble s'accorder avec cette idée. Réussir dans la vie est un énoncé d'ordre général, peu en rapport avec un détail culinaire, très banal, comme le fait d'aimer ou pas un plat particulier — mais nous pouvons bien sûr y voir une pointe d'ironie. En nous référant au domaine de la pornographie, et nous souvenant de la relation entre charcutière et « chair », la question pourrait se traduire par : « Est-ce que tu aimes les plaisirs du corps ? » Le voisin, intimidé, répond qu'il n'aime pas trop. Alors Jérôme rétorque que cela ne constitue pas un problème puisqu'on peut vivre et réussir dans sa vie, sans plaisir sexuel.

Un autre élément, en faveur d'un double discours se rapportant à la sexualité, est le recours au sens olfactif. Comme un Proust, chez qui l'odeur d'une madeleine éveille le passé, l'odeur des gaufrettes chaudes, dans le premier chapitre de ce roman, est un stimulateur non du passé mais du désir sexuel, pour le voisin Cloret et Jérôme.

---

[801] *Jérôme*, p., 19.
[802] *Ibid*.
[803] *Ibid*., p. 20.

L'odeur des gaufrettes chaudes, ainsi que d'autres odeurs en rapport avec l'avènement du printemps et le changement de la nature, est aussi à rapprocher des effluves d'hormones féminines, aptes à susciter désirs et excitation. Cloret — contrairement à Jérôme, plus détendu - a horreur des odeurs car, prude de nature, il évite tout ce qui pourrait avoir une relation avec une sexualité débridée. L'insistance sur l'idée du « printemps », saison de chaleur et de copulation chez les animaux, rappelle les liens entre odeurs, printemps, et désir sexuel. Cette saison est présentée comme irritante pour les deux hommes. Mais le désir peut être proche de la mort — l'orgasme féminin est parfois qualifié de "petite mort". C'est la raison pour laquelle, Jérôme a été averti — par Solange — de faire attention au printemps. Comme l'atteste l'extrait suivant, pour Martinet le sens olfactif mêle désir, sexualité et mort :

> Monsieur Cloret m'a demandé s'il pouvait fermer la fenêtre car l'odeur des gaufrettes l'indisposait. […]. Il se sentait très nerveux, ces jours-ci, m'a-t-il confié, sans doute à cause du printemps, c'était la saison des odeurs, il la redoutait depuis qu'il était petit, il se sentait assailli, il suffoquait, il se débattait comme un forcené, il suppliait Dieu de l'épargner, mais il n'y avait rien à faire, c'était exactement comme l'acidité du vinaigre, il n'arrivait pas à s'habituer, il passait ses nuits, dès la fin mars, à se retourner dans son lit et à se demander comment il allait parvenir cette année encore à supporter l'odeur des arbres, et celle des fleurs, et celle de la terre après la pluie, et la plus intolérable de toutes, celle des femmes qui sont si désirables dès que le mois d'avril arrive et que l'on se traîne dans les rues sales, étroites, en se demandant avec angoisse combien de jours on va tenir le coup. L'été aussi, lui ai-je répondu, c'est la saison des odeurs, surtout au début, mais elles sentent différemment, elles sont plus fortes, plus âcres, avec parfois des relents de pourri et de cercueil fraîchement ouvert. […] Solange avait raisin : le printemps est bien la saison des maléfices. […] N'étaient plus, ou pas encore, les aubépines, comment savoir, de toute manière c'était la saison et il n'y avait rien, mais leur odeur était si forte, si pénétrante, presque sexuelle, je la respirais jusqu'à en défaillir et pourtant rien n'avait fleuri, sauf ces fleurs noires, […] S'il y avait eu une averse, je serai sorti en courant de la pièce, […] je me serai roulé dans les fleurs noires, les tarnabelles, […] les tarnabelles aux pétales coupants et à l'odeur de la mort, […][804]

Le personnage principal confirme cette idée, dans le deuxième chapitre, à un moment d'excitation :

> Tout avait commencé par cette odeur de gaufrettes, excessive, enivrante, et cette envie irrésistible qu'elle me donnait de pleurer et de saisir en même temps violemment ma queue à deux mains pour me branler. Monsieur Cloret ne pouvait pas comprendre cela, lui qui prétendait avoir renoncé une bonne fois pour toutes à tous les plaisirs, même les plus innocents, et c'est pourquoi il allait mourir […]. Je sentais une atroce brûlure dans mon bas-ventre, un désir de printemps, un désir de Polly, une envie vague de mourir, […][805]

Le double discours se vérifie régulièrement par un vocabulaire connotatif, qui fonctionne comme un régulateur au sein du texte. Le terme « viande », dans l'extrait suivant, signifie nettement « corps » ou « chair ». Ainsi, le langage "codé" s'éclaircit peu à peu :

> Savez-vous, poursuivait monsieur Cloret en se dandinant, que mon médecin prétend parfois que nous ne sommes que de la viande ? J'ajouterai, mon cher, que je suis pas tout-à-fait d'accord avec lui. Car enfin si nous n'étions que cela, […] pour reprendre ses propres mots, « la merde

[804] *Ibid*., p. 19-22-28-38.
[805] *Ibid*., p. 64-65.

> qui attend la chasse d'eau », eh bien, mon petit Jérôme, je vous le dis comme je le pense, la vie ne mériterait pas d'être vécue ; heureusement nous avons aussi une âme, une âme immortelle, […] Je n'avais même pas envie de lui avouer que j'étais tout à fait de l'avis de son médecin : nous ne sommes qu'un tas de barbaque inutile, et c'est tout. Il continuait sur sa lancée, il était décidément intarissable : on vous a sans doute déjà dit que vous portiez un nom de peintre célèbre. Je lui ai répondu froidement que je ne connaissais qu'un seul Jérôme Bauche, moi, et je l'ai prié de cesser ces insinuations, sinon j'allais appeler Solange.[806]

Le profil de madame Parnot, la charcutière, ne se précise qu'à la fin de l'histoire. Le narrateur en rend compte avec une tonalité d'humour noir, atténuant la symbolique choquante de la femme :

> C'était une petite bonne femme aux gestes raides, mécaniques, à la gentillesse mielleuse. Elle me faisait souvent penser à une de ces poupées mécaniques que l'on remonte avec une clé. Elle arborait une perruque blonde ondulée, assez semblable à celles que portaient, autrefois, les stars de Hollywood, et de temps en temps, avec une écœurante régularité, elle tapotait, d'un geste toujours identique de la main droite, sa chevelure en toc pour vérifier sans doute que les ondulations n'avaient pas bougé. J'avais parfois l'impression que si un seul de ses cheveux s'était déplacé par mégarde, ne serait-ce que d'un millimètre, le monde entier aurait éclaté comme une pastèque trop mûre qu'un gamin écrase de son poing. Cette perruque à l'ordonnance impeccable me fascinait, et plus d'une fois, j'avais rêvé de la faire tomber, en l'effleurant discrètement de la main, dans un plat de mayonnaise ou de salade de pommes de terre.[807]

Jérôme Bauche se rend chez la charcutière dans l'intention de lui voler de l'argent, dans la caisse, pour pouvoir poursuivre son trajet à la recherche de sa bien-aimée, Polly. Sa conversation avec madame Parnot nous en dit un peu plus sur elle : considérant Jérôme comme un idiot à cause de son physique de géant, elle profite de chaque visite dans sa boutique pour lui faire subir des attouchements sexuels :

> Je me suis mis à pleurnicher en reniflant bruyamment. La charcutière en a profité pour m'écraser de sa pitié : mon pauvre Jérôme, mon pauvre enfant, tu diras à ta maman que je lui souhaite un prompt rétablissement. Elle a glissé dans ma poche un sac de bonbons. Une bonne occasion pour m'effleurer la queue au passage. Ce n'était pas la première fois que madame Parnot se livrait sur moi à ces attouchements furtifs.[808]

Madame Parnot est représentée avec un physique ridicule. Ce pourrait être une façon de dénoncer l'aspect stéréotypé de la pornographie et les clichés d'une industrie fondée sur la frustration sexuelle. La charcutière croit que son client est idiot et donc elle en profite pour assouvir ses désirs. L'apparence caricaturale de la vendeuse cache son côté pervers.

La pornographie se déploie, dans le texte, de bien d'autres façons. Le discours de *Jérôme* peut se définir comme pornographique. Car il est chargé d'images et d'un vocabulaire qui dénotent l'obscénité et la sexualité. La vulgarité de la langue est choquante par l'usage excessif de mots à caractère pornographique. D'autant plus que le lexique, à travers un registre

[806] *Ibid*., p. 33-34.
[807] *Ibid*., p. 396-397.
[808] *Ibid*., p. 398.

argotique, rend compte de façon claire de scènes sexuelles, auxquelles le narrateur prend généralement part, ou reflète une vie en manque d'amour, d'estime, et de dignité.

En effet, la prévalence du registre argotique souligne la prédominance de la pornographie. Les jurons, à connotations sexuelles, sont aussi des exemples qui révèlent le point de vue du narrateur, souffrant d'être considéré comme une charge inutile à la société (par sa mère, son voisin, et d'autres).

Le rapport de Jérôme avec les autres explique sa vision pornographique du monde. Il s'agit d'un rapport complexe, notamment avec les femmes. Sa mère en est l'origine. Le narrateur décrit sa mère, devenue alcoolique après la mort de son père et l'ayant à sa charge, lui, homme de la quarantaine, de façon négative. La mère Bauche, presque folle, totalement déséquilibrée, tient des discours humiliants qui marquent son fils toute sa vie. Ils se caractérisent par des allusions sexuelles vulgaires et indécentes, voire obscènes. Ainsi, la mère ne se gêne pas pour raconter à son fils les détails de sa vie intime avec son père. La pornographie commence dans la famille, et influence Jérôme qui n'a jamais su dépasser le stade de l'enfance. Il est resté piégé à un stade préœdipien. Et à quarante-deux ans, il se considère toujours comme un « fœtus de quarante ans ».

Jérôme rapporte le discours de sa mère teinté de saleté et d'abjection. Il le fait en y apportant ses critiques, tout en tentant vainement de ne pas l'entendre :

> De ma place, je l'entendais vomir son discours idiot, mais je n'y prêtais plus qu'une oreille distraite, comme s'il ne s'était agi que du chuintement d'un mince filet d'eau sale. […] Jérôme, tu m'écoutes, au moins ? Retiens bien cela : ton père, quand il bandait, avec la sienne, il pouvait casser des noix, oui…il posait les noix sur la table, il sortait sa queue, et vlarf, elles volaient en poussière… ça m'excitait, tu parles…j'étais déjà toute trempée rien qu'au bruit…je le suppliais de me la mettre dans la bouche, il me disait : non, pas tout de suite, attends encore un peu […] depuis ton père, aucun corps d'homme ne m'a paru vivant, enfin je veux dire aussi plein d'organes, aussi plein de vie, […] Plein de sang il était, bourré de foutre, un peu de cellulite aussi, et une sorte de creux à la hanche droite que j'ai jamais vu qu'à lui. […] après je la prenais, je me l'enfonçais jusqu'au fond de la gorge, j'avais l'impression d'étouffer, c'était horrible, elle grossissait encore, un monstre, tu imagines la suite… […] je vais te dire Jérôme : j'ai jamais sucé qu'une queue, je me suis jamais fait baiser que par un seul homme, j'ai jamais avalé un seul foutre, je te le jure, et pour moi, le paradis […] ce serait de continuer de faire l'amour avec ton père […]. [809]

Et, poursuivant son flot de parole, elle évoque Jérôme :

> Il a un côté juif, un côté juif, un peu martyr, pas très franc, avec ses yeux faux à blêmir, ses babines qui se relèvent quand il a quelque chose à dire et qu'il n'ose pas. J'aurais jamais cru que j'aurais pu accoucher d'un youtre, et pourtant. Babinard et lippu, sournois comme pas un : mon fils, pourtant, merde alors, c'est pas de chance, avec un père pareil. Un fantôme a dû se coucher sur moi. Un peu froid, youtre sorti des tombes, et je me suis pas rendu compte. J'ai lu des histoires pareilles. Peut-être que le juif Süss avait ressorti de son tombeau, et ainsi moi, pauvre femme sans défense, je m'ai laissé ensemencer. […] Son père pourtant : pas une goutte de sang juif. Tout-à-fait normal, et pas infirme de la queue, lui ! […] Les youtres sont aux portes de la ville,

[809] *Jérôme*, p. 104-106.

> et même mon ventre a donné naissance à l'un d'entre eux. […] [Le] nez [des youtres] me flaire, il se glisse sous mes jupes. Ceci dit, Jérôme : mieux vaut une ignoble bite youpine que pas de bite du tout. Le nez s'insinue, alors j'écarte, je mouille, bon sang je mouille, j'essaye d'écarter un peu plus, je mouille tellement que j'ai peur de tout inonder, merde ça dégouline, […] l'inondation, tellement je jouis que j'ai envie de chier. […] On dit que des fois on jette de la terre sur le cercueil, et mais moi je voudrais pas que la terre me coule dans la bouche, même morte. […] Et aussi je serrerai les cuisses pour des entrées que je souhaiterais pas avoir. On sait jamais, des fois que le juif Süss reviendrait, et qu'il me fasse un nouveau Jérôme. Car il continue à rôder la nuit, et même les tombes il les visite. […] Ton père, il savait s'amuser, lui, je te jure, il en avait jamais assez, […] une bonne partie de jambes en l'air, des fois, figure-toi, les voisins se plaignaient qu'on faisait trop de bruit, […] une fois même ils ont fait venir les flics, on était tellement déchaînés qu'on a continué à gigoter devant eux ! Ils se sont assis tranquillement et ils nous ont regardés : c'était mieux que le cinéma, en couleur, en relief, […] Mamame s'excitait de plus en plus. Écoute Jérôme, écoute bien comment je faisais… Elle s'est mise à couiner, à haleter, puis à hurler d'une manière hystérique […][810]

Jérôme critique d'abord le discours indécent de sa mère, de façon indirecte, à travers des expressions modalisatrices comme « vomir son discours idiot » et « mince filet d'eau sale ». L'adjectif « idiot », les termes métaphoriques « vomir », et « mince filet d'eau sale », montrent que le narrateur est dégoûté des paroles de sa mère, à cause de leur contenu répugnant. Le narrateur souligne ensuite, son point de vue de façon plus claire, qui révèle sa colère :

> […] tu te vautres dans l'obscénité, comme un cochon dans le purin. Peut-être que ça t'excite d'évoquer tout ça en public, […] en tout cas moi je peux te dire que tu me fais honte, que tu me donnes la nausée, […] Si tu continues, il risque de t'arriver de graves ennuis, et ça m'embêterais car je t'aime beaucoup, mamame, bien que tu ne le mérites pas.[811]

Il formule à plusieurs reprises son point de vue :

> Il n'y avait absolument rien à faire pour couper court à l'ignoble délire raciste de mamame. J'avais essayé plusieurs fois de lui faire entendre raison mais il y avait bien longtemps que j'avais renoncé. La bêtise est une maladie incurable. Seule la mort nous délivre de ce fléau.[812]

En avançant des clichés sur les juifs et autres groupes communautaires, à travers le discours de la mère, le narrateur affirme sa position contre l'antisémitisme. La mère compare, ainsi, les juifs avec les communistes : « […] le rêve des juifs, c'est un peu comme les communistes, qu'il y ait rien que des juifs, et personne d'autres. [813]»

Le discours scabreux de la mère Bauche contient non seulement des détails sur la relation physique avec son mari, mais se déroule dans un registre argotique accentuant sa vulgarité. Les jurons, aussi, en termes familiers comme « merde », bordel », confirment cette idée. Les paroles de la mère sont, nous l'avons vu, chargés de propos antisémites. Et à ce niveau, on peut parler comme Vincent Jouve de « l'effet-idéologie[814]»qui se manifeste à travers le texte.

---

[810] *Jérôme*, p. 112-118.
[811] *Ibid*., p. 105.
[812] *Ibid*., p. 128.
[813] *Ibid*.
[814] Vincent Jouve, *Op. Cit., La Poétique des valeurs*.

Le discours pornographique devient un prétexte pour dénoncer les idées reçues et faire tomber les masques, en les révélant dans leur laideur.

Être juif est une insulte pour la mère Bauche. Elle ne manque pas d'utiliser des termes injuriant comme « youpine[815]», « youtre [816]», « sale youpin[817] ». Et ce de façon hyperbolique dans le recours aux termes racistes :

> Peut-être que moi aussi je suis devenue un peu juive, avec le temps. Contaminée, ça arrive. Tous les jours vivre avec le fils du juif Süss, on finit par s'enjuiver, que voulez-vous ? La grande horreur, c'est que le sang noir des juifs continue à circuler à travers les morts et qu'ainsi on peut pas en sortir. [818]

Par exemple, la couleur blême et la fausseté du regard suggèrent l'idée de la traitrise. Le juif est représenté comme un individu inférieur. Il est éternellement étranger, puisqu'aux portes de la ville, selon le discours de la mère. Le juif est aussi lié à l'idée de lascivité : ils flairent, comme des animaux, les cuisses et l'entre-deux jambes de la mère. L'évocation du juif Süss rappelle la nouvelle de Lion Feuchtwanger, qui date de 1925, avec le titre *Le Juif Süss*, et reproduite ensuite par Veit Harlan, en 1940, sous le même titre.

Le personnage de Süss s'inscrit dans un historique plein de fantasmes et de mythes sur les juifs. Toutefois, il est important de souligner que ce texte, à dominante pornographique, est utilisé par l'auteur pour dévoiler la dimension idéologique et les valeurs sociales de son époque. La question de l'antisémitisme est redondante dans l'œuvre de Martinet. Dans *La Grande vie*, la mère du narrateur (Adolphe Marlaud) est juive. Elle est morte dans les chambres à gaz. Le narrateur avoue qu'il est indifférent au destin dramatique de sa mère et qu'il a honte du fait qu'elle soit juive. Dans *L'Ombre des forêts*, Edwina Steiner, personnage principal féminin, est juive. Elle souffre de troubles mentaux, traumatisée à vie à cause des crimes nazis — ses parents ont été tués, et elle a été pourchassée.

Cette redondance montre qu'il s'agit d'une préoccupation de l'œuvre entière. Et le fait que l'antisémitisme soit ici lié à la pornographie accentue la laideur et l'horreur de cette idéologie. Ce qui nous ramène toujours à un constat principal : la pornographie ou la laideur ne sont pas uniquement dans ce qu'on croit. Ce sont des notions abstraites qui débordent de tout cadre et qui peuvent se loger partout. D'ailleurs, selon le personnage "martinetien" Georges Maman, la vie devient le lieu d'une prostitution généralisée. L'obscénité principale est la perte de la dignité.

---

[815] *Jérôme*, p. 113.
[816] *Ibid.*
[817] *Ibid.*, p. 129.
[818] *Ibid.*, p. 128.

Le rapport de Jérôme avec les femmes, les prostituées, essentiellement, nous donne à voir d'autres aspects de la pornographie. Rappelons, dans ce cadre, que c'est l'idée de la sexualité qui est visée de plusieurs manières et en citant les propos de Karl Rosenkranz sur le lien entre sexualité et laideur :

> L'obscène commence seulement avec la relation sexuelle, […] Toute représentation des organes sexuels par l'image ou la parole, si ce n'est pas dans un contexte scientifique ou éthique, mais par lubricité, est obscène et laide, car c'est une profanation des saints mystères de la nature. […] En peinture, les précurseurs ont été les pornographes, qui représentaient les différents *tropoitès Aproditès*, à l'époque d'Alexandre ; […] [819]

Jérôme, qui a entrepris une errance par les rues de Paris pour retrouver sa bien-aimée, rencontre une prostituée nommée Bérénice. Il décrit les détails de sa relation physique avec cette femme. La scène possède un aspect purement pornographique, en raison du caractère cru et licencieux des paroles, accentué par une dominance du registre argotique lié à la vulgarité du contenu :

> Allez donne-la moi que je te la suçote un peu, tu verras, je suis championne, après tu me la mettras où tu veux. Elle était experte, en effet, une virtuose de la langue. Elle la déplaçait à une allure telle que j'avais l'impression qu'elle en avait cinq ou six. Je lui ai demandé d'arrêter et je l'ai retournée sans ménagement sur le ventre. Elle a tout de suite compris ce que je voulais et s'est mise à gémir de plaisir. Dis donc, lui ai-je dit en commençant à gigoter, c'est un peu large, ton cul, c'est fait pour un éléphant, au moins. Elle a éclaté de rire et m'a répondu que certains de ses clients arrivaient à le remplir complètement, je n'avais qu'à faire comme eux, me débrouiller, voilà. Il y avait bien longtemps que je n'avais pas bandé comme ça, j'aurai voulu que mamame me voie, elle aurait peut-être changé d'avis sur la dimension de mon pénis. […] La putain s'est mise à hurler. Je me demandais si elle faisait semblant pour satisfaire le client, ou si elle éprouvait réellement du plaisir. Peu importait au fond : on ne se préoccupe pas des états d'âme d'une latrine, on la remplit c'est tout. Quand j'ai éjaculé, elle m'a légèrement mordu la main. Je me suis retiré d'un seul coup, elle a étouffé un cri de douleur, et je me suis allongé sur le dos, contemplant d'un air morne ma queue gluante de merde. [820]

Le narrateur nous décrit avec détails son rapport physique avec une ironie qui atténue la violence de ses propos misogynes. Il commence à exprimer son dégoût de toutes les prostituées — étant, selon lui, de simples objets de consommation physique, sans aucune âme — et finit par généraliser en considérant toutes les femmes comme des « salopes [821]» :

> Tout ce domaine de la vulgarité sexuelle ne peut être libéré esthétiquement que par le comique. Il faut dans ce cas que l'aspect éthique soit ignoré et que seule soit conservée la contradiction effective, qui réside dans la situation en tant que telle. Le comique ne doit regarder que la situation elle-même, car toute conception plus profonde serait un obstacle.[822]

[819] Karl Rosenkranz, *Esthétique du laid*, p. 221-222.
[820] *Jérôme*, p. 158-159.
[821] « Il n'y a rien de plus obscène que les sentiments. […] Que l'ombre d'un ange, un jour, s'approche de toi, alors que tu fais consciencieusement ton travail de pute, les pattes écartées, comme toutes les salopes de cette planète pourrie, les mères, les sœurs, les fiancées, baisées, bourrées, enfilées, défoncées, démolies, haletantes, toujours à essayer de prolonger en jouissant le cauchemar de la vie. », *Jérôme*, p. 162
[822] Karl Rosenkranz, *Esthétique du laid*, p. 230.

Mais ici la prostituée détourne le caractère pornographique. Elle s'éloigne du rôle lui étant attribué en faisant preuve de tendresse, et le narrateur lui fera payer cet écart en l'assassinant. Ses qualités morales anéantissent à la fois la laideur physique de la femme et celle de l'acte.

> Elle me dévisageait avec une curiosité anxieuse. T'es normal, au moins ? Tu vas pas me demander des trucs impossibles ? Parce que tu sais, faut pas croire, mais y a des fantaisies que je fais pas. M'enculer tu peux, tu verras, ça passe bien, j'ai l'habitude, mais j'ai des limites. Si tu veux me chier dans la bouche, je marche pas, je te préviens tout de suite, même pas pour un million. Dis donc, t'as rien dans les poches, au moins ? Elle m'a fouillé minutieusement mais elle n'a rien trouvé, ni couteau, ni revolver. Elle a paru rassurée. […] Elle m'a souri gentiment. Allez, viens que je la lave. J'ai enlevé mon pantalon et mon slip, et elle s'est mise à me laver consciencieusement la queue au savon de Marseille. Tu vois, tu bandes déjà, eh bien, ma foi ! Elle n'a pas eu l'air de remarquer que je ne n'avais pas le moindre poil sur le pubis et m'a caressé tendrement la bite. Elle faisait peut-être semblant de ne pas voir que je n'étais pas comme les autres, mais j'étais quand même un peu déçu qu'elle ne se moque pas de moi. D'ailleurs, elle était bizarre, cette fille, à la fois gentille et lointaine. Par exemple, elle ne m'avait pas demandé de payer d'avance, ce qui est assez rare, et maintenant elle se mettait entièrement nue sans exiger de supplément. Elle semblait ignorer le chantage, cet instrument de travail des putes. Ce qu'elle aimait vraiment, peut-être, c'était faire plaisir, ou bien, comment savoir s'avilir. Viens sur le lit, allez biquet, viens. Elle m'a pris doucement par la main et m'a attiré contre elle. […] De toute manière, j'étais déçu : j'étais venu pour être humilié, et j'étais tombé sur une brave fille, un peu paumée, qui m'avait trouvé épatant. […] Tu m'avais pas dit si ça t'avais plu, chéri ? Hein, c'était bien ? Dis que c'était bien, même si c'est pas vrai. J'ai tellement envie de donner du bonheur, tu peux pas savoir. […] Sa candeur m'irritait […] Sale putain de roman-photo, au grand cœur, bien sûr. […] Sale putain chromo, je te ferai passer le goût de la tendresse, je te ferai redescendre sur terre. […] J'ai plongé fébrilement ma main dans ma poche pour en extraire quelques pièces de monnaie. […] Brusquement elle s'est mise à trembler. […] J'ai assez d'argent pour avoir des visions ou des tas d'autres choses, mais j'ai envie de rien. J'ai jamais aimé l'argent, et si j'ai fait la pute c'est pour voir des gens, toucher des peaux, sentir que j'étais pas toute seule, quoi. Surtout nous on voit les hommes comme ils sont, vicieux et tout, et tellement seuls, avec des rêves de rois […][823]

Bérénice va mourir, éliminée parce qu'elle ne s'en est pas tenue à son rôle de prostituée pour en endosser un autre : celui d'un être empreint de sollicitude et d'humanisme. Ses paroles expriment une forme de sagesse. Elle symbolise une certaine vérité insupportable à Jérôme. En sublimant son rôle, la prostituée dépasse sa condition pour atteindre une valeur morale bien plus haute : son objectif est le bonheur des autres. Mais le danger est grand à dévier de son chemin : le narrateur la tuera.

Jérôme, qui supprimera sa mère, car synonyme de perversité, paradoxalement n'hésitera pas à faire de même avec Bérénice, car elle a dérogé à la perversité régnante. L'acte du personnage pourrait être interprété comme un signe de colère contre la réalité. Autrement dit, l'humanité débordante de Bérénice s'oppose, injustement, à sa condition de « prostituée », laide et pauvre. Son assassinat peut être considéré comme une action par laquelle le personnage, en rage contre la mauvaise répartition des rôles dans la société, tente de réarranger le monde à

[823] *Jérôme*, p. 157-160.

sa manière — ou le "mettre en ordre" : la mère "indigne" et la prostituée "généreuse" ne sont pas à leur place.

Le corps de Bérénice n'est plus uniquement un objet pornographique, l'acte sexuel est contextualisé. La sexualité est une voie vers une sorte de sublimation (elle refuse l'argent). Bérénice dira plus tard, au milieu de l'histoire : « Si je n'étais pas pute, j'aurais pu être communiste ». De tels propos, teintés d'ironie, révèlent une autre dimension chez la prostituée. En deçà du corps, cette femme est dotée d'une conscience profonde, en rapport avec une certaine conception sociale (qui se traduit, ici, par une référence à une idéologie politique).

L'obscénité de l'acte sexuel, dans sa version pornographique, en lui-même et pour lui-même, à fortiori tarifé, est une transgression du code de la pudeur mais elle n'est pas la pire vulgarité. La façon dont la prostituée au bon cœur sera achevée reflète dans une certaine mesure la vraie brutalité des hommes. La pornographie en tant que violence et laideur est sans commune mesure avec la façon dont on traite la prostituée. Son humiliation et ensuite sa mort éclipsent le caractère pornographique de l'acte sexuel et atténuent la violence afférente.

Dans ce second roman de Martinet, la pornographie, la vraie, n'est pas celle qu'on voit au cinéma à travers des films X. Madame Parnot, elle, malgré les attouchements qu'elle fait subir à Jérôme qu'elle croit débile, est ridiculisée dans l'histoire. Elle est même pitoyable puisqu'elle se fait duper par le protagoniste qui lui vole de l'argent, alors qu'elle lui donne gratuitement de la viande pour lui et sa mère. Le personnage de madame Parnot, qui symbolise la pornographie, n'est pas le vrai danger.

La vraie pornographie est celle qui avance masquée, derrière un certain discours, celle qui se cache sous des faux propos et qui est plus dangereuse, celle qui se pratique tous les jours, celle des fausses apparences — comme on le verra dans les pages suivantes où un lien est établi entre « pornographie » et certains types de travaux salariés. Martinet nous dévoile donc deux types de pornographie : celle qui est reconnue par tout le monde, en rapport avec une pratique exhibée de la sexualité ; et celle, plus dangereuse, qui pousse aux crimes (le discours des hommes politiques, le problème de l'écologie, de l'économie, etc.). L'homme dit « civilisé », ou « moderne » est un être pornographique, même quand il ne regarde pas des films X.

III. Le cas de *Ceux qui n'en mènent pas large*

Dans *La Grande vie,* la pornographie a été détournée par deux moyens : l'érotisme et l'ironie. Dans le cas de *Jérôme,* elle a été représentée de deux manières

différentes. Premièrement, par une allégorie personnifiée par madame Parnot, inoffensive quoique perverse. Deuxièmement, à travers un lexique relevant du sexuel, de l'obscène et de l'abject, qui s'étend à la vie en général. La pornographie est en quelque sorte déviée de son axe. Son ancrage se trouve hors du champ auquel elle est destinée, et par conséquent le lieu de la pornographie s'avère généralisé[824]. Dans *Ceux qui n'en mènent pas large*, la représentation pornographique se manifeste certes dans un cadre cinématographique, mais c'est pour mieux s'étendre à d'autres domaines.

Dans ce récit, Jean-Pierre Martinet critique le cinéma pornographique en le tournant en dérision. La scène pornographique clé de ce texte, est placée dans le premier tiers du texte et fonctionne comme son pivot. Par son emplacement, elle est aussi la cible d'attaques du narrateur. Son évocation au sein d'une galaxie de références cinématographiques ne fait que reclasser ce type de cinéma au rang qu'il mérite, au bas de l'échelle du 7ème Art. L'auteur, cinéphile et spécialiste du domaine de l'image puisqu'il était assistant réalisateur — il avait envisagé de réaliser un film à partir de ce même récit-, dresse une vraie cinémathèque qui couvre la période allant des années 1940 à 1980. Il s'agit d'un panorama du cinéma, accompagné d'une analyse critique profonde, intégrée à la fiction.

La représentation d'une scène de film pornographique n'est qu'un prétexte cachant les vraies tendances cinématographiques du narrateur, et révélant, à contrario, sa culture cinématographique et ses préférences. Et avant de proposer la séquence clé autour de laquelle s'articule le récit, un bref résumé de l'histoire est nécessaire. Georges Maman est un acteur non reconnu, souffrant des conséquences négatives d'un long chômage. Âgé de 43 ans, et n'exerçant plus depuis une longue période, malgré son talent, il se retrouve dans un état de désespoir total.

L'alcool le mène à l'ébriété et l'enfonce de plus en plus dans la solitude au point qu'il atteint les limites de la folie. Il rencontre, par hasard, une vieille connaissance du monde du cinéma et s'engage alors une longue conversation qui prête plus au monologue narrativisé, puisque le discours du narrateur domine et ne laisse entendre que sa voix tout le long du texte.

Le désespoir de Georges Maman est accentué par sa conscience de sa vraie valeur d'acteur et l'indifférence des réalisateurs qui va jusqu'à l'ignorance. Il le rappelle à son ami, lors de leur rencontre :

> Ces types de la télé n'arrêtaient pas de se plaindre, mais ils étaient payés au mois, ils avaient la sécurité de l'emploi et, en plus, ils se prenaient pour des artistes, alors que lui, Georges Maman, deuxième prix de conservatoire il y a une vingtaine d'années, qui avait joué Shakespeare,

[824] Rappelons que par « Pornographie » est désigné au sens premier tout acte ayant un caractère sexuel exposé aux regards et portant atteinte aux règles morales de la pudeur. « Pornographie » signifie aussi « violence », « brutalité », et « grossièreté ». Par analogie, « pornographie » signifie tout état des lieux n'ayant aucune valeur humaine.

> Marlowe (il avait été un Édouard II très remarqué), Büchner, sans oublier des rôles importants au cinéma et dans des dramatiques, en était réduit à vivre d'expédients, c'était vraiment trop injuste. À hurler de rage. Pas de scrupules, donc. Dans une société criminelle, etc.[825]

Cette réflexion est très intéressante dans la mesure où elle nous oriente vers une perception extensive de la pornographie. En effet, l'auteur introduit l'idée d'une injustice sociale, induite par une mauvaise répartition des « rôles », et un système de valeur aléatoire favorisant certaines personnes, manquant de compétences. Lesquelles se retrouvent pourtant avec des emplois garantis en se prenant « pour des artistes ». D'autres, à l'inverse, des gens doués et bien qualifiés, se retrouvent réduits à la clochardise. Pire encore, ils en sont obligés à accepter l'inacceptable : Georges Maman se résout à tourner dans un film pornographique, du fait de sa pauvreté, et cela le mènera à la folie alors qu'il n'a même pas pu jouer sa scène jusqu'au bout.

De là découle une nouvelle idée de la pornographie : comme dans *Jérôme*, elle dépasse le cadre qui lui est réservé — ici le cinéma —, elle se situe dans l'injustice et donc dans la société. La vraie pornographie est cette « société criminelle » qui abandonne les vrais créateurs au profit d'une tendance consumériste.

Georges Maman est, à l'origine, un acteur distingué. Mais cette distinction se perd dans un passé lointain. Et lui aussi ne vit que pour évoquer ce passé-qui ne passe pas. Quand l'actrice porno lui demande au moment du tournage quand il va se décider à commencer son rôle, sachant qu'ils étaient déjà sur scène, Georges répond, dans sa tête, qu'il ne pense qu'au passé : « Maman ne pensait ni à aujourd'hui ni à demain, mais à hier et avant-hier, et aux jours d'avant aussi, toutes les années englouties.[826] »

Toutefois, le narrateur ne manque pas de nous dévoiler son monde, à travers une ironie perçante, détruisant tous les clichés. Ainsi, son désespoir est lié à un domaine qu'il aime mais qu'il exècre en même temps. Cela est annoncé dès les prémices du récit. Le narrateur se présente en levant la tête vers le ciel. Cette première image, au début du livre, par une importante métaphore filée, révèle plusieurs points saillants du texte :

> Maman regardait le ciel mais, de là-haut, personne ne le regardait, lui, Maman, il le sentait bien. Il était incollable sur la question. L'instinct du vrai professionnel. Aucune lumière sur lui, pas le moindre petit projecteur, rien. Personne ne bougeait derrière les nuages. Les machinos étaient silencieux, pour une fois. On n'entendait même pas le bruit de la caméra, ou le grincement du travelling. Ni clap de départ ni clap de fin. Un vrai désert, là-haut. La scripte s'était barrée. Le metteur en scène aussi. Le chef opérateur avait renoncé à diriger la lumière, c'est pourquoi le paysage donnait une telle impression de débâcle, d'inachevé.

[825] *Ceux qui n'en mènent pas large*, p. 60.
[826] *Ibid*., p. 25.

Nous sommes ici confrontés à deux aspects contradictoires : le cinéma est comparé au ciel, et pourrait donc paraître sacralisé, mais cette réalité est décevante parce que vide et figée, synonyme de mort. C'est une réalité proleptique au niveau du récit dans la mesure où elle annonce ce qui sera développer au cours de la narration. Il s'agit d'une image métaphorique qui représente les caractéristiques de ce milieu professionnel. La passion du 7ème Art est donc évoquée et assimilée à un cancer rongeant un autre acteur, épris de son métier lui aussi. Pourtant, cet aspect fixe le vide de vie et de sens.

Cette conception du cinéma, tiraillé entre deux caractéristiques contradictoires à savoir la distinction — au sens de lieu où les vrais talents pourraient s'exprimer et rendre compte d'un des arts les plus fascinants depuis son essor — et le vide, sera développée par la suite. La séquence illustrant une scène pornographique ratée et ridicule souligne le non-sens qui règne dans cette discipline. C'est aussi l'occasion d'insister sur le point de vue défavorable du narrateur à propos du porno.

La séquence en question représente une tension narrative au sein du récit et se prolonge sur plusieurs pages. Elle arrive comme un souvenir cauchemardesque à un moment où Georges Maman nous raconte les causes profondes de son mal. Nous tenons à la citer en entier, étant donné son importance dans la représentation de l'opinion du personnage sur les valeurs dans le monde des arts.

> On lui avait sucré le peu de texte qu'il avait à dire, et il s'était retrouvé à poil sur une fille dont il n'avait même pas envie. Elle était assez belle, pourtant, malgré son regard vide, presque mort, mais elle avait de trop gros seins, vraiment. Jamais il n'avait pu supporter les grosses poitrines, depuis qu'il était petit. C'était une véritable phobie. Les monstresses mamelues le terrifiaient. Sauve qui peut ! Une incontrôlable panique l'avait envahi tout à coup. Jamais il n'arrivait à baiser cette fille devant tous ces gens. Pourtant, c'était une équipe de tournage ultraréduite, mais non, rien à faire. Même en privé, il n'aurait pas pu. Il avait bien essayé de fermer les yeux et de penser à Marie de toutes ses forces. Marie. Marie. Son corps d'adolescente éternelle. Tout cela ne produisait que de la souffrance, une souffrance intolérable. La fille, contre lui, s'impatientait :
> « Alors, ça vient ? »
> Heureusement, les deux caméras ne tournaient pas encore. Mouliane, le metteur en scène, connaissait parfaitement son métier. Un vieux routier, une sorte de Raoul Walsh du porno. Rien ne le paniquait, surtout pas un incident aussi banal. Pour le tournage de ce genre de séquence, il savait qu'il valait mieux, la plupart du temps, ne pas donner de clap de départ, que l'essentiel était de se mettre à tourner lorsque les acteurs commençaient à oublier la présence de la caméra.
> « C'est pour aujourd'hui ou pour demain ? »
> Maman ne pensait ni à aujourd'hui ni à demain, mais à hier et avant-hier, et aux jours d'avant aussi, toutes les années englouties. La voix de la fille était vulgaire, légèrement éraillée. Son haleine sentait mauvais, mais il n'arrivait pas à définir l'odeur exacte : oignon, saucisson à l'ail, filets de maquereau sauce moutarde ? Canigou Whiskas au lapin ? Rognons-volaille de chez Fido ? Pas commode. Il avait souvent partagé des boîtes de pâtée pour animaux avec un vieux chien qu'il adorait, autrefois, et qui était mort de chagrin après le départ de Marie, elles dégageaient à peu près toutes la même odeur et leur goût ne différait guère suivant les marques. C'était donc bien hasardeux de se prononcer. Les chemins étaient obscurs, et les jours difficiles.
> « Marie. Marie. Marie pleine de grâce… », répéta Maman à voix basse, sans se rendre compte que la fille devait le prendre pour un maboul. « Marie. Quel drôle de chemin j'ai fait pour aller jusqu'à toi… ! » Peut-être que sa partenaire avait des difficultés de digestion, après tout. Ou alors elle commençait à pourrir de l'intérieur. Oui, c'était bien possible. Les viscères, tout ça,

> lentement. Monceau d'entrailles. Il avait envie de vomir. Bon sang, quel sale boulot. Mieux valait crever que de faire un boulot pareil. Jamais il ne ferait carrière là-dedans. Vraiment trop dégueulasse. Mouliane ne s'impatientait pas. Il avait une telle habitude de ce genre de panne, surtout avec les débutants. Règle de base : les mettre en confiance, ne pas les traîner dans la boue. Ces gens-là faisaient un métier difficile, vraiment pas marrant tous les jours, et ils méritaient le respect, au moins autant que ceux qui croient gagner leur vie dignement et ne font que s'humilier chaque jour un peu plus. La dignité, Mouliane, il savait bien que cela n'existe pas, ni dans les milieux du spectacle ni ailleurs. Prostitution généralisée. Pas de quoi relever la tête, ou regarder les autres droit dans les yeux. Bordel étouffant. Pas un homme qui ne marchât courbé. Rien que des esclaves qui se croient libres, des prisonniers qui n'ont même pas le courage de tenter la belle. « On fait une petite pause, les enfants, et on prépare la séquence suivante. Maman, tu es libre pour aujourd'hui. T'en fais pas, mon vieux, ça ira mieux demain. »
> Mais le lendemain, Maman ne s'était pas représenté sur le plateau. La production avait téléphoné plusieurs fois chez lui, en vain. Il était resté recroquevillé dans son lit, caché sous les couvertures, pendant plusieurs jours, bourré de somnifères.[827]

Cet extrait décrit les coulisses du tournage et son intérêt se situe à plusieurs niveaux. Le discours rapporté n'empêche pas la pensée du narrateur de s'infiltrer, pour nous exprimer sa position vis-à-vis de ce type de film. Le vocabulaire péjoratif relatif au métier pornographique insiste sur le dégoût de l'acteur, forcé par la misère à accepter ce rôle. Ainsi, « dégueulasse », « bordel », « sale boulot », sont autant de termes grossiers pour le souligner.

L'actrice est tournée en dérision et surtout dévalorisée du fait qu'elle tourne ce genre de film. En effet, sa description ressemble à celle d'un cadavre. Son regard est ainsi « vide, presque mort[828] » - comme le ciel de ce cinéma dévoyé. Le vide de l'absence de sens et de l'absurdité du corps pornographique. Il est dénué d'âme, réduit à un objet, sans aucune valeur, selon le narrateur. Sa voix est « vulgaire[829] » et « éraillée[830] ». C'est aussi la voix de la banalité, et de la trivialité, une voix qui reflète la superficialité de la majorité.

Le physique devient un symbole pour la valeur morale et psychique du monde. Le corps de la femme est surchargé de qualificatifs dépeignant la bassesse d'une telle pratique. Sa mauvaise haleine la rend dégoûtante. D'autant plus qu'elle est comparée, par un énoncé généralisateur à toutes les interprètes de porno, à un animal. Le corps pornographique est ainsi déshumanisé. Il souligne l'aspect dégradant du métier.

Georges Maman qui se retrouve nu avec cette femme constate que toutes les actrices se ressemblent, toutes dotées d'une odeur de bête : « Filets de maquereau sauce moutarde ? Canigou ? Whiskas ou lapin ? Rognons-volaille de chez Fido ? […] elles dégageaient à peu près toutes la même odeur et leur goût ne différait guère suivant les marques. [831]». Le corps pornographique en devient abject. S'il est un moyen de gagner de l'argent, son appellation

[827] *Ceux qui n'en mènent pas large*, p. 24-27.
[828] *Ibid*., p. 24.
[829] *Ibid*., p. 25.
[830] *Ibid*.
[831] *Ibid*., p. 25.

exacte est la prostitution. Et d'ailleurs, le narrateur ne manque pas de le mentionner en parlant de « prostitution généralisée[832] ».

En qualifiant cette femme de « fille […] assez belle [833]», il nous pousse à une réflexion sur le sens de la beauté/laideur. Car, il ne tarde pas à révéler, par une description avilissante du personnage (le regard vide, la voix rauque, la mauvaise odeur, la forte poitrine qui n'est pas à son goût), qu'il s'agit d'une beauté factice.

C'est sans doute celle qui correspond aux critères du porno : la femme doit être jeune — le terme « fille » indique un double sens : renvoyant à une tranche d'âge précise, les "vieilles" étant éliminées de ce métier, il a aussi le sens péjoratif de « prostituée » apparu au 19ème siècle et jusqu'au début du 20ème siècle —, et ayant surtout un corps éveillant les instincts sexuels. L'énorme poitrine en est un exemple. Elle signe une féminité marquée, et l'idée de la chair sexualisée. Mais pour Georges cet appât est excessif — dans la chanson *Sarah* de Georges Moustaki « les seins si lourds de trop d'amour ne portent pas le nom d'appât ». Il décrit l'actrice comme une « monstresse mamelue ». Cette description est caricaturale, les dimensions d'un élément physique étant exagérément amplifiées, en vue d'une ridiculisation du personnage.

Le jugement « belle » que le narrateur adopte, mais qu'il rejette rapidement, est une façon de se positionner sur le cliché de la femme, objet sexuel. Par conséquent, cette beauté se révèle mensongère. Car, cette "comédienne", probablement choisie parmi tant d'autres pour un métier où la concurrence existe sans doute - certaines étant rejetées parce que n'entrant pas dans les critères souhaités -, possède une beauté privée de vie.

La beauté se convertit en laideur. En l'absence de sens positif, sans lien sentimental entre l'homme et la femme, privé de désir et d'amour, le rapport physique devient obscène, et la femme prétendument « belle », offrant son corps sans amour, sombre dans la laideur de la prostitution. C'est ce qui justifie la description dépréciative suivant le qualificatif « belle ». Preuve en est qu'au moment des ébats avec sa partenaire, Georges, pour susciter en lui-même l'envie sexuelle envers cette femme, est obligé d'invoquer le nom de « Marie », qui représente pour lui l'amour et le désir[834].

L'acteur a besoin de l'image de la femme qu'il aime, dont il substitue le visage à celui de cette inconnue, pour passer à l'acte. L'actrice semble, elle, très à l'aise et impatiente de finir sa mission. Pour le narrateur, la laideur se rapporte à une certaine conception de l'existence,

[832] *Ibid*., p. 26.
[833] *Ibid*., p. 24.
[834] « Marie » pourrait aussi représenter l'idée de la virginité, de la chasteté, de l'innocence et d'une certaine manière la pureté.

selon laquelle un être humain perd son humanité s'il se contente d'un corps, simple carcasse avec laquelle il négocie sa survie. La pornographie, forme de prostitution, est donc liée à l'idée de la superficialité, de la banalité, de la médiocrité et du vide.

George Maman nous indique ainsi de façon explicite sa vision du monde. Il évalue sa société, sans épargner personne, y compris lui-même. Ainsi, il raille son propre rôle dégradant. Il se demande à un certain moment du dialogue avec son ami, si ce dernier ne pourrait lui trouver un travail, un bon rôle. Il ajoute que son ami ne se montre pas surpris de le savoir abaissé au porno : « […] ça ne le choquait pas du tout qu'un type, qui avait interprété le rôle de Woyzeck à l'âge de vingt-cinq ans au Festival d'Avignon et que toute la presse avait salué avec enthousiasme à l'époque, en soit réduit à faire l'étalon devant les caméras pour bouffer. [835]»

Le terme « étalon » : « Cheval mâle utilisé pour la reproduction », ou au figuré : « L'homme sexuellement attirant ou sexuellement très actif » peut paraître, dans ce contexte, péjoratif. Georges se compare à un animal dont l'unique utilité est sexuelle. Ce rapprochement sert, là encore, à accentuer l'indignité en œuvre dans la pornographie, et surtout la honte ressentie par le personnage, réduit, comme sa partenaire, à être "une bête de sexe".

L'ironie est centrée sur la panique de l'acteur au moment où il doit accomplir sa mission. Le mot « panne », renvoyant à un problème technique, souligne une forme d'autodérision. Cela s'ajoute aux autres éléments, comme son entrée en scène, alors qu'il n'est pas préparé pour ce travail et ne connait même pas le nom de cette femme avec laquelle il va tourner. La pornographie reprend de nouveau le sens d'artifice et d'attrape-nigaud à partir de l'exemple du texte « sucré » que le réalisateur propose à l'acteur.

Le comique provient en outre du décalage, au sein de ce monologue narrativisé, entre la pensée de Georges Maman et les propos de l'actrice, rapportés directement, entre guillemets. Ainsi ces dires, qui viennent interrompre la pensée du personnage, montrent d'une part l'attitude de la femme, très à l'aise dans son métier et qui, explicitement, ne cache pas son impatience devant ce « maboul » - encore un terme péjoratif venant de la part de l'actrice et d'autre part le comportement de Georges qu'elle trouve bizarre.

Ce « Alors, ça vient ?[836] » et « C'est pour aujourd'hui ou demain[837] ? » se rapprochent de ce que Roland Barthes dit à propos des strip-teaseuses : « On voit ainsi les professionnelles du strip-tease s'envelopper dans une aisance miraculeuse qui les vêt sans cesse, les éloigne, leur donne l'indifférence glacée de praticiennes habiles, réfugiées avec hauteur dans la certitude de

[835] *Ceux qui n'en mènent pas large,* p. 52-53.
[836] *Ibid.*, p. 24.
[837] *Ibid.*, p. 25.

leur technique […] [838]» D'autre part, l'attitude de Georges, crispé et incapable d'agir, reflète aussi son décalage par rapport à ce milieu. Les valeurs du narrateur se heurtent à celles des autres acteurs du porno.

Georges Maman est traumatisé suite à un essai raté dans le porno. Et son choc se transforme en un malaise physique et moral exprimé dans tout le texte. Même si, sur le plan narratif, la séquence porno intervient une vingtaine de pages après le début du livre, ses conséquences sur le personnage se déploient de la première à la dernière page, où il décide de se suicider. Dans le déroulé de l'histoire elle-même, la séquence est racontée à l'autre acteur comme un souvenir désagréable. L'ordre de la narration ne correspond pas à l'ordre du récit. Ainsi, quand Georges se présente au début du livre, il exprime un malaise et une souffrance atroce, expliquant que la raison en est sa participation à un film porno, qui l'a fait rester enfermé depuis longtemps. Et il reprend, pour le détailler, cet événement blessant à la rencontre de l'autre comédien.

Ce mauvais souvenir semble le hanter. Il sort de cette expérience souffrant de douleurs insoutenables au niveau de la nuque et dans tout le corps, ainsi que de problèmes de mémoire. Le mécontentement de Georges Maman est exprimé d'abord au fond de lui-même : « C'était même parce qu'il était en fin de droits depuis déjà pas mal de temps, ne pouvant justifier d'assez d'heures de travail pour l'année en cours, qu'il avait fini par accepter, en désespoir de cause, un petit rôle dans cette saloperie de film porno. [839]» Et il va déborder. C'est aussi la colère contre la vie elle-même qui le pousse à révéler cette expérience honteuse à son ami, lors de leur conversation : « J'ai même accepté un porno, figure-toi. Oui mon vieux. Voilà où j'en suis tombé. Et la fille était tellement moche que j'ai même pas réussi à bander… [840] »

L'acteur n'a pas pu tourner cette scène et a renoncé complètement à l'idée de revenir sur les lieux de tournage. Il préfère devenir fou ou mourir que de jouer dans un tel film. Cette attitude montre que cet interprète est imprégné de principes, dont il ne parvient pas à se défaire. D'ailleurs, il considère que se montrer dans un porno est une humiliation quand on se prétend bon artiste. La réponse de Dagonard prouve qu'ils sont d'accord là-dessus : « Écoute, ma petite maman, un type comme toi ne s'abaisse pas à faire du porno. Voilà un peu d'argent en attendant des jours meilleurs.[841] »

[838] Roland Barthes, *Mythologies*, « Strip-tease », Paris, Seuil, 1957, p. 149.
[839] *Ceux qui n'en mènent pas large,* p. 23-24.
[840] *Ibid*., p. 51.
[841] *Ibid*., p. 53.

La participation de Georges Maman à ce film, quoique ratée, le brise complètement et le mène à la mort. Il n'a pas pu supporter qu'un artiste doué comme il s'estime l'être puisse un jour, faute de reconnaissance sociale, se retrouver dans cette situation avilissante. Au début du récit, il demande au serveur d'un bar s'il a entendu parler de lui, ce dernier lui avoue qu'il n'a jamais entendu son nom, mais en connaît d'autres et les cite, ce qui accentue sa douleur.

Cette séquence sert de miroir, dans le texte. Si elle a été mise en avant, c'est pour attaquer mieux par la caricature des films porno (la poitrine énorme de l'actrice et sa comparaison avec une ogresse). Le passage reflète d'une part le ridicule de l'industrie pornographique et d'une autre part, il valorise un tout autre type de cinéma vénéré par Georges Maman. L'ironie du narrateur n'épargne personne de son ironie, pas même le réalisateur, qu'il compare au célèbre cinéaste américain Raoul Walsh, avec une tonalité d'humour, devant son sang-froid face au blocage du néophyte. Le narrateur brocarde également la synchronisation dans le discours entre les paroles de l'actrice — qui se demande quand Georges va se décider à jouer son rôle et la pensée de l'acteur figé et gardant le silence.

Cette scène clé exprime au lecteur la douleur et le traumatisme d'un homme qui estime être un "vrai artiste" et réclame son droit de vivre. L'évocation de la pornographie est utilisée pour nous montrer un esprit lucide et critique sur la société. Les artistes et le chômage, la question des salaires et de la sélection dans le domaine de la télévision, du cinéma et du théâtre, sont autant de sujets que cette expérience du porno révèle. Ainsi, Georges avoue qu'il est abattu par le système politique qui ne trouve pas de vraies solutions pour des gens comme lui : « Le dieu cruel des Assedic avait eu sa peau, à la longue. Il s'était immolé et pour des prunes encore ! [842]» Le problème n'est pas uniquement celui de Georges, c'est un problème général : « Aller pointer au chômage, surtout. Pourtant, presque tous les comédiens le faisaient, et lui-même, pendant des années, s'était prêté à cette corvée sans rechigner.[843] »

Cette institution, fondée dans les années 1950 et dont la fonction est de fournir des offres pour des demandeurs d'emploi, s'avère inefficace, puisque les paramètres du champ de travail ne correspondent pas aux mérites réels des personnes. Georges critique cette politique vaine sur le plan pratique.

La valeur du travail est en effet au cœur de ce texte. Le "métier" pornographique nous amène à réfléchir, à travers Georges Maman, sur le travail. Le narrateur émet un point de vue sur la fonction d'assistant-réalisateur. Nous disons alors qu'il s'agit d'un « auteur

[842] *Ceux qui n'en mènent pas large,* p. 24.
[843] *Ibid*., p. 23.

impliqué[844] » ; puisque derrière une instance fictive, se cache une “autorité” justifiée par l’expérience de l’auteur, qui a exercé cette profession.

La réflexion se prolonge sur le plan politique puisqu’on évoque la question des salaires. Et ce raisonnement, venant de Georges Maman est aussi, en partie, celle d’une autorité narrative supérieure ou encore, selon les termes de Vincent Jouve, « la fonction de régie[845] » — terme emprunté au cinéma. Georges, après avoir volé son ami Dagonard, lui-même assistant-réalisateur, éprouve un peu de regret. C’est ce qui explique cette remarque : « Car au fond, Dagonard, il ne roulait pas sur l’or, et il avait des fins de mois difficiles, comme tout le monde. Assistant de la télé, ça va chercher dans les combien ? Il avait beau se triturer les méninges, il ne voyait pas. Pas la moindre idée. D’ailleurs il s’en foutait. »

Cette question de la rémunération est abordée par un énoncé au style indirect libre, lui-même inclus entre deux passages au style indirect et sans guillemets. La pensée du personnage s’y manifeste sans filtre. Il s’agit d’une fausse question de la part de Georges qui connaît évidemment la réponse. Mais, il feint de l’ignorer, comme un clin d’œil au lecteur. Le contexte de la question contient en lui-même la réponse : un assistant réalisateur a à peine de quoi vivre, puisque Dagonard n’arrive pas à terminer aisément ses fins de mois.

L’idée de la pornographie, au centre du récit, fonctionne donc comme un révélateur d’autres sujets et d’autres valeurs. Ainsi, elle permet d’aborder la position de la femme dans le texte. Deux types de femmes s’y rencontrent : celle qui exerce dans le porno, objet sexuel, sans valeur, et la femme-Marie, désirée, mystérieuse, presqu’une illusion. Actrice ayant réussi dans son métier, elle échappe à Georges parce qu’elle ne partage pas son amour. Elle représente aussi, dans le texte, une arme (c’est le nom d’un « revolver [846]», « un pistolet semi-automatique de marque Beretta, modèle 92 F. [847]», « un beau nom de flingue [848]», selon Dagonard), cachée dans le frigo du personnage et dont il va user pour mettre fin à sa vie.

La première fait partie d’un monde repoussant, pour le récitant, et cause chez lui un malaise. La deuxième, même désirée, est tout aussi dangereuse : d’ailleurs, l’actrice n’est qu’un rêve irréalisable comme les projets ratés de Georges, et l’arme est liée à la mort. Dans ce texte, la femme est soit reliée à la bassesse soit à la déception pouvant mener au suicide.

[844] Vincent Jouve, *La poétique des valeurs*, p. 92.
[845] *Ibid*., p. 94.
[846] *Ceux qui n’en mènent pas large*, p. 114.
[847] *Ibid*.
[848] *Ibid*., p. 64.

La pornographie apparaît comme un canevas au niveau narratif. Elle ne cesse de susciter la pensée de l'acteur et de nous faire entendre des « maximes intemporelles[849]» du genre : « Un comédien raté ne suscite que l'indifférence [850]». Elle permet d'affirmer que dans le travail en général, les gens sont tous pareils, que ce soit dans le domaine du porno ou ailleurs : les individus y sont prisonniers puisqu'ils sont pliés à d'autres. Il déclare :

> [Ceux qui travaillent dans le porno] faisaient un métier difficile, vraiment pas marrant tous les jours, et ils méritaient le respect, au moins autant que ceux qui croient gagner leur vie dignement et ne font que s'humilier chaque jour un peu plus. La dignité, Mouliane, il savait bien que cela n'existe pas, ni dans les milieux du spectacle ni ailleurs. Prostitution généralisée. Pas de quoi relever la tête, ou regarder les autres droit dans les yeux. Bordel étouffant. […] Rien que des esclaves qui se croient libres, des prisonniers qui n'ont même pas le courage de tenter la belle.[851]

Cette idée est formulée par un présent gnomique qui transforme le subjectif en une vérité générale. Ainsi, selon le personnage-auteur, tout le monde est assujetti. Cette conception négative du travail, assimilé à un acte de torture, renvoie au sens étymologique du terme, à sa définition première. Elle est récurrente dans les récits de Martinet (dans *Jérôme*, dans *L'Ombre des forêts*). Vincent Jouve en a parlé :

> Le travail, dans la mesure où il exprime d'une part la relation de l'homme au monde (la marque que ce dernier imprime à son environnement), d'autre part, le lien entre l'individu et le groupe au sein de la société, est toujours l'objet d'une forte imprégnation idéologique. Il y a le travail utile et le travail inutile, le travail épanouissant et le travail avilissant, le travail investi d'un sens et le travail absurde, le travail voulu et le travail subi. On opposera ainsi le travail abrutissant, destructeur et aliénant des romans de Zola (celui des mineurs dans *Germinal*) au travail gratifiant, valorisant le sujet à ses propres yeux et à ceux de la communauté sociale que l'on trouve dans les textes de Pagnol (voir la figure du père instituteur dans *La Gloire de mon père* ou celle du bossu cultivateur dans *Jean de Florette*). Dans *L'Emploi du temps* de Butor, c'est la connotation négative issue de l'étymologie du mot (« travail » vient de « tripalium » : instrument de torture à trois pieux) […] Cette vision négative d'un travail desséchant dans sa monotonie et sa régularité aliénante renvoie également au mythe d'Ixion (condamné par Zeus à tourner éternellement, les quatre membres attachés à une roue) et fonde une vision de la métropole urbaine comme univers de douleur et de répétition.[852]

Nous avons là un point de vue contraire à la doxa : le travail ôte la liberté, transforme les gens en esclaves, alors que l'idée commune lui associe une connotation positive :il libère, il rend heureux, puisqu'il permet de bien vivre. Si le travail est négatif dans les textes de Martinet c'est parce qu'il ne correspond pas aux compétences réelles des individus, c'est parce qu'il est exercé non comme une passion mais comme une obligation. Pour l'écrivain, il a une connotation négative parce qu'il est absurde.

---

[849] Vincent Jouve, *La Poétique des valeurs*, p.93.
[850] *Ceux qui n'en mènent pas large*, p 102.
[851] *Ibid.*, p. 26-27.
[852] Vincent Jouve, *La poétique des valeurs*, p. 23.

Le choc du film pornographique est une marque de subjectivité intéressante dans la mesure où elle nous permet de confronter des systèmes de valeurs différents et coexistant. Le profil du narrateur se construit essentiellement à partir de l'axe de volition : ce qu'il aime et ce qu'il refuse, à contrario. Un premier essai non abouti dans un film porno a suffi à le pousser aux limites de la folie, par une souffrance morale et physique. Sa douleur, ses maux de tête proviennent de son regret et de sa honte. Son refus de répondre à l'appel du réalisateur pour continuer le travail qu'il n'a pas réussi à terminer, devient un acte de courage car il accepte la misère et la pauvreté. Il s'agit aussi d'un signe caractéristique de sa personnalité, que les autres considèrent comme nulle :

> On le méprisait, ici, c'était évident. Pis : on l'ignorait. Un comédien raté ne suscite que l'indifférence. À peine si on le salue lorsqu'on l'a entrevu dans une panouille pour un feuilleton télé, et encore nul ne parvient à mettre un nom sur son visage. Jacques Legras ? Erich von Stroheim ? Fernandel ? Comment savoir ? D'ailleurs, tout le monde s'en fout.[853]

Georges est invisible aux yeux des autres, pour lesquels il ne vaut rien ; pourtant il a le courage de refuser ce qui ne cadre pas avec ses principes - l'absurdité, le non-sens, le ridicule, la bassesse -, au prix de devenir un clochard. Il ne s'agit pas uniquement de nous exprimer ce refus d'un monde basé sur la futilité et la médiocrité. Georges Maman nous donne à voir, dans sa douleur et sa chute, les positions qu'il défend et qui l'empêchent d'accepter la pornographie ou, pour utiliser le terme du narrateur, « la prostitution ».

Autant dire qu'il est question d'une comparaison entre deux conceptions opposées et d'une évaluation au sein du texte entre « un procès[854] » et « un programme étalon doté d'une valeur stable [855]». Toutefois, il est important de mentionner la dimension subjective de cette évaluation de l'art (notamment les jugements sur le cinéma, bon ou mauvais), et, au-delà, de la vie.

Face au rejet du cinéma porno, le narrateur parle aussi en tant que connaisseur du cinéma, et en prenant ses distances. Par exemple il juge les réalisateurs, l'équipe technique, et il confesse qu'il s'agit d'un métier difficile. Malgré l'ironie de ce propos, il constate que du côté technique il y a des professionnels du domaine, quand il compare le réalisateur à Raoul Walsh.

Sa détestation du porno ouvre en miroir à ce qu'il aime et considère comme du bon cinéma. Ses goûts se déclinent par un flux de références authentiques. Les noms de films, de réalisateurs, d'acteurs et d'autres productions du domaine de l'art, du théâtre ou de la télévision,

[853] *Ceux qui n'en mènent pas large*, p. 102.
[854] Vincent Jouve, *La poétique des valeurs*, p. 19.
[855] *Ibid.*

se déploient en un panel d'exemples positifs pour lui. Cela reste bien entendu du domaine de la subjectivité, mais nous devons en tenir compte pour comprendre ce qu'il entend par art vrai — opposé au faux, le porno. La citation de réalisateurs admirés par l'acteur-narrateur est significative. Ce code référentiel nous renvoie à un hors-texte précis. La référence à un déjà existant nous oriente sur une ligne de partage culturelle qui révèle les valeurs défendues par Georges.

Ainsi, les mentions de Paolo Pasolini (réalisateur italien), Budd Boetticher (réalisateur américain), Elia Kazan (américain d'origine grecque), Luis Buñuel (espagnol), Joseph H. Lewis (américain), Francis Coppola (américain), Erich Von Stroheim (d'origine austro-hongroise), Jean-Luc Godard (français), Andreï Tarkovski (russe), entre autres représentent un signe indicateur sur la vaste culture cinématographique de ce cinéphile.

Le cinéma porno, par contraste, met en lumière ce que Georges Maman apprécie, place "en haut de l'échelle", et considère comme du bon cinéma. Mais, qu'est qu'un "bon film" ? Laurent Jullier, un spécialiste du sujet, en propose une définition dans son livre *Qu'est-ce qu'un bon film ?*[856] Il n'existe de « bon » ou de mauvais » film que par rapport à certains critères qui peuvent changer d'une personne à une autre. Comme toujours en art, il s'agit d'une question purement subjective et dépendant des goûts et de la culture de chacun. Toutefois, selon Laurent Jullier, six critères peuvent aider à évaluer la qualité d'un film : le succès, la réussite technique, l'apport culturel, l'émotion, l'originalité, et la cohérence. Les connaisseurs du monde cinéphile ne sont évidemment pas tous d'accord et n'interprètent pas tous ces critères de la même façon. Nous nous y tiendrons toutefois comme une ligne de partage assez fiable.

Le narrateur de *Ceux qui n'en mènent pas large*, cinéphile averti, ainsi que son ami Dagonard, nous présentent leur grille d'évaluation des bons films dans des genres différents qu'il apprécie : le western, le drame policier, les films noirs ou le cinéma d'épouvante. Il cite ainsi, de façon non exhaustive : *Out of the past* ou *Pendez-moi tout court* (1947), film noir américain de Jacques Tourneur ; *Les Passagers de la nuit* (1947), l'un des premiers films ayant recours à la caméra subjective pour la narration, avec Lauren Bacall ; *Le Grand sommeil* (1946), film noir américain d'Howard Hawk ; *Mesrine* (1984), film policier français par André Génovès ; *Rio Bravo* (1959), western de Howard Hawks, avec John Wayne et Dean Martin) ; *Bloody Mamma* (1970), drame américain de Roger Corman (réalisateur de cinéma d'épouvante) ; *Pierrot le fou* (1965), drame criminel du type « Road movie » de Jean-Luc

[856] Laurent Jullier, *Qu'est-ce qu'un bon film ?* dans : https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2005-v16-n1-cine1199/013055ar/.

Godard ; etc. L'évocation de l'acteur Ettore Garofolo ainsi que de Paolo Pasolini nous ramènent à *Mamma Roma* (1962).

Maman préfère les histoires sur des criminels, les films d'épouvante, ou les « bons vieux western[857]» de Don Siegel, les humoristes français comme Fernandel, ou les sketches de Bourvil. Il critique les programmes de la télévision française qu'il qualifie de « productions débiles [858]». Il apprécie les dessins animés comme *Mister Magoo* (1949), de John Hubley. La liste des réalisateurs que Georges admire nous fait deviner un certain niveau culturel et intellectuel.

Paolo Pasolini, célèbre réalisateur dans les années soixante, est, par exemple, l'un des grands cinéastes du vingtième siècle. Son œuvre est aussi connue pour son caractère subversif, que ce soient ses films ou ses écrits. Les *Raggazzi* (1955) a été dénoncé pour son caractère pornographique. *La Divine Mimésis* (1980) frappe par son originalité. Luis Buñuel, cinéaste surréaliste avant-gardiste qui a coopéré avec Salvador Dali et André Breton, est l'auteur d'*Un chien andalou* 1929, qui a fait scandale à sa parution. Elia Kazan réalisateur de *Le Fleuve sauvage*, *La fièvre au sang* est aussi un des réalisateurs ayant marqué son époque. Il participe à la "chasse aux sorcières" anti-communiste et cela transparaît dans certains de ses films, marqués pour la plupart par l'épaisseur psychologique donnée à ses sujets.

Georges Maman évoque avec fierté sa participation dans des pièces de théâtre de Shakespeare, son rôle d'Edouard II dans la pièce éponyme, tragédie du théâtre élisabéthain écrite par Christophe Marlowe en 1593. Il joue aussi un rôle dans *Woyzeck* de Büchner (pièce écrite en 1836 et restée inachevée) et des pièces de Racine.

Dagonard a un projet de film policier (jamais réalisé) : une adaptation de *Monsieur zéro* de Jim Thompson. Dagonard est un acteur de série B. L'autorité narrative (Martinet) était un amateur de "navets". Dagonard appelle son projet non abouti *Yasujirō*, une façon de prouver encore sa « cinéphagie », en mémoire du réalisateur japonais Yasujirō Ozu. Ce cinéaste est connu pour sa philosophie existentialiste (le vide, le temps, le plein, la nature morte), qu'il développe dans ses films en adoptant une lenteur de traitement des gestes et de l'histoire :

> Chez Ozu, le geste est distribué autrement : il est bien connu que son cinéma se caractérise par sa marginalisation du drame et de l'intrigue, en faveur d'une répétition constante des situations éphémères et plus ou moins banales et ordinaires, en faveur, donc, du quotidien, d'un pur flot de vie ordinaire des gens ordinaires dans des lieux ordinaires. Le geste chez Ozu devra alors émerger, jaillir, d'un tel ordinaire, comme une partie de lui et en même temps contre lui, ou mieux encore, parallèlement à lui en tout temps. La singularité du montage d'Ozu consisterait

[857] *Ceux qui n'en mènent pas large*, p.38.
[858] *Ibid*.

> dès lors dans le remplacement du drame dialectique par un *parallélisme entre l'ordinaire et le geste*, entre les choses communes et le miracle, « impossible et pourtant là »[859]

La pornographie a été utilisée comme révélateur. Ainsi, le système des valeurs sous-jacent dans le texte transparaît dans cette panoplie tirée du cinéma du vingtième siècle. Elle énumère les noms de cinéastes qui ont marqué le 7ème art et qui l'ont révolutionné. Les choix de Georges Maman nous donnent à voir un artiste cultivé, d'un certain niveau intellectuel. Son goût raffiné lui fait rejeter la médiocrité, et son traumatisme y trouve origine. Les positions qu'il défend expliquent son effondrement le jour où il a été obligé de participer à un film porno.

Ce milieu a pourtant ses professionnels, comme dans tous les domaines, et au moins le travail y est clair. Le problème pour Georges ce sont tous ces gens qui veulent prouver leur dignité alors qu'il n'y a aucune dignité à proprement parler, car l'idée du travail y est, dans son esprit, liée à l'esclavage. Le porno nous permet de distinguer les qualités dominantes dans le récit : un cinéma de réflexion, d'engagement, ou de plaisir mais porteur d'une qualité artistique.

[859] Román Domínguez Jiménez, *Ozu, le siècle et le geste. Esquisse pour une archéologie cinématographique de notre temps.* Disponible dans https://journals.openedition.org/appareil/1365#tocto1n2.

Conclusion

La représentation de la pornographie dans la fiction « martinetienne » révèle le système des valeurs qui caractérise la société moderne. En effet, les films ou encore les revues pornographiques sont évoquées comme des objets de consommation attirant une bonne part de gens marginaux. Mais même si regarder un film porno pourrait conduire à un drame voire à une fin tragique pour le personnage féminin de *La Grande vie*, et même si un spectacle pornographique est jugé dégradant et indigne d'un acteur comme Georges Maman — qui s'estime un artiste de valeur ayant déjà eu des rôles honorables —, la pornographie devient un phénomène généralisé, caractérisant la société urbaine contemporaine.

La vraie pornographie selon l'un des personnages est celle qu'on retrouve déguisée, sous une forme légitimée par la société : dans le domaine des métiers par exemple, plus précisément le domaine des arts ou de la littérature, décaler la compétence au profit de l'objectif commercial lié au consumérisme est considéré comme l'une des formes de la pornographie moderne.

La représentation de la pornographie dans les textes de Martinet s'effectue par différents procédés. Le recours à des images violentes, crues, audacieuses, à travers des descriptions détaillées de scènes intimes violentes comme la scène qui réunit Adolphe Marlaud avec Madame C. après avoir regardé ensemble un film pornographique.

L'utilisation d'un vocabulaire de l'abjection, un lexique trivial, plus précisément un jargon chargé de termes qui dénotent la sexualité est aussi l'un des procédés de l'écriture pornographique. *Jérôme* regorge des mots qui rendent compte de la perversion sexuelle, tout en étant justifié par l'état du personnage éponyme qui déclare qu'il écrit ses mémoires mais aussi en révélant son aspect de dérangé mental et de psychopathe.

La fiction horrifique s'accorde avec l'idée de la pornographie dans la mesure où il s'agit de l'une des caractéristiques de l'horreur à savoir la violence inouïe. L'horreur et la pornographie s'entremêlent et se croisent au niveau de plusieurs paradigmes. Laura Wojazer mentionne que les deux genres se rencontrent au niveau de plusieurs sens, essentiellement la sexualité et l'excès :

> Dans leur définition même, horreur et pornographie se rejoignent comme ce qui nous inspire l'épouvante et le dégoût, non plus l'un comme conséquence de l'autre (où l'horreur n'est qu'une réaction possible face à la pornographie) mais au niveau de leur sens et plus précisément à travers leur lien à la sexualité et à l'extrême.[860]

[860] Laura Wojazer, « La pornographie ? Quelle horreur ! ou comment pornographie et horreur s'interprètent. », p. 2, Disponible sur : http://www.revue-silene.com/images/30/extrait_51.pdf.

Ainsi, en tant que figure de l'excès dans le texte horrifique, la pornographie exprime le désordre de cet univers. L'écriture pornographique est une manière subversive de représenter le bouleversement des valeurs sociales.

Chapitre troisième : Le monstre à travers la figure de l'amputation

Introduction

Le monstrueux a été souvent une matière substantielle de la littérature fantastique. La figure du monstre sert à marquer ce par quoi se distingue l'univers de l'étrange. Selon Roger Bozzetto, le monstre a évolué, à travers l'histoire littéraire. Des représentations mythiques — Cyclope, Sirènes, Méduse, et autres créatures de la mythologie —, aux représentations modernes — Dracula, vampires, fantômes, le type de Frankenstein et jusqu'au « sérial killer » —, le monstre n'a cessé de donner naissance à de nouvelles figures.

En effet, deux types distinguent le monstre : il est soit de nature tératologique, le monstre manifestant un défaut de nature apparent au niveau physique ; soit un monstre moral, étant non conforme aux lois sociales établies. Roger Bozzetto écrit à ce propos : « Il convient cependant de distinguer entre le monstre comme objet du monde, ce qui relève de la simple tératologie, et le monstre comme sujet d'une violation des normes supposées humaines à un moment précis de l'histoire d'une civilisation.[861]»

L'univers « martinetien » regorge de monstruosité. Tous les protagonistes sont effroyables à force d'être eux-mêmes effrayés. Appartenant à un monde marginal, les personnages représentent les deux types du monstre. En effet, d'ordre physique ou morale, la monstruosité, dans la fiction de Martinet, investit tout au profit du code de l'intériorité. L'angoisse que ressent les protagonistes se reflète à travers leur apparence et leurs comportements. L'univers de la peur influence leurs images et révèle non seulement l'aspect terrifiant des personnages, mais aussi celui de ceux qui ont participé à cette situation.

L'aspect monstrueux du monde chez Martinet est essentiellement psychique, causé par un élément traumatisant, le manque d'amour essentiellement. Et ce manque se traduit à travers l'idée de l'amputation qui se manifeste à des niveaux différents et variés. Chez les personnages à qui manque un organe, la tératologie est étroitement liée à un destin pathétique. Et pire encore, d'autres protagonistes ont perdu le sens de l'humanité et ont été dépourvus de leur identité. Condamnés à errer, sans corps (le cas du narrateur de *Nuits bleues calmes bières*) ou sans noms (le cas des personnages de *L'Ombre des forêts*), ces individus amputés représentent l'idée du sujet qu'on a arraché à son monde.

[861] Roger Bozzetto, Le fantastique dans tous ses états. Monstres et monstruosités, p. 4 ; Lien disponible sur : https://fr.scribd.com/document/335033042/Le-Fantastique-dans-Tous-ses-Etats-Monstres-et-Monstruosites-Roger-Bozzetto-pdf.

I. Au niveau de l'histoire

L'amputation est à comprendre d'abord au sens premier de « mutilation », ou tout simplement « le manque d'un organe du corps humain ». Il est question de l'infirmité physique. Tout corps estropié, du fait de son défaut esthétique, perd son unité, et devient dysharmonique. Bien sûr, les notions de « défaut » et « dysharmonie » ne sont pas absolues mais toujours à intégrer aux normes sociales préexistantes, avec ici l'idée selon laquelle le beau est étroitement lié à un corps complet — il existe, dans certaines cultures, des mutilations traditionnelles : à minima la circoncision, mais également les plateaux labiaux en Afrique ou Amérique du Sud. Un corps beau, dans notre société, est un corps auquel il ne manque aucun membre, du moins visuellement. L'absence d'un membre devient signe de laideur voire de monstruosité : « L'absence de membres et d'organes sensoriels suggère la coupure avec le monde extérieur, et ce repli en soi a quelque chose de monstrueux. [862]»

L'un des paramètres de la monstruosité apparente chez un grand nombre de personnages « martinetiens » est donc l'amputation. Toutefois, elle fonctionne comme un paradigme de significations, appuyant le sens général du texte, et dans ce contexte, il s'agit de renforcer la représentation de la laideur. C'est une image qui contribue aussi à la manifestation de l'horreur. Au niveau des personnages, elle est la cause d'un repli sur soi et par conséquent d'un isolement.

Chez Jérôme Bauche, nous pouvons parler d'une "amputation" symbolique de l'organe sexuel pour deux raisons : l'absence totale de poils dans la zone pubienne et la petite taille de son pénis. Cette caractéristique est confirmée, dans toute l'histoire à travers plusieurs voix narratives, y compris celle du personnage lui-même. Il est donc important de préciser que l'idée de l'amputation chez Jérôme ne provient pas d'une d'anomalie au sens propre. Le problème est, essentiellement, d'ordre psychologique.

Jérôme se distingue par son gigantisme physique et, de façon contradictoire, d'un organe sexuel presque inexistant. La prostituée Sonia le signale à Jérôme, pendant leur rencontre :

> Pourquoi ne réponds-tu pas Jérôme ? Tu es devenu muet ou quoi ? […] Parfois, lorsque je suis près de toi, […] j'ai l'impression de tenir ta queue dans mes mains ou de lui donner asile dans ma bouche, mais ce n'est qu'une illusion : tu n'as pas de sexe, tu es un peu comme ces gens qui se mettent un nez en carton pour amuser la galerie, à la fin d'un banquet, mais quand on le leur arrache, il n'y a rien derrière, juste un trou noir, déjà le squelette, oui, toi c'est pareil, […][863]

[862]Pierre Jourde, *Littérature monstre, Étude sur la modernité littéraire,* « Le monstre fin du siècle », Paris, L'Esprit des Péninsules, 2008, p. 241.
[863]*Jérôme.,* p. 336-337.

La privation de sexe est, en effet, à prendre dans plusieurs sens. Il s'agit, physiquement, d'une forte forme d'humiliation pour un homme car, ayant aussi la signification d'une impuissance, ressentie comme une profonde honte par le personnage. Cette honte s'explique par la valeur socioculturelle selon laquelle la puissance masculine est liée à une taille plus ou moins grande de la verge, et d'un pubis poilu. L'organe sexuel masculin, symbole de virilité, est, dans le cas de Jérôme, perdu.

Ainsi, nu devant la prostituée Polly Dandineau, Jérôme réagit par un réflexe, en se cachant les parties intimes avec les mains. Ce qui montre qu'il a été profondément marqué par cette "infirmité", devenue un vrai complexe.

> Je me sentais de plus en plus intimidé. Son regard était glacial. J'avais l'impression d'être nu comme un ver. Mon pubis désert. Mon dieu mon pubis désert. Pourquoi avait-elle deviné ? Instinctivement j'ai couvert mon bas-ventre de mes deux mains. Cette absence de poils. Elle avait deviné. Misère. Moi qui aurais tant aimé être comme les autres, mais non, je n'étais pas. Je perdais pied peu à peu. Je disparaissais dans les marécages. […] Visiblement je n'avais pas réussi à attendrir la superbe hétaïre. C'était même l'échec complet.[864]

Ce complexe a été accentué par la mère du personnage dont le discours rabaissant à l'égard de son fils a créé une blessure irrémédiable : « […] il a rien, à son âge, une toute petite quéquette, ça doit l'aigrir, forcément…[865] » La mère Bauche adopte une attitude violente et agressive vis-à-vis de son fils, en établissant une liaison entre l'infirmité physique de son enfant et la monstruosité :

> Il a même pas de poils là où il devrait en avoir…eh oui, ça paraît bizarre, un peu monstrueux, mais c'est comme ça… RIEN… complètement lisse, comme un petit garçon, le désert… Faut se mettre à sa place, à ce gosse, c'est dur à encaisser tout ça, […] tous les jours avoir devant les yeux cette chose…vous vous rendez compte, pas un poil ! […] Vous savez, une mère, c'est prêt à se raconter n'importe quoi pour ne pas s'avouer que son enfant est un monstre de foire ! […] Oui, un peu comme s'il n'était pas homme, ni même un tout petit enfant, mais une horrible contrefaçon, un simulacre obscène, rien, une ombre, rien, à peine un vivant, une sorte de moisissure…[866]

Le texte nous révèle le degré d'humiliation de Jérôme, à cause de l'indiscrétion de sa mère qui divulgue cette information à tout le monde : « […] tout le quartier était sans doute au courant de la dimension exacte de mon pénis, et le désert de poils, et toutes mes lubies…[867] » Et ce n'est, encore pas le pire de sa souffrance. Car, sa mère n'hésite pas à l'insulter, en lui répétant qu'il est un eunuque :

> Pauvre chéri, comme il n'a plus peur qu'on lui coupe la queue, n'en ayant plus, ou presque plus, il n'a plus qu'une obsession : qu'on l'empêche de raconter son histoire jusqu'au bout. Les eunuques sont intarissables, c'est bien connu : ils ne bandent plus qu'en imagination, alors, bien

[864] *Ibid.*, p. 306-307.
[865] *Ibid.*, p. 88.
[866] *Ibid.*, p. 89.
[867] *Ibid.*, p. 92.

> sûr, ils ne sont jamais rassasiés, et parleraient s'ils le pouvaient, jusqu'à la fin des temps, uniquement pour prouver qu'ils sont incapables de conclure.[868]

Le terme « eunuque » est répété plusieurs fois, pour insister sur cette idée d'impuissance :

> […] l'année dernière, une pétition des parents d'élèves contre moi : ils avaient fini par remarquer mon petit manège et j'avais été obligé de changer légèrement mes méthodes pour aborder les gamines. Mamame avait même reçu une lettre du proviseur la menaçant de porter plainte si je continuais à rôder à la sortie du collège. […] Elle avait plaidé l'irresponsabilité : je n'étais pas tout à fait normal, certes, mais les psychiatres avaient affirmé que je n'étais absolument pas dangereux. Elle tenait à la disposition du proviseur tous les certificats des médecins qui m'avaient examiné. Je suppose aussi qu'elle lui avait laissé entendre qu'entre un eunuque et moi, il n'y avait pas une grosse différence, et que, par conséquent, la vertu de ses chères petites ne risquait pas grand-chose. Ainsi l'affaire avait été provisoirement classée, le scandale évité.[869]

Nous pourrions également le rapprocher du « castrat », Jérôme ayant pour habitude de chanter — nous pouvons supposer avec une voix d'enfant, statut dans lequel il est maintenu. Les clichés et les préjugés, comme les discours dénigrants de la mère ainsi que son comportement incestueux y contribuent. Et il convient de se demander si cette imperfection physique n'est pas la manifestation visible de l'attitude castratrice de la mère. Ainsi, Jérôme est "châtré" par la parole, plus que par une ablation de ses organes génitaux.

Le déferlement des mots chez le personnage, dans *Jérôme*, est comme une tentative posthume — puisque le protagoniste écrit ses mémoires à travers un livre « pavé [870]» — de récupération d'une virilité perdue suite à une castration psychique. Jérôme est un roman sur l'impuissance de vivre, parmi les hommes. Amputé et détroussé de sa vie par une société hostile, il tire sa force de l'image sombre de Solange, son double dans toute l'histoire. La réincarnation de Jérôme s'effectue donc par la parole même qui l'a arraché à l'existence. La parole déchaînée devient un nouveau phallus fécondant l'histoire.

Sans organe sexuel, et se ralliant à Solange son double féminin, Jérôme représenterait l'hermaphrodite. La caractéristique principale de l'hermaphrodite est l'ambigüité — du genre, qui sera par analogie appliquée à toute autre situation. Claude-Gilbert Dubois le définit de la sorte :

> L'hermaphrodite prend pour signification une situation complexuelle : par complexe, nous entendons l'état de neutralisation — un nœud sans dénouement — obtenu par deux forces contradictoires, sans issue immédiate. A partir du moment où le terme prend cette signification générale, il peut être utilisé pour toutes sortes d'applications : intellectuellement, il désigne l'état de doute — le scepticisme — qui résulte de la neutralisation d'idées opposées ; moralement, il désigne l'ambiguïté d'un individu qui n'arrive pas assumer ses choix.[871]

---

[868] *Ibid*.
[869] *Ibid*., p. 196.
[870] Un terme utilisé par l'un des critiques après la lecture de *Jérôme*.
[871] Claude-Gilbert Dubois, « L'hermaphrodite : Une allégorie énigmatique et son utilisation politique sous le règne de Henri IV. » Disponible sur : https://www.persee.fr/docAsPDF/licla_0248-9775_1987_num_9_1_1083.pdf.

L'amputation de Jérôme le placerait dans cette ambiguïté qui caractérise son histoire : mort, il raconte son récit post-mortem comme si tout se passe au présent. Présenté comme un castrat, il est à la fois lui-même, et en même temps, Solange. Jérôme Bauche désire Polly et part à sa recherche, mais au moment où il la retrouve et la tue, il découvre qu'elle n'a pas l'image qu'il a toujours eue d'elle, Polly étant banale et sans grande beauté. Ainsi, le doute est déclenché par la question du sexe et s'étend sur tout ce qui touche à l'existence du protagoniste. Les autres personnages semblent, eux aussi, inexistants. Le meilleur exemple est celui de Ferdinand le fils présumé du voisin Cloret, qui est présenté d'abord comme mort. Et ensuite, le père se rattrape en annonçant que Ferdinand n'a peut-être jamais existé et qu'il n'est que pure imagination.

Le personnage pourrait, en outre, se rapprocher métaphoriquement d'un nouvel Osiris. Dans l'une des versions de ce célèbre mythe créateur égyptien, Osiris — trahi par son frère Seth — est tué et démembré en quatorze morceaux jetés à des endroits différents. Isis, sa sœur et épouse, réussit à rassembler treize morceaux mais pas le quatorzième, le pénis, dévoré par trois poissons. Alors pour pouvoir ressusciter son mari et lui rendre sa fonction fécondante, Isis crée un nouveau phallus béni par les dieux. De leur nouvelle union, est né Horus.

Le rapprochement avec ce mythe, relatif à la naissance et à la création, a pour objectif de montrer aussi que l'amputation chez le personnage n'est qu'un prétexte — au niveau de l'histoire notamment — pour développer un discours en puissance, lequel est synonyme de création et de force : l'écriture des mémoires post-mortem en est un exemple. Le manuscrit est en dehors de toutes les ambiguïtés, une preuve de volonté et de force, même si témoignant de l'impuissance d'un être humain face à son destin.

Jérôme est terrifié à l'idée de dévoiler son infirmité devant sa bien-aimée. La peur d'être refusé et ridiculisé par Polly augmente sa vulnérabilité :

> L'alcool, dit-on, ne favorise pas les prouesses sexuelles. Je n'étais déjà pas tellement doué, alors… Mais ce n'étais pas encore cela le plus grave, finalement : mon pubis désertique, oui, ce royaume de vent et de froidure, comment l'accepterait-elle, Polly ? Sarcasme, pitié, indulgence. Ricanements. Fanfreluches ? Rigolboches ? Saumonades (légèrement fruitées) ? Rire des anges ? Néant des butors ? L'expérience la plus simple, la plus concrète.[872]

La révélation de son intimité en public constitue un scandale pour Jérôme. La prostituée Sonia le menace de révéler son secret à tout le monde, lors d'un moment de colère, parce qu'il a été violent à son égard :

> Tu n'es qu'un salaud, je te déteste. Je ne veux plus te voir. Même si tu me donnes cent mille francs. Et puis je vais dire à tout le monde que t'as pas de poils là où tu devrais en avoir, voilà.

[872] *Jérôme*, p. 291.

> J'ai couru derrière elle, je l'ai attrapée par le bras avant qu'elle ne quitte le passage Nastenka et je lui ai demandé d'une voix maussade de me pardonner. Je ne me sentais pas tellement bien en ce moment, il ne fallait pas m'en vouloir. La sale gosse était tout à fait capable de mettre ses menaces à exécution.[873]

L'effet de l'amputation est double. La honte pour le personnage, éprouvant la honte et le rejet de la part des autres qui considèrent cette amputation comme un signe d'une déficience (physique) associée à une déficience mentale. Il est ridiculisé par Sonia à toute occasion :

> J'avais terriblement envie d'elle, en ce moment. Je lui ai pris la main, doucement, et je l'ai fait glisser le long de mon pantalon. Elle a éclaté de rire, un rire mauvais, haineux. […] Ta misérable petite queue se réveille, ô miracle, et il faudrait que la terre s'arrête de tourner. Pourquoi donc ne téléphones-tu pas aux journaux, pour les informer ? Voilà les gros titres tout trouvés pour demain : *Jérôme Bauche a eu une érection. Le gouvernement se réunit d'urgence. Tous les détails en page trois.* Je suis sûre que les premières éditions seraient épuisées en un clin d'œil. Quelle horreur.[874]

L'impuissance chez Jérôme souligne son état de dépendance puisqu'ayant atteint la quarantaine, il vit toujours chez sa mère qui le prend en charge financièrement. Sans travail, il est dénué de valeur sociale — même si celle-ci, nous venons de le voir, est relative chez Martinet. C'est aussi le signe d'un échec au niveau de sa vie privée, puisqu'il n'a pas d'amis et ne réussit pas à avoir sa bien-aimée. En outre, cette absence est le reflet d'une vie ratée et exécrée. D'ailleurs le mot « désert » est utilisé aussi bien pour qualifier son existence que la partie intime du protagoniste : « Ma vie était peut-être minable, complètement ratée, un désert, mais au moins c'était la mienne.[875] » ; et décrivant sa zone pubienne « RIEN … complètement lisse, comme un petit garçon, le désert… [876]» La sensation de vide s'ajoute à cette infirmité symbolique.

L'amputation est en outre constatée non seulement chez le protagoniste. Elle est repérable chez deux des prostituées rencontrées par Jérôme. Toutes les deux sont infirmes et il leur manque un membre : Bérénice et Lisa. À la première, Bérénice, il manque un sein :

> […] autrefois, quand j'étais petite fille, il arrache les draps, il se penche vers ma poitrine et il m'embrasse là, tu vois, où y a une cicatrice. J'ai eu le cancer du sein, c'est bête, il faut pas m'en vouloir. Ils l'ont enlevé, et puis voilà, y reste ça. C'est dur pour une pute, encore plus que pour une autre femme peut-être. Remarque, y a des vicieux que ça excite, mais ceux-là ils sont pas tellement intéressants, je les dépiste vite, ils ont pas intérêt à revenir car je suis capable de leur arracher les couilles d'un coup de dents. Oui, Jérôme, clac, d'un seul coup, car la souffrance d'une femme, on n'a pas le droit. C'est con les nichons, ça repousse jamais.[877]

[873] *Ibid.*, p. 323.
[874] *Ibid.*, p. 333.
[875] *Ibid.*, p. 49.
[876] *Ibid.*, p. 89.
[877] *Ibid.*, p. 168.

Le cancer est responsable de cette ablation, mais, selon les propos de la prostituée, le vrai cancer ce sont les vicieux. Le verbe « dépister », utilisé dans le domaine de la médecine pour signifier « reconnaitre une maladie », est détourné, dans ce contexte, dans un sens métaphorique ; de sorte que les vicieux sont comparés indirectement à une maladie. Bérénice confie que la privation d'un sein pour une prostituée dont le corps est "l'outil de travail", est le pire des malheurs– la disgrâce physique de Bérénice contraste de façon flagrante avec les seins volumineux de l'actrice pornographique du chapitre précédent. Toutefois, elle assume son destin, avec une certaine ironie (« C'est con, les nichons, ça repousse jamais »). Bérénice fait preuve de courage face à l'adversité, et prouve sa résistance et même un certain héroïsme, quand elle parle de se défendre contre celui qui cherche à l'humilier. Elle ajoute : « car la souffrance d'une femme, on n'a pas le droit », dit-elle. La prostituée privée de son sein ressemble à Jérôme privé de son pénis. L'une et l'autre sont dépourvus d'un membre étroitement lié à la féminité et à la masculinité.

À Lisa, une jeune prostituée de quatorze ans, il manque un doigt : « Lisa est une très belle fille, tu sais, Sonia, bien qu'il lui manque un doigt. Je vais même te l'avouer : cette infirmité m'excite. Et puis sa pâleur, ses yeux cernés, sa fragilité. Sa laideur. Sa beauté. Sa légère, presque imperceptible, moustache brune. [878]» L'absence de doigt, pour Lisa, n'a en rien, diminué son charme, reconnu par Sonia ou Jérôme. C'est un manque physique qui pourrait refléter la monstruosité et l'injustice, dans laquelle elle vit, étant obligée à se prostituer par son père qui la viole.

L'amputation, au sens de « manque » psychique, ou blessure profonde marquant les personnages, se projette partout, à travers l'univers fictionnel, dévoilant le sens de la défaillance et de l'absurdité. Le cas du chien de Doussandre, par exemple, montre bien par le caractère saugrenu de cet animal, l'aspect surréaliste et symbolique de l'infirmité, dans un monde insensé :

> Doussandre s'est approché de moi et m'a murmuré à l'oreille d'une voix de conspirateur : à vrai dire, Jérôme, ce n'est pas Paulina qui me préoccupe en ce moment, mais mon pauvre chien. J'ai une confession à vous faire : je vous ai menti au sujet de Rantanplan. Ce n'est pas le chien le plus intelligent du quartier, loin de là. A vrai dire, c'est même le plus stupide. Il trouve le moyen de se perdre dans mon appartement, vous vous rendez compte ? Un chien de plus de douze ans. Alors il aboie jusqu'à ce que je le prenne dans mes bras. En plus, il lui manque une patte : un jour, il est allé se fourrer dans un piège, l'imbécile.[879]

[878] *Ibid.*, p. 342.
[879] *Jérôme*, p. 221-222.

L'image de ce chien semble refléter, par analogie, l'image de Jérôme. En effet, en raison des allusions effectuées par Doussandre, de manière ironique, l'animal est personnifié et aussi rapproché, par certains indices de Jérôme, lui-même :

> Il m'a reparlé de son chien. Il avait affreusement peur qu'il ne retrouve jamais son chemin. C'était d'ailleurs la première fois qu'il s'absentait aussi longtemps. J'ai risqué timidement : il est peut-être amoureux ? Vous savez, ça arrive, ce genre de chose. On se réveille un beau matin. Et puis. Hypothèse absurde, mon cher. Je ne comprends même pas que vous osiez proférer des âneries pareilles. […] Avec ses trois pattes, Rantanplan fait fuir les chiennes, il ne peut donc rien lui arriver de ce côté-là. Non, je crois tout simplement qu'il s'est perdu, cet imbécile. Il n'a pas un collier, avec son nom ? Doussandre a haussé les épaules et m'a jeté un regard de mépris. […] Non il n'a pas un collier, vous me prenez pour qui ? Un collier, ça ne va pas ? Pourquoi pas un petit nœud rose en satin tant que vous y êtes, ou une paire de patins à roulettes ? Vous voulez peut-être aussi que je lui tricote un manteau en laine pour l'hiver ? Non mais vous me prenez pour qui, enfin ?[880]

Le barman de Saratoga, l'hôtel où réside Rose Poussière à Rowena, dans *L'Ombre des forêts* est un borgne qui porte le nom de Jacques Torny alias Œil de Lynx. Il s'ensuit de l'association entre l'infirmité (l'absence d'un œil) et le pseudonyme (Œil de Lynx), un paradoxe ironique. Le barman explique à son interlocuteur (le narrateur) la raison de son handicap : marin depuis son jeune âge, il a l'habitude de dormir, les yeux ouverts. Un jour, à ses vingt-cinq ans, l'un de ses compagnons l'attaque et lui fait perdre l'œil. L'amputation dans le cas de ce personnage serait en relation avec l'ambiance fantastique qui domine, dans le récit.

Ainsi, le nom du personnage « Jacques Torny » pourrait être rapproché du nom du réalisateur franco-américain « Jacques Tourneur » prononcé aussi en anglais, « Jacques Turner ». Ce rapprochement aurait pour unique point commun l'aspect fantastique qui caractérise l'œuvre du réalisateur et l'univers du personnage en même temps, par une sorte d'analogie. De plus, le pseudonyme « Œil de Lynx » rappellerait l'image du célèbre Cyclope, des récits fantastiques. Le personnage du barman serait donc le dernier intermédiaire, menant l'écrivain errant à la femme qu'il cherche et par conséquent aux mots qui lui manquent pour compléter son roman. Dans cet hôtel, comparé à un navire, le personnage de l'écrivain serait le nouvel Ulysse qui exigerait du nouveau Cyclope de le conduire à l'objet de sa recherche.

L'amputation varie et se charge de significations différentes, à travers la fiction « martinetienne », tout en ayant le même fil conducteur, c'est-à-dire le sens principal d'un manque perturbateur au niveau psychique. Le cas du duc de Reschwig, alias Jean Bolaine, est intéressant, dans la mesure où le manque est volontaire, suite à un manque non volontaire.

Ce personnage, représenté par son double nom, comme la plupart des protagonistes, a été dans une vie antérieure un scénariste. Suite à son échec fatal, il s'installe dans une ville

[880] *Ibid.*, p. 235.

fantomatique aux frontières de la France et de l'Allemagne, où il devient clochard et passe son temps à errer. Mais, en quittant la France, profondément blessé, il accomplit un acte symbolique : il s'arrache les yeux et se condamne à la cécité : « Dans une crise de folie furieuse, Jean Bolaine s'était crevé les yeux avec une paire de ciseaux et, après une longue hospitalisation, était venu finir sa vie à Rowena sous le nom de duc de Reschwig, raison sociale : fouilleur de poubelles.[881] »

La crevaison des yeux est un motif connu dans l'histoire littéraire et renvoie, essentiellement au célèbre acte d'Œdipe, en réaction à sa découverte de la terrible vérité sur ses origines. En ayant conscience qu'il a tué son père et épousé sa mère, Œdipe ne trouve pas un châtiment meilleur que de s'aveugler. Patrick Marot mentionne, à ce propos, dans son article « L'œil crevé du symbole » :

> Il est entendu, depuis la géniale lecture qu'a faite Freud de l'*Œdipe-roi de Sophocle*, que les yeux crevés sont un équivalent symbolique de la castration, et que ce châtiment sanctionne le dévoilement de l'inconscient déguisé en destin, ou moins tragiquement le dépassement du complexe d'Œdipe par le complexe de castration qui permet à l'enfant de réorienter sa *libido* et d'acquérir de l'autonomie.[882]

L'idée de la castration, propre à la psychanalyse, pourrait être tout simplement traduite par l'idée d'un manque lié à un rêve — impossible — : le besoin d'écrire un manuscrit réel sur Hölderlin, long du nombre des années vécues, c'est-à-dire en soixante-treize ans[883]. Le scénariste est devenu fou parce que la réalité le dépasse. Il n'a pas pu admettre l'impossibilité du temps, dans la mesure où, il n'est pas possible de contrôler le temps ou de le cerner par l'écriture. L'aveuglement se transforme en un acte significatif : Jean Bolaine refuse son atroce réalité. Il s'aveugle pour pouvoir vivre uniquement dans son monde à lui, un monde qu'il a créé par son imagination.

Ce qui consolide l'hypothèse selon laquelle le scénariste se crève les yeux en réaction à un monde atroce est une autre image, dans le même roman, reprenant l'idée des yeux crevés par l'un des personnages principaux. En effet, Monsieur, dégoûté de sa vie, souhaite connaître le sort similaire du clochard aveugle :

> D'ailleurs ce n'est pas une histoire de lumière, c'est une histoire de prison, sans espoir d'évasion ou de remise de peine. Parfois, Monsieur souhaiterait marcher dans les rues les yeux fermés pour toujours, comme le duc de Reschwig, en brandissant une canne blanche, et en frappant au hasard, non pas pour discerner des contours ou reconnaitre un possible paysage, mais pour faire le vide devant lui, et que ce soit vraiment, enfin, le désert.[884]

---

[881] *L'Ombre des forêts*, p. 103.
[882] Patrick Marot, « L'œil crevé du symbole », *Fabula / Les colloques*, Les moralistes modernes, URL : http://www.fabula.org/colloques/document1300.php, page consultée le 13 juin 2021.
[883] *L'Ombre des forêts*, p. 99.
[884] *Ibid.*, p. 116.

Donc, l'idée d'un monde carcéral — à l'image du corps, d'ailleurs — pousse le personnage à se retirer le sens de la perception — jugé frustrant — par rapport au monde réel. Toutefois, la suppression de la vue ne signifie pas l'absence d'images. Les yeux crevés cèdent la place aux yeux de l'intérieur. Patrick Marot mentionne cette idée :

> […] il me semble en effet qu'à travers les yeux crevés est visé un motif central de la représentation morale de la littérature – celui de l'œil intérieur, ou des « yeux de l'âme », dont la métaphore traverse, depuis Platon jusqu'aux recaractérisations de l'esthétique romantique, quelque vingt siècles de littérature.[885]

L'amputation de la vue est un acte volontaire qui exprime la révolte contre l'incompréhension et le manque d'humanité. Jean Bolaine est un scénariste aux idées excentriques. Néanmoins, son entourage n'a pas réussi à saisir la folie d'un homme passionné de poésie et de tragique. Il en est de même pour Monsieur, l'écrivain raté, et dont la vie est insupportable, parce qu'il ne peut pas achever son roman. Il avoue ses faiblesses, et qui ne sont autres que celles de tout écrivain : la page blanche, les problèmes de mémoires, les paniques liées à l'absence d'inspiration, et surtout, le problème de la réception et des éditeurs[886]. Toutes ces questions poussent Monsieur à désirer la cécité, et faute de pouvoir le réaliser, il se suicide, à la fin.

L'image de l'œil intérieur guidant l'individu se retrouve réfractée, dans l'image du cortège des aveugles, dans *Nuits bleues, calmes bières*. Par ailleurs, l'aveugle acquiert une présence symbolique, dans ce texte. La première page nous présente un clochard aveugle, en état d'ivresse, qui essaye d'attraper le narrateur, se trompant sur lui. Ce premier contact pourrait être révélateur de la suite des événements : l'aveugle, étant un signe d'appartenance au monde des ténèbres, la tentative de l'enlacement du narrateur pourrait être interprétée comme une annonce de ce qui suivra. Autrement dit, c'est un premier geste révélateur du destin du narrateur qui, lui aussi, fera partie du monde des ténèbres. L'armée des accordéonistes aveugles, montre bien cette idée selon laquelle les aveugles sont considérés, dans la fiction de Martinet, comme des créatures de l'ombre, et de l'au-delà. Leur mouvement semble obéir à un ordre supérieur. La cécité ne les empêche pas de fonctionner en harmonie, selon trajectoire précise : « Une armée

[885] Patrick Marot, « L'œil crevé du symbole », *Fabula / Les colloques*, Les moralistes modernes, URL : http://www.fabula.org/colloques/document1300.php, page consultée le 13 juin 2021.

[886] « *Crepuscule with Nelly*. Quel titre. On ne devrait pas avoir le droit. Moi, quand je me prenais pour un écrivain, il y a si longtemps, je n'arrivais jamais à trouver un titre. C'était encore plus pénible que d'écrire le roman, et quand, par miracle, j'en dénichais un à peu près potable, on me le faisait changer aussitôt. », *L'Ombre des forêts*, p. 91-92.

d'accordéonistes aveugles, marchant au pas, traversa en rangs serrés, avec un bruit d'averse, le boulevard.[887] »

L'amputation ne se limite pas à l'idée d'un organe manquant. Elle se manifeste sous plusieurs formes : de l'amputation des organes, à l'amputation identitaire, telle est la forme symbolique de l'amputation. Georges Maman, dans *Ceux qui n'en mènent pas large*, est surnommé « Ma' » par son ami Dagonard. Ce diminutif du nom « Maman », suggèrerait au-delà de l'aspect familier du mot que la valeur de l'ancien acteur a été touchée. Le diminutif est à l'image de sa valeur en baisse à cause du changement des valeurs dans le domaine professionnel.

Martha Krühl, dans *La Somnolence*, perd son jupon, lors de son aventure, ainsi que le portrait de son père, le crucifix et ses fruits confis. Ces objets constituent une grande part de la personnalité du personnage féminin. Ils symbolisent son identité. La perte est donc une forme analogique de l'amputation qui correspond à l'évolution de la femme vers une nouvelle étape de conscience. Car, en égarant ces objets symboliques, la vieille femme accède à une autre étape : elle comprend que le Dieu auquel elle a toujours cru ne peut pas l'aider. Rien ne peut la protéger de sa propre peur, ni la Bible, ni le portrait de son père, ni le crucifix. Martha comprend qu'elle est seule, presque nue, face à elle-même. L'amputation est donc cognitive, puisqu'elle constitut un moment important dans le voyage initiatique de Martha. L'élimination de ces objets ressemble à une action de défrichement. En s'allégeant de ses illusions — les objets représentent les fausses idées de Martha, pensant se sauver des dangers avec ce qu'elle emporte dans sa valise — Martha est plus libre, plus disponible pour gérer son angoisse. La perte dans le cas de Martha Krühl représenterait l'état de tout être humain qui, pour réussir à maîtriser une situation de fragilité psychique, doit se débarrasser des idéologies encombrantes. La presque nudité de la femme est ainsi un symbole de libération.

Dans *L'Ombre des forêts*, le personnage principal, comme tous les autres protagonistes de ce roman, en état de désespoir, quitte la ville de Paris et s'installe à Rowena, mais en laissant derrière lui son nom d'origine — pareil pour les autres. La suppression du nom d'origine et son remplacement par un surnom est l'une des caractéristiques de l'amputation identitaire chez les personnages de Martinet. Le nom, ce par quoi on se distingue est supprimé totalement pour le narrateur de *L'Ombre des forêts*. Il est remplacé par « Monsieur », un nom propre qui signifie n'importe qui et personne en même temps. « Monsieur », comme le déictique « il » est une

[887] *Nuits bleues, calmes bières,* p. 21.

entité presque vide qui peut contenir n'importe quel être, sans pour autant avoir des particularités.

L'amputation des noms dans ce roman et dans les autres récits de Martinet est généralement accompagnée par ce qui la consolide. Autrement dit, c'est une amputation avec une nouvelle combinaison d'autres mots, créant de nouvelles significations. Edwina Steiner, la jeune femme juive, a été martyrisée et en quittant sa ville natale, elle a aussi quitté sa première identité en se renommant Rose Poussière. Les nouveaux noms sont en effet allusifs.

II. Au niveau du texte

L'amputation au niveau du texte reflète plusieurs significations. Jérôme Bauche, jouant à l'idiot et souvent ivre, se présente à travers un discours mimant son état. Ainsi, les énoncés sont coupés et incomplets.

Les énoncés incomplets reflètent aussi l'émotion du personnage, sa colère ou son angoisse notamment. À un certain moment, où, son émotion déborde où sa tristesse augmente, les énoncés se coupent, pour exprimer la stérilité des mots, et leur inaptitude à dire la mélancolie. C'est donc l'absence du mot qui en dit plus. C'est ce silence qui exprime mieux le chagrin. Les phrases incomplètes expriment la tristesse réprimée. Comme ce « Car enfin » qui dit beaucoup plus sur le désespoir du personnage de sa condition.

> Car c'est cela qui m'aurait plu : être un homme. Oui. Et non pas toujours dans l'ombre à guetter. J'aurais bien aimé vivre. Je suis absolument certain que ça m'aurait plu, contrairement à ce que Solange a essayé de me faire croire pendant des années. Oh oui alors. Les vivants sont si lumineux. Même les plus minables rayonnent étrangement. Car ainsi, cheminant, j'aurai pu. La demeure des hommes est pleine de lumière mais ici. Et il y a des femmes des enfants mais ici. Des animaux traversent ce pays alors que chez nous. Tous ces visages reflétés dans l'eau sainte et sobre. La main s'approche d'eux mais. […] Pourtant. […] Car enfin.[888]

Un autre type d'amputation lié aux émotions se remarque au niveau de la ponctuation. Les séquences sont parfois présentées sans aucune marque de ponctuation. L'absence de limitation indique la situation de désordre, due à un psychisme en difficulté. C'est en approchant de la fin, de l'histoire, que le discours de Jérôme révèle sa fatigue extrême, par une absence de ponctuation significative. Ce genre d'amputation marque aussi, à part l'aspect délirant lié au contenu, le détachement du personnage de son milieu et par rapport à la langue :

> À la fin vielle femme ratatinée sous le vieux châle assise à l'autre bout de la salle d'attente dans la pénombre endormie à moitié dans les courants d'air et vol de papiers gras de journaux aux nouvelles oubliées depuis longtemps photos sans le moindre intérêt désormais jaunies souillées soulevées comme de tendres plumes princesses mortes meurtriers hommes politiques sportifs

[888] *Jérôme*, p. 366-367

> une marque de dentifrice une voiture qui fut à la mode cette année-là un film dont on parlait des emballages des sacs en plastique jaune vert bleu ou d'un violet agressif voltigeant des matières légères indéfinissables voltigeant et au centre du tourbillon si recroquevillée sur elle-même les genoux au menton s'y enfonçant presque.[889]

L'amputation peut prendre d'autres formes, à un niveau linguistique. En coupant les lettres, et en détournant le sens du mot, comme dans un jeu de mots, le narrateur-personnage transforme l'amputation en une source de création. Ce qu'on coupe est un plus, au niveau du sens. Le manque devient un moyen pour enrichir le texte. Ainsi, l'amputation linguistique pourrait être un signe de régénération quand le contenu porte sur une idée récurrente chez Martinet, à savoir celle de l'avalage. Jérôme, dans son délire, reprend un énoncé de l'écrivain russe sur le petit insecte qui dévore l'univers entier. Il le reprend, d'une manière hachée, discontinue, mais suffisamment révélatrice d'une certaine renaissance cyclique, liée à la permutation entre la mort et la vie :

> Le pou a dévoré l'univers. Oui il a. Il l'a fait. Nous ne le savons pas encore mais il l'a fait oui. Il a. Il il il a a a. […] Le pou le pou. Oui. Il l'a fait Jérôme Bauche il l'a fait il n'a pas eu pitié. Il a dévoré. Et maintenant il est gorgé de sang et il dort. Ne fais pas de bruit sinon tu vas le réveiller. […] Vite vite : car le pour car le pou. Les plus pressés enjambaient dédaigneusement le cadavre de la petite Lisa, de la cervelle aux testicules ils ne pensaient qu'au pou, mais ils faisaient semblant de ne pas y songer. Car le pou. Personne n'avait une pensée pour le doigt coupé, pour les chaussettes blanches, les aisselles dorées, les cheveux bleus d'innocence de terre nocturne de foutre. Pour la molaire solitaire avec son plombage de métal, un plombage de pauvre. Cela aussi, disparu. Dévoré par le pou. Sa petite bouche vorace. Ne perd pas un morceau. Peut-être qu'un jour ce sera au tour de Polly d'être dévorée. [890]

Jérôme est ainsi, lui-même ce pou dévorateur de l'univers. C'est lui qui avale et qui recrée son propre langage. Dans un autre énoncé, il déclare : « Au grand désespoir de Solange tu n'as jamais réussi à vomir les hommes. [891]» Le verbe métaphorique « vomir » est à comprendre, à contrario, par rapport au sens d'un avalage des hommes.

Donc, cette amputation du discours, et dans le discours, pourrait correspondre aussi à la représentation de l'image mutilée du monde, selon le personnage. Le monde est mutilé car les gens, dans leur passage de la vie à la mort, ignorent l'existence d'autres mutilations (comme celle de Lisa au doigt coupé), en ne pensant qu'à leur propre vie.

[889] *Ibid.*, p. 418
[890] *Ibid.*, p. 400-402.
[891] *Ibid.*, p. 432.

Conclusion

Le caractère psychique de la fiction « martinetienne » justifie l'aspect littéral dans la représentation du sujet. Autrement dit, ce qui est un manque ou un défaut sur le plan moral devient une privation concrète. Le texte fonctionne ainsi selon un schéma de causalité : celui qui manque au groupe social, manque d'un organe. Les valeurs véhiculées par le texte rendent compte d'une réalité en transférant le manque abstrait en un manque concret. L'aspect horrifique provient en effet de la concordance entre exclusion/manque d'amour et manque d'organe.

Le texte pourrait être le lieu où se reconstruit l'image du marginal. Et au lecteur d'accepter ou de remettre en cause cette dichotomie. Ainsi, en favorisant la dimension affective dans le texte à travers les émotions que suscitent les images de ces amputés — l'exemple de Lisa, l'adolescente à qui manque un doigt, qui se prostitue et qui est abusée par un père alcoolique, finit par se suicider et dont, à un certain moment de la narration le protagoniste qui raconte ses mémoires met en doute l'existence, en faisant croire qu'elle pourrait être le fruit de son imagination —, une lecture participative est occasionnée contribuant à la création d'une réflexion sur l'état des lieux dans le milieu urbain moderne.

Le texte horrifique est aussi un monstre : il représente l'amputation à travers l'idée d'une écriture marquée par les coupures et le désordre au niveau linguistique ce qui dévoile le système psychique complexe du sujet, lequel est lui-même dans la confusion.

La monstruosité apparente du côté des marginaux renvoie à la cause principale de la tératologie. La société urbaine moderne, celle qui manipule les valeurs, comme dans le monde professionnel de George Maman dans *Ceux qui n'en mènent pas* est le vrai monstre. Car tout ce qui aurait pu sauver ces exclus sociaux est la pitié et l'amour des autres envers eux.

Mimésis III : La parodie de l'horreur

Chapitre premier : Les procédés de la parodie

Introduction

Tous les personnages de Jean-Pierre Martinet vivent dans le malaise et avouent de façon directe que le monde dans lequel ils se trouvent est atroce et étouffant. Ce monde horrifique est intimement lié à une certaine modernité. Les valeurs socioculturelles que le texte révèle sont à l'origine de la misère — psychique — des personnages. L'horreur est donc liée à l'idée de la modernité, signifiant indifférence et rupture avec l'autre. Beaucoup d'entre nous sont conduits à la perdition à cause de la société urbaine moderne et de ses nouvelles valeurs, selon Martinet.

Céleste, la femme de ménage de Monsieur, dans *L'Ombre des forêts* souffre parce qu'étant vieille, on se passe de ses services. Elle a été engagée par Monsieur chez qui son travail devient absurde puisqu'aucune communication n'existe entre eux. Rose Poussière, la musicienne juive, a échappé miraculeusement à l'extermination par les nazis mais pas à la folie. Monsieur, ainsi que le duc de Reschwig alias Jean Bolaine, un écrivain et un scénariste qui ont raté leur carrière révèlent le problème des écrivains maudits.

Dans La Somnolence, Martha est complètement abandonnée. Personne ne vérifie si la vieille femme est vivante ou morte dans son appartement. La solitude et l'addiction à l'alcool la transforment en une folle mi-vivante, mi-morte. Dans *Nuits bleues, calmes bières*, le narrateur meurt sans que personne ne remarque son absence. Dans *Ceux qui n'en mènent pas large*, la question des valeurs dans le domaine professionnel mène le narrateur au suicide. Dans *Jérôme*, toute l'existence d'un marginal est remise en question. La vie et la mort ne font qu'un, quand l'identité se perd.

Tous les récits de Jean-Pierre Martinet sont fondés sur la parodie qui crée un énorme écart par rapport à la charge émotive reliée à la terreur. Ainsi, l'écriture horrifique se transforme en un espace de réflexion sur les raisons de la peur et ses modalités de fonctionnement sur le plan fictionnel de la mimésis en général. Le vingtième siècle rend à la parodie son statut de genre littéraire. Sa visée a été critiquée par l'essayiste littéraire canadienne Linda Hucheon. L'objectif de la parodie selon elle, n'est pas toujours de ridiculiser ou d'amuser. Ce genre, rattaché au divertissement, ne cherche pas forcément à faire rire. Linda Hucheon précise son idée de la manière suivante :

> Le terme grec parodia signifie « contre-chant ». Le terme « contre » (« face à ») suggère une idée de comparaison, ou mieux de contraste, ce qui est fondamental dans l'acception du terme « parodie ». Le radical odos (« chant ») contient l'élément formel et littéraire de la définition. Encore que la plupart des dictionnaires, tout en incluant ces notions (de contraste formel et littéraire), persistent à inclure la finalité de l'intention parodique - d'ordinaire en notant qu'il y a désir de produire un effet ridicule. Il n'y a rien cependant, à la racine même du terme parodia, qui doive suggérer la référence à cet effet comique ou ridiculisant, comme cela est le cas dans le

> mot d'esprit ou le burla du burlesque, par exemple. Et l'usage moderne de la parodie ne semble bien, en aucun cas, viser le ridicule et la destruction. Dans cet usage moderne, la parodie implique plutôt une distance critique entre le texte d'arrière-plan qui est parodié et le nouveau texte enchâssant, une distance ordinairement signalée par l'ironie. Mais cette ironie est plus euphorisante que dévalorisante, ou plus analytiquement critique que destructrice[892]

Linda Hutcheon rapproche la parodie de la métaphore au niveau de la structure, ce qui signifie que deux paradigmes opèrent ensemble pour la parodie. En effet, deux principes la gouvernent : « l'incorporation » puisqu'elle doit intégrer un autre texte et « la distanciation » (avec l'idée de contraste) puisqu'elle doit reprendre ce texte à travers une attitude critique. Elle ajoute qu'une tendance à confondre la parodie et la satire se présente, alors que les deux procédés sont différents. La satire ridiculise dans un but moral, en s'attaquant à des vices sociaux, et en étant liée à un jugement de valeur négatif. La parodie, elle, est une réutilisation en vue de briser avec un « surmoi » littéraire — pour parler en termes de psychologie. C'est une récupération d'un texte afin de réarranger les positions et de se détacher de la tutelle des anciens.

En représentant un support existant, la parodie œuvre à partir d'une version originale. Le texte parodique appartient à la zone du « para », c'est-à-dire « à côté de » dans la mesure où il ne peut exister indépendamment et qu'il procède en tant que reflet. Cette zone pourrait être rapprochée du monde de la marge décrit dans les textes de Martinet. La parodie est aussi liée à l'idée de l'intime puisque la version représentée ne peut exister que par rapport à un déjà-là et donc ne peut exister que dans une relation de dépendance avec l'original.

La parodie s'appuie sur une idée de contraste par rapport à la version originale qu'elle reproduit. L'horreur ressemble à la parodie dans la mesure où une réalité seconde fondée sur l'excès est créée à partir d'une réalité première ordinaire. Le lecteur est un élément essentiel du processus parodique puisqu'il doit reconnaître le texte parodié et le décoder. Linda Hucheon parle d'un « circuit sémantique » qui ne peut être accompli que si le lecteur y participe.

Comme l'horreur dans sa dimension cathartique, la parodie est libératrice selon L. Hucheon : « La parodie pourrait alors devenir exorcisme, acte d'émancipation.[893] ». Beaucoup d'écrivains s'en servent, c'est le cas de Flaubert avec *Bouvard et Pécuchet*. La parodie a été réduite dans le cadre du texte littéraire, avec les formalistes russes. Mais elle n'a pas tardé à élargir son programme, ayant des cibles variées appartenant au domaine social et artistique. Gérard Genette mentionne le caractère indéfini de la parodie :

---

[892] Linda Hucheon, « Ironie et parodie : stratégie et structure », p. 468 ; article traduit de l'anglais par Philippe Hamon ; 467-477 ; dans McMaster University. Lien PDF disponible sur : https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/10265/1/TSpace0168.pdf.

[893] Linda Hucheon, *Ibid*., p. 471.

> Parodie : ce terme est aujourd'hui le lieu d'une confusion peut-être inévitable, et qui apparemment ne date pas d'hier. A l'origine de son emploi, ou très près de cette origine, une fois de plus, la Poétique d'Aristote. Aristote, qui définit la poésie comme une représentation en vers d'actions humaines, oppose immédiatement deux types d'actions, distingués par leur niveau de dignité morale et/ou sociale : haute et basse, et deux modes de représentation, narrative et dramatique. La croisée de ces deux oppositions détermine une grille à quatre termes qui constitue à proprement parler le système aristotélicien des genres poétiques : action haute en mode dramatique, la tragédie ; action haute en mode narratif, l'épopée ; action basse en mode dramatique, la comédie ; quant à l'action basse en mode narratif, elle n'est illustrée que par référence allusive à des œuvres plus ou moins directement désignées sous le terme de parôdia. Comme Aristote n'a pas développé cette partie, ou que son développement n'a pas été conservé, et que les textes qu'il cite à ce titre ne nous sont eux-mêmes pas parvenus, nous sommes réduits aux hypothèses quant à ce qui semble constituer en principe, ou en structure, le quart-monde de sa Poétique, et ces hypothèses ne sont pas absolument convergentes. […] Plus largement, et en intervenant cette fois sur le texte lui-même, le récitant peut, au prix de quelques modifications minimes (minimales), le détourner vers un autre objet et lui donner une autre signification. Cette interprétation, que nous retrouvons aussi, correspond, disons-le tout de suite, à l'une des acceptions actuelles du français parodie, et à une pratique transtextuelle encore en (pleine) vigueur. Plus largement encore, la transposition d'un texte épique pourrait consister en une modification stylistique qui le transporterait, par exemple, du registre noble qui est le sien dans un registre plus familier, voire vulgaire […][894]

Il insiste sur l'ambiguïté de cette notion à plusieurs endroits de son ouvrage[895] tout en soulignant l'aspect antithétique qui la caractérise :

> […] fille de rhapsodie, la parodie est toujours déjà présente, et vivante, dans le sein maternel, et la rhapsodie, qui se nourrit constamment et réciproquement de son propre rejeton, est, comme les colchiques d'Apollinaire, fille de sa fille. La parodie est fille de la rhapsodie et réciproquement. Mystère plus profond, et en tout cas plus important que celui de la Trinité : la parodie c'est l'envers de la rhapsodie, et chacun se souvient de ce que Saussure disait de la relation entre recto et verso. De même, bien sûr, le comique n'est qu'un tragique de dos.[896]

Dans l'œuvre romanesque de Jean-Pierre Martinet la parodie se pratique à plusieurs niveaux du texte. On peut en effet distinguer deux types : une parodie maximale qui touche le texte et une parodie minimale, au niveau du mot. Nous nous limiterons à un aspect de la parodie lié à l'idée de détournement ou d'écart par rapport à un déjà-là (texte littéraire ou autres produits d'ordre artistique, ou socio-culturel). Le détour ou l'écart pourrait notamment être ludique, ironique, ou comique. Il n'a pas pour objectif d'amuser (uniquement). Il ne cherche pas à dévaloriser. C'est un mode de représentation qui se démarque d'une réalité.

---

[894] Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, p. 19, Paris, Seuil, 1982.

[895] « Le mot parodie est couramment le lieu d'une confusion onéreuse, parce qu'on lui fait désigner tantôt la déformation ludique, tantôt la transposition burlesque d'un texte, tantôt l'imitation satirique d'un style. La principale raison de cette confusion est évidemment dans la convergence fonctionnelle de ces trois formules, qui produisent dans tous les cas un effet de comique, généralement aux dépens du texte ou du style parodié : dans la parodie stricte, parce que sa lettre se voit plaisamment appliquée à un objet qui la détourne et la rabaisse ; dans le travestissement, parce que son contenu se voit dégradé par un système de transpositions stylistiques et thématiques dévalorisantes ; dans le pastiche satirique parce que sa manière se voit ridiculisée par un procédé d'exagérations et de grossissements stylistiques. », *Ibid.*, p.39.

[896] *Ibid.*, p. 27.

Cette partie s'intéressera au processus de la parodie à travers ses procédés, dans l'objectif de montrer son envergure au sein de la fiction d'horreur. La parodie du genre policier, à la fin, montrera que le texte d'angoisse est un espace littéraire ludique où le statut générique est détourné.

I. Les jeux de mots

1. L'anamorphose

La poétique de l'horreur est représentée, comme on l'a déjà vu dans la deuxième partie à travers une esthétique de la laideur qui repose sur l'idée de la monstruosité — au niveau physique et moral. Ainsi la monstruosité est étendue à des niveaux différents du texte. La déformation, l'un de ses paramètres, se manifeste aussi à travers les jeux de mots à visée parodique. Les mots sont systématiquement détournés et manipulés. Plusieurs types de jeux de mots sont repérables avec des objectifs variés. Le rire est en effet assuré et la tension est allégée.

Deux niveaux intrinsèquement liés constituent le fondement de cet univers ludique : le premier est originel — le segment —, le deuxième correspond à la nouvelle signification du mot qui a été manipulé. Le passage du sens premier au sens second n'est pas explicite dans le texte. Le lecteur est appelé à saisir le glissement au niveau du sens. La notion d'énigme évoquée abondamment dans les récits de Martinet sert à alerter sur la double dimension du texte. Ainsi « code » et « mystère » sont deux mots assez fréquents et parfaitement en accord avec une atmosphère où l'horreur a été suspendue.

L'anamorphose compte parmi les figures de la déformation au niveau du signifiant. Le signifié horrifique est réactivé. Un premier exemple de ce phénomène se situe dans Jérôme. Le jeu de mots s'appuie sur le terme « Bérénice », objet de moquerie autour du prénom de l'un des personnages. Le sarcasme de J. Bauche commence par un humour noir, exprimant sa pitié et son dégoût vis-à-vis de la prostituée et se poursuit ensuite avec la manipulation du prénom de la femme. « Bérénice » devient « béret, Nice », « La baie Rénice » et « L'abbé des Anges »

> Pauvre Bérénice, on la traversait comme un tunnel. Pauvre Bérénice, on aurait vu le jour à travers. Mets ton béret, Nice, on va sortir. On va prendre le frais. Humer l'air du soir. Regarder les lumières. La baie Rénice. L'abbé des Anges. Décidément, ça n'allait pas fort. Quand je commençais à désarticuler ainsi les mots, jusqu'à ce qu'ils aient perdu toute signification, ce n'était pas bon signe, en général. La crise n'était pas loin. Solange m'avait vivement conseillé de faire très attention ; chez elle, cette mise à mort du langage avait été le signe avant-coureur. Pourtant je luttais contre cette invasion absurde, mais en vain.[897]

[897] *Jérôme*, p. 319-320.

Mais avant tout, nous tenons à rappeler une définition de l'anamorphose. Le Petit Robert définit l'anamorphose de la manière suivante :

> Dans le domaine des mathématiques et sciences physiques, c'est une transformation, par un procédé optique ou géométrique, d'un objet que l'on rend méconnaissable, mais dont la figure initiale est restituée par un miroir courbe ou par un examen hors du plan de la transformation. […] Image résultant d'une telle transformation. [On parle de principe d'anamorphose]. Dans le domaine de la zoologie, c'est un type de métamorphose où la larve naît avec un nombre de segments différent de celui de l'adulte, qu'elle acquiert ultérieurement.[898]

Les mots clés que nous préserverons comme fil conducteur à notre analyse sont : « transformation » et « métamorphose ». Le changement s'effectue à partir d'un déjà-là. Le principe de la parodie repose sur l'idée de l'incorporation en vue d'une reproduction. Le principe d'anamorphose nous donne à voir une image étirée, un mot segmenté, un segment de la phrase coupé en morceaux et réinvesti dans le contexte.

Jérôme Bauche avoue que le découpage du nom de Bérénice n'est qu'un signe présageant le malheur qui arrivera à cette femme. Bérénice, rappelons-le, meurt suite au comportement inhumain de J. Bauche avec elle. Plus précisément, la mort de Bérénice survient suite au discours du protagoniste, chargé de mots humiliants et rabaissant la femme au rang de simple objet. Le jeu de mots annonce le jeu dangereux des mots et leur poids : ils tuent comme des armes.

Les termes « béret, Nice, baie, Rénice, abbé, Anges », sont liés à l'archisème « Bérénice » par une ressemblance phonique. Le signifiant principal a donc été découpé en deux morceaux dans les trois expressions, une façon d'étirer le mot comme dans l'ordre optique d'une image produite par anamorphose. Cette extension mène à une première interprétation littérale : [« béret » =coiffure en laine ronde et aplatie[899], « Nice » = une ville française/ « baie » = échancrure ou fissure dans un mur, « Rénice » =ville polonaise/ « abbé » = homme de religion, « Anges » =créatures célestes qui ont donné leur nom à plusieurs endroits, la « baie des Anges » étant le nom de la plage de Nice, les « anges » renvoyant à une espèce de requins inoffensifs pêchés dans la baie]. L'ensemble de ces significations associé au personnage de Bérénice donnerait lieu à une nouvelle grille de lecture, pour un texte codifié faisant prévaloir le jeu.

L'allusion de J. Bauche au malheur qui arrivera montre du moins qu'il ne s'agit pas d'un simple jeu et que les nouveaux mots contiennent des significations relatives à la mort de la femme. Le mot « Anges » par exemple pourrait référer au monde des morts auquel la

[898] Définition relevée dans le Dictionnaire *Le Petit Robert*, version de 1993.
[899] D'après le *Robert*. Lien disponible : https://dictionnaire.lerobert.com/definition/beret.

prostituée appartiendra — son profil révèle une femme qui dispose de plusieurs qualités dont l'humanisme, la générosité et la passion pour la lecture. Le terme « baie » rappelle l'idée de brisure ou de blessure mortelle — car après son humiliation par J. Bauche, lui introduisant l'argent entre les fesses, Bérénice meurt.

L'anamorphose est une manière d'attirer l'attention du lecteur sur un fait. Dans les exemples cités, il s'agit de dévoiler l'obsession du personnage sur son objet de désir principal, à savoir Polly à travers l'exemple de « Saulina » qui apparaît comme un simple lapsus : « Les seins de Sonia me tireraient sans doute d'affaire, une fois encore. Mais que pouvait-elle bien faire, Saulina, je voulais dire Sonia ? [900]» : le terme « Saulina » est un lapsus qui cache le terme « Paulina » (le prénom de la bien-aimée de Jérôme). Le protagoniste confond les deux prénoms. Il s'agit aussi d'attirer l'attention sur une image précise de cette Polly impitoyable parce qu'elle n'est pas accessible à Jérôme. L'anamorphose dévoile à la fois obsession et délire : « Polly n'est pas polie puisqu'elle refuse opiniâtrement de me rencontrer, depuis des années. […] Paulina, c'est quoi ? C'est Milionova.[901] » — Sachant que le nom complet de Polly est Paulina Seminolova.

L'anamorphose met en valeur un objet, en le détournant de sa dite normalité et en l'instaurant dans une nouvelle perspective. Elle est principalement une question de perspective. En destituant la perspective frontale qui correspond à la position confortable de la narration classique, s'appuyant sur un point de vue fixe, l'anamorphose assouplit la langue et crée un nouveau champ de signification, tout en élargissant le champ heuristique.

L'anamorphose est amenée par un contexte précis dans Jérôme : le protagoniste qui joue le rôle de l'idiot — alors qu'il est très intelligent — prononce mal les mots, bien que son interlocuteur se montre au courant de sa fausse attitude. Les nouveau mots —mal prononcés— créent un réseau de significations intéressantes relatives au contexte horrifique du récit. Ainsi par exemple, au début de l'histoire, lors de la conversation du protagoniste avec son voisin, l'évocation de l'écrivain américain William Faulkner ne semble pas fortuite :

> Je lui ai répondu que je ne savais pas qui était Benjy, et que, d'ailleurs, je m'en foutais royalement. Le seul roman de Fakner que j'avais lu, c'était Sanctuaire, et je l'avais appris par cœur pour faire plaisir à Solange qui me l'avait prêté. Mais en général, je n'aimais pas la lecture, cela me donnait mal à la tête, je n'avais guère lu plus de quatre ou cinq romans dans ma vie, et encore…Le seul qui m'avait plu, c'était Sanctuaire, ce Fakner était quelqu'un, un type vraiment bien, je l'aimais comme mon frère, je n'avais pas tout compris, certes, mais je pouvais réciter des passages entiers par coeur, […] Monsieur Cloret m'a interrompu. Écoutez, mon cher, je ne suis pas venu ici pour entendre un récital de poésie. Et puis je vous ferai remarquer que l'on ne dit pas Fakner, mais Faulkner. FAU-KNER. Vous le savez parfaitement, d'ailleurs, vous faites

[900] *Jérôme,* p. 322.
[901] *Ibid*., p. 320.

> seulement semblant d'écorcher son nom pour rester fidèle au rôle que vous avez décidé de jouer une bonne fois pour toutes.[902]

Le nom « Faulkner » a été transformé en « Faukner » et « Fakner ». « Fak-ner » nous conduit à un autre terme anglais connu « Fuck », expression de colère et de dégoût, représentant la sexualité comme une abjection. Rappelons que le contexte du récit correspond à l'univers anglophone faulknérien en général et à celui de Sanctuaire en particulier[903]. Et le détournement du nom de l'auteur produit de nouvelles significations communes aux deux univers fictifs, à savoir le sens de la colère, de la misère horrifique, de l'abjection et du dégoût.

Par ailleurs, le détournement est pratiqué dans un contexte ironique qui atténue l'aspect sombre de la fiction d'angoisse liée à la folie : « ce Fakner était quelqu'un, un type vraiment bien, je l'aimais comme mon frère ». Cet énoncé justifie l'image de l'idiot que veut donner le personnage de lui-même. Mais il a un effet réducteur de la peur qui pèse sur l'univers horrifique.

L'anamorphose se manifeste de plusieurs manières. Le jeu de perspective révèle, en effet, une attitude du personnage liée à son état d'âme. Ainsi, Jérôme Bauche, en colère, nous tient un discours qui imite son émotion. L'anamorphose devient le moyen pour véhiculer le sentiment de la colère et de la tristesse mélangées : « Donnez-moi votre nom, s'il vous plaît. Bauche, Jérôme. B-A-U… Visiblement, ce nom n'évoquait absolument rien pour mon interlocuteur.[904] »

2. Le calembour

D'autres procédés de détournement sont repérés, créant une atmosphère poétique au sein d'un contexte d'angoisse. Le calembour en est un. En effet, son objectif est différent de celui de l'anamorphose. Le calembour opère dans le but d'amuser alors que l'anamorphose n'est pas forcément liée à un objectif comique. Pratiqué au niveau de la plus petite unité linguistique à savoir le lexème, le calembour consiste à déplacer les lettres d'un mot de sorte qu'un nouveau terme est créé. Le nouveau mot, ayant une ressemblance avec le premier et appartenant à un autre contexte, provoque un effet comique par le décalage par rapport à la référence. Le linguiste Ruggero Druetta dégage trois types de calembour : « l'à-peu-près » fondé sur les paronymes ; « la charade » et « le décalage des sons ».

---

[902] *Ibid.*, p. 31.
[903] Résumé de Sanctuaire : un monde de la déchéance humaine se précise avec des personnages réunis dans un bordel où meurtres, viols, misère et alcool plongent les protagonistes dans un désespoir total.
[904] *Ibid.*, p. 285.

Le premier type — « l'à-peu-près » où les mots se prononcent à peu près de la même manière, en raison de certaines lettres qui se répètent — montre cette tendance ludique dans le texte. Dans le cas de Jérôme, l'aspect ludique correspond à la période de l'enfance éternelle dans laquelle s'inscrit le manuscrit. Un autre aspect apparaît en lien avec la pratique du calembour, à savoir l'aspect délirant. À un certain moment, l'évocation des noms évolue en gradation en amplifiant le texte pour représenter la rage du personnage. Elle devient logorrhée et ressemble à un déluge, puisque le personnage-narrateur énonce qu'il faut « endiguer le flot[905] », tout en avouant que les mots s'accouplent, « ils me narguaient en formant des accouplements monstrueux[906] » :

> Avec qui pouvait-elle avoir rendez-vous ? Tandruc, Marchelot, Dagonat, Jouglène ? Le chien Cazaud ? Debat, Patrouc, Fiot, Ruzat, Mangein, le fils Grateuze ? Si sensible et si vibrante. Paulina. […] Vous avez tenu Paulina Semilionova dans vos bras, pas un seul de vous n'a eu pitié de moi, n'est-ce pas Sadovat, n'est-ce pas Galipol, n'est-ce pas Décaleaux ? Vous l'avez entendue gémir de plaisir, […] MOI NON. Est-ce que vous comprenez ce que ça veut dire, ces deux mots, messieurs (par ordre alphabétique) Arnaud, Auzil, Baturaphe, Batiscaphe, Cario, Chalapio, Cratère, Drain, Drunard, Ergifane, Erloux, Essionnat, Freu, Fulline, Gageot, Gahsibe, Gahsouche, Harty, Hassoutage, Hassufle, Hathatate, Imolgendre, Jinaze-Perdroux, Jobana, Jouxe, […] M'entendez-vous (toujours par ordre alphabétique) Octavon, Obépine, ou plutôt l'inverse, excusez-moi messieurs, Obépine, Octavon, Ollala, Omichet, Pru, Pux, Puy, Pyzâme, Quandratte, Rezziola, Ribonanet, Rodronnoux, Rourou, Rousou, Routou, Rouvou, Rouzou, […] Zip, Zop, Zupp, Zyk ?[907]

La paronymie et la juxtaposition de mots qui ont en commun les mêmes lettres créent un effet de sonorité chantant. L'accélération du rythme, à travers l'accumulation et l'énumération a aussi un effet incantatoire. Jérôme parle pour invoquer l'absente, sa bien-aimée, Polly. Et la raison du déclenchement de ce flot de paroles incantatoire est sa colère, ce « MOI NON », ces deux mots qui expriment l'indignation et la révolte.

Un autre exemple sur « l'à peu-près » rend compte de l'état mental dérangé du personnage. L'exemple porte sur les noms de médicaments prescrits dans le cas des patients en traitement psychiatrique. Jérôme cite les noms de façon incorrecte, tout en suggérant son état d'ivresse, et en rappelant aussi un épisode de sa vie — justifiant sa connaissance de ces noms — pendant lequel il a été un patient dans un hôpital psychiatrique.

> J'avais l'impression, maintenant, d'être assis en face d'un psychiatre qui écoute d'un air paternaliste et vaguement ennuyé les élucubrations de son patient, tout en pensant voluptueusement aux billets de dix mille que sa bouche vorace ne va pas tarder à engloutir. J'avais déjà ressenti ce malaise indéfinissable lors des nombreux examens que l'on m'avait fait passer : ce sentiment atroce de n'être plus qu'un objet bizarre qui passe de main en main et que l'on retourne dans tous les sens pour voir à quoi il peut bien servir. Tout ce que je pouvais dire, alors, se retournait contre moi. […] Ces chuchotements me remplissaient de terreur. […] La loi

[905] *Ibid.,* p.253.
[906] *Ibid.*
[907] *Ibid.*, p. 251-252.

> protégeait ces assassinats perpétrés dans l'ombre. Il n'y avait ni couteau, ni garrot, ni merlin. […] Mais d'autres instruments de supplice, aux noms exotiques : cerfluzine, allopérudol, bandozinolle, téramizine, méprodinaze, tauzinan, trangstune, daliome, bouzine, néju-néju, sardane, librione, équinal.[908]

Ainsi, par exemple « allopérudol » pourrait correspondre à « l'halopéridol », un médicament prescrit en cas de psychose. Le « daliome » pourrait correspondre au « valium », un anxiolytique. Le « cerfluzine » est proche de « terfluzine », un produit psychopharmaceutique appartenant à l'un des trois groupes des phénotiazines neuroleptiques, et qui s'appelle « phénothiazines pipérazinées ». Ce produit connu dans les années cinquante est administré pour les psychoses aiguës. Le « librione » pourrait équivaloir au « librium » ou au « librax », un autre anxiolytique, et aussi, un psychotrope du sevrage de l'alcool. « Équinal » pourrait renvoyer à « équitam », médicament de la famille des tranquillisants. Le « bouzine », enfin, pourrait faire écho aux « benzodiazépines », qui sont une classe de médicaments conçus pour agir sur le système nerveux en cas d'insomnie, d'angoisse, ou encore pour les alcooliques.

La citation des noms de ces médicaments dénote la bonne connaissance de Jean-Pierre Martinet de ce domaine. Étant lui-même alcoolique, neurasthénique, et vivant avec une sœur folle, qui a été internée plusieurs fois, et un frère presque fou, ces noms proviennent certainement d'un univers familier à l'auteur, à savoir celui de la folie, des problèmes psychologiques liés à l'alcool et à la dépression aiguë.

La charade se fonde sur l'idée d'énigme ou de devinette. Elle se manifeste à travers des cas multiples qui révèlent l'obsession du personnage. L'un des exemples de charade dans Jérôme dévoile cette idée de hantise chez le personnage : « Lentement, les petites boules noires formaient des lettres sur le mur blanc. P…A…U… J'ai demandé à monsieur Doussandre d'arrêter de me torturer. Je l'ai supplié, je me suis tordu les mains, mais il a continué. L… I… N… A… J'ai poussé un hurlement.[909] »

Le calembour se manifeste à travers un jeu de sonorités et un décalage de sons, pour exprimer une certaine horreur au lieu de créer un effet comique. C'est un moyen pour générer de nouvelles significations. Dans le cas du personnage éponyme de Jérôme, des exemples de calembour montrent que le jeu de mots révèle non l'idiotie qu'il aime montrer à son entourage, mais plutôt son intelligence. Disloquer les mots, réarranger les lettres et briser la frontière des mots permet de créer ce nouveau monde auquel il nous invite. À travers un moment de furie, Jérôme se livre à un jeu de mots révélant avec ironie sa conscience

[908] *Jérôme*, p. 240-241.
[909] *Ibid*., p.230-231.

> Quand le rideau se lèvera tombera se lèvera tombera se. Alors. Plus pour longtemps cette parodie : entrer la bite la bite sortir la bite entrer la bite sortir la bite. Misère. Entre un homme et une femme il n'y a que la souffrance. L'humiliation. Polly. L'abri l'abîme l'abite la bite. Très bon jeu de mots. Hu hu. Très profond. Je suis un type tellement profond que lorsque je regarde en moi, j'ai le vertige, et je dois me cramponner pour ne pas tomber. Toujours personne derrière l'angelot. Les anges sont des cons comme les oiseaux. La lumière est toujours bizarre, à n'importe quelle heure de la journée. Car entrer, sortir, vraiment c'est peu. Ni la bite ni l'abri. Car la bite ne fait pas le moine. Pas plus que le con la moinesse.[910]

Le calembour représente les sentiments du protagoniste, essentiellement son dégoût et sa colère envers lui-même parce qu'humilié à cause de sa passion. Polly a transformé Jérôme en une « poche de pus » : « Elle avait fait de moi, Polly, une énorme poche pleine de pus qui attendait la main secourable qui viendrait la crever un jour.[911] » Le jeu de mots est effectué à partir du prénom de Polly, retrouvant son écho dans l'expression « poche de pus », avec la répétition des lettres « p, o, l, u ». Le rapprochement entre « Polly » et « poche de pus » place la femme au même niveau que Jérôme. Autrement dit, s'il ressemble à une « poche de pus » parce qu'il est humilié ; elle aussi est assimilée à cette « poche de pus » mais pour une autre raison. Son attitude distante par rapport à son amoureux et l'état où il en est arrivé la transforment en une abjection.

Le détournement du prénom de la femme désirée pourrait signifier l'acharnement de l'amoureux. Et même le dégoût, causé par l'attitude perverse de Polly, ne réduit pas son obsession. Jérôme utilise le prénom de Polly — appelée aussi Pauline — de manière excessive en transformant deux proverbes connus et réunis dans un même contexte. Le premier « Qui veut aller loin ménage sa monture ». Le deuxième est : « Pierre qui roule n'amasse pas mousse ». Les deux proverbes ont en commun le sens de « Celui qui s'agite ou qui perd patience n'obtient rien. La persévérance et la stabilité sont la clé de la réussite et du bonheur ». En changeant certains mots des deux proverbes, Jérôme suggère par « Qui veut pauliner loin ménage sa pauline. Pauline qui pauline n'amasse pas pauline.[912] » que pour atteindre sa bien-aimée, il a besoin de calme et d'obstination.

Le calembour est loin de provoquer le rire. Certains cas révèlent l'épouvante ressentie par l'un des personnages. Ainsi pour la mère Bauche qui pressent un danger imminent en entendant son fils manipuler l'appellation « maman » : « […] il m'appelle exprès mamame ou manman parce qu'il sait très bien que j'ai horreur de ça, que ça me donne des convulsions à l'intérieur, et qu'un jour il va me faire crever, l'horrible ![913] »

---

[910] *Ibid.*, p.319.
[911] *Ibid.*, p.179.
[912] *Ibid.*, p 322.
[913] *Ibid.*, p.89.

Dans *La Grande vie*, le calembour exprime l'horreur de façon ludique. Adolphe Marlaud habite dans la rue Froideveau en face du cimetière. Le narrateur manipule le mot « Froideveau » pour exprimer son sentiment de désespoir et l'image réflexive du cimetière dans la rue en question : « À la place du verre de calva, je voyais une horrible tranche de veau froid, entourée de nouilles froides. Ma vie, là, devant moi. J'ai éclaté en sanglots, d'un seul coup, […][914] »

La rue Froideveau devient une vraie obsession pour le personnage, au point de rendre son discours délirant. Ainsi en évoquant son patron, Adolphe exprime sa colère contre ce dernier par le recours à un jeu de mots rappelant l'endroit funeste où il vit : « Mon patron, lui, ne s'inquiétait jamais de ma santé. […] Bon chien. Tu parles. Bon chien mange du veau froid. Oui, Monsieur Rameau, oui, Monsieur Rameau, bien, Monsieur Rameau.[915] »

Cette rue représente une prison pour Adolphe, puisqu'il y est « condamné[916] ». Elle ressemble aussi à l'intérieur du personnage : « Pourtant je détestais cette rue, mais je m'y déplaçais comme à l'intérieur de moi-même. C'était la rue sans joie.[917] » Elle symbolise la mort et semble par son aspect lugubre influencer le dedans et le dehors du personnage. La rue se reflète en effet dans le ciel[918] révélant le caractère morbide d'un intérieur qui se projette partout : « La vie ne m'avait jamais paru aussi lente et atroce. Terrifiante. Le ciel prenait une vilaine couleur de foie de veau avarié.[919] »

Adolphe, harcelé par sa voisine, exprime son horripilation à travers un jeu de mots qui traduit l'image monstrueuse de cette femme : « Je n'ai jamais vu une bouche aussi grande. Un gouffre. La glotte gloutonne. Glugluante.[920] » Le calembour pourrait aussi rendre compte d'un état d'ivresse chez l'un des personnages. La mère Bauche, dans Jérôme, complètement saoule, confond les mots et semble ne pas s'en apercevoir : « Mamame a bu cinq verres de vin rouge à la suite, […] s'est tournée vers moi : c'est un saint, une sorte d'arcète, tu comprends, c'est pourquoi… Le vin rouge lui avait redonné l'usage de la parole, hélas. Pas un arcète, mamame, un A-scète.[921] »

De même pour Martha Krühl, le personnage principal de *La Somnolence*. Sous l'effet de l'ivresse et de la fatigue, Martha confond les mots. En entrant dans un cinéma, lors de son

[914] *La Grande vie*, p. 34.
[915] *Ibid.*, p. 32.
[916] *Ibid.*, p. 42 : « J'étais condamné à passer devant le numéro 47. J'ai traversé la rue Froideveaux, je me suis collé au mur du cimetière, j'aurai voulu me fondre en lui, le lierre me giflait le visage, […] ».
[917] *Ibid.*, p. 38.
[918] C'est un cas de mise en abyme qui sera analysé dans la partie suivante.
[919] *La Grande vie*, p. 44.
[920] *Ibid.*, p. 34-35.
[921] *Jérôme*, p. 96-97.

aventure urbaine, elle lit mal le nom du peintre Magritte : « Je lis très mal le nom du peintre qui a fait votre portrait, Maritte, Margitte, quelque chose comme ça, peu importe, […] Félicitez votre ami Margitte, ou Magride, de ma part, c'est un véritable artiste, bien qu'il soit mon ennemi.[922] »

Le calembour fait partie, dans *La Somnolence*, d'une fiction policière parodiée et ridiculisée. Ainsi, Martha pense résoudre le mystère en jouant le rôle du détective. Le calembour, jeu sur les frontières des mots, devient une image satirique pour le personnage qui se trompe de frontière : « Continuons les recherches. Voilà quelque chose de bien plus intéressant : mer, rideau, ciel. C'est-à-dire : mes rides au ciel. […] Maintenant que j'ai réussi à décrypter le message, bien banal d'ailleurs, […][923] »

On retrouve cette même idée parodique de la fiction policière dans *Ceux qui n'en mènent pas large*, avec un calembour qui illustre l'énigme. Ainsi, le mystère dans ce récit est autour de l'objet caché dans le frigidaire. Le calembour est construit à partir du mot « frigidaire ». Une fois seul dans son appartement, l'acteur Georges Maman entreprend le monologue suivant :

> Il se trouvait un peu idiot d'avoir cédé à cette envie irrépressible de vérifier s'il n'y avait personne d'autre que lui dans l'appartement. […] Sa voix était bizarre. […] Ce n'était pas la sienne, en tout cas. Genre Bourvil, voilà, il avait trouvé. […] Au lieu de jouer Büchner […] il imitait Bourvil, […] Le sketch de L'Eau ferrugineuse, par exemple, il le connaissait par cœur. […] "L'eau ferrugineuse…L'eau ferru…" Il n'arrivait pas à se souvenir de la suite. […] "L'eau ferrugineuse…" […] "L'eau féjuri…L'eau ferrugi…" […] "…féfé…fénuri…féruji…" […] Après avoir exploré en détail l'appartement, il fut obligé de constater que le Boxer était […] parti. […] Et puis, surtout, il y avait ce frigidaire à visiter. […] Le frigo grogna de plaisir, […][924]

L'aspect ludique ainsi que l'idée du jeu domine dans La Somnolence. Le personnage semble avoir conscience de ce contexte quand elle demande à son destinataire fictif d'être « beau joueur[925] », une façon de l'inciter à poursuivre le jeu. En s'adressant à la fille du concierge, Martha révèle ce goût pour le jeu à travers un calembour exprimant son irritation : « Visiblement, cette sale gamine ne met pas la moindre bonne volonté. […] Elle s'écrase avec un bruit mat, comme une poupée de chiffon toute molle. Mollichonne, va. […] Pauvre petite mollasssonne couverte de sang.[926] »

Le calembour est aussi une manière d'imiter la réalité, sans toutefois chercher à créer un effet comique. Le parallélisme entre plusieurs registres de langue, dans le texte de Martinet,

---

[922] *La Somnolence*, p. 129-130.
[923] *Ibid.*, p. 129.
[924] *Ceux qui n'en mènent pas large*, p. 105-109.
[925] *La Somnolence*, p. 119.
[926] *Ibid.*, p.118.

et par conséquent l'apparition d'un lexique dialectal, avec des mots déformés, procure un aspect réaliste au texte. Jean-Pierre Martinet cite le texte de Calet dans Au fond de la cour à droite, l'incorporant à son propre texte. Le parler du personnage de Calet dévoile un réalisme relatif à une misère vécue : « Oooh ! …Y a quéqu'un ? …[927] », « Au revoir, Médème ![928] »

L'anamorphose ou le calembour sont liés à une certaine intentionnalité. Or, plusieurs personnages dont le discours est non fiable en raison de leur état —idiots, ivrognes, malades mentaux— s'expriment à travers plusieurs types de jeux de mots comme le lapsus, le kakemphaton ou le pataquès[929] qui justifient cette situation.

Le kakemphaton[930] dans Jérôme consolide l'aspect ludique du texte. Les diverses interjections et la métaphore « se gargariser d'onomatopées » prouvent l'inclination au jeu tout en atténuant l'angoisse qui prédomine :

> Il a commencé à essayer, timidement d'abord, d'imiter le bruit du tube de crème d'anchois en train de se vider. Sfl. Svl. Puis il s'est enhardi. Slorjjj. Scweinzz. Fruutl. Zuitt. Fiidj. Il tentait le cours du temps. Il se tordait comme un damné en se gargarisant d'onomatopées. Il était peut-être en train de devenir fou, tout simplement. Après tout c'était son problème. Moi je n'avais pas grand chose à voir dans tout ça. Ffjuitt. FFLUITT. SVUITZZ. TRIIDJI. CHUUIIITTZZ ? […] Ses bruits de bouche étaient de plus en plus bruyants, mais à chaque fois il s'éloignait un peu plus de son modèle.[931]

Le kakemphaton révèle l'absurdité du monde pour J. Bauche et reflète son désespoir. Le protagoniste, au paroxysme du malheur à cause de sa condition de marginal, recourt à un kakemphaton fondé sur un néologisme à partir du mot « billet ». En le transformant en « billu » dans « Le billu, toujours perdu, piétiné, foutu » le terme montre que l'existence du personnage est insensée à cause du rejet — le piétinement et la perte. Le procédé exprime aussi un soulagement quand le protagoniste est débordé par sa colère. Il est donc un langage libérateur. La vie signifierait en effet un langage énigmatique et opaque :

> Oh être vivant : ce serait si bon. Plus d'un a profité de la vie, ne serait-ce pas à mon tour, oui, ne serait-ce pas. Cela m'aurait bien plu, à moi aussi, de vivre, merde. J'avais mon billet, comme tout le monde, et en route je l'ai perdu, on m'a piétiné, et alors. Alors, rien. Billu bouillu billu foutu. On appelle ça une vie. Cela. Il y en a qui réclament, des fois, mais personne ne les écoute. […] Le billu, toujours perdu, piétiné, foutu. Misère. La dérision d'un tel destin. Et pourtant que je le voulusse ou non, c'était le mien. [932]

---

[927] *Ceux qui n'en mènent pas large*, *Au fond de la cour à droite*, p. 105.
[928] *Ibid.*, p. 122.
[929] Un cas de pataquès est repéré dans Jérôme, à travers le discours d'une enfant rencontrée par le protagoniste : « […] Ze les connaissais pas, ze te zure. […] Mon sien, i t'aime pas. […] Tu es un messant. […] » ; p. 365 (Jérôme)
[930]Définition de kakemphaton : un énoncé créé à partir d'un autre en réutilisant les mêmes lettres, en modifiant leur place dans la phrase ou en les remplaçant par d'autres lettres de sorte qu'un nouveau sens est créé.
[931] *Jérôme*, p. 239.
[932] *Ibid.*, p. 291-292.

Le lapsus, erreur involontaire parce que de l'ordre de l'inconscient, repose sur la confusion des lettres et la création de deux mots qui se ressemblent phonétiquement. Le cas de Martha K. dans La Somnolence en est un exemple. Son lapsus est révélateur dans la mesure où il montre de manière subtile le danger qui pèse sur elle. La vieille femme, en colère contre son persécuteur imaginaire, utilise deux mots qui se ressemblent : « requin » au lieu de « rouquin » alors qu'en réalité le sens « animal menaçant » pourrait bien s'appliquer à ce « requin » menaçant pour la vieille femme : « Avoue que tu es un complice de l'homme qui me persécute depuis des années ! […] Sous quel aspect t'est-il apparu ? En requin bedonnant, engoncé dans un imperméable sale ? Je veux dire en rouquin bedonnant, engoncé dans un imperméable sale ?[933] »

II. Le décalage

1. L'onomastique

Le décalage est un trait fondamental de la parodie. On peut le repérer à plusieurs niveaux. L'onomastique représente l'un des aspects qui nécessitent l'observation en raison du lien symbolique entre les noms propres et la réalité de la fiction d'angoisse.

Les noms des rues, dans les textes de Martinet, ont presque tous une signification en contraste avec la nature horrifique du texte. Dans *Jérôme*, par exemple, le personnage principal habite au « 29 rue des Papillons Blancs, au troisième étage, porte gauche[934] » L'expression « Papillons Blancs » s'oppose par le sens de « légèreté » et « transparence » à la nature sombre de l'histoire : à cette adresse, deux crimes sont commis. Le personnage retourne à la fin de l'histoire à son appartement après avoir commis d'autres crimes. L'idée de « légèreté » est aussi en contraste avec le profil colossal de Jérôme Bauche.

Le choix des noms de rue renvoie à des plantes. Ces noms relatifs à la nature s'opposent par le sens de « la paix » et de « la beauté » à la brutalité du monde horrifique. Dans *L'Ombre des forêts*, les événements commencent dans la rue des Tamaris. Le tamaris est un arbrisseau à fleurs roses, qui pousse dans les sables littoraux, et il rappelle certes l'idée de la forêt et donc de l'ombre qu'on retrouve dans le titre. Dans *Ceux qui n'en mènent pas large*, la rue des Peupliers, l'endroit où habite le narrateur, rappelle par « Peuplier » « un arbre majestueux, long et droit ». Pourtant, le narrateur apparaît comme un homme brisé que le malheur conduit au suicide.

[933] *La Somnolence*, p. 117.
[934] *Jérôme*, p. 318.

Les noms propres de certains personnages se référant à des noms réels suggère certaines valeurs sociales. Le nom d'un sportif connu devient, dans le texte de Martinet, le nom de l'un des amants de Polly. Ainsi Jérôme pense que sa bien-aimée est préoccupée par ses nombreux amants, dont l'un est François de Paw, joueur de basket-ball belge dans la réalité :

> […] ce qui l'excitait, c'étaient les mains de Germain Dubar-Tarnouzet, de René Gaurge, de Jean Rameuze, d'Octave Sébillot, de Michel Tronchu, leurs sales mains fouineuses aux ongles noirs, François De Pauw, Sylvain Bouchon, Nicolas Micoulas, leurs doigts maladroits qui s'aventuraient dans sa culotte […][935]

En outre, certains titres représentent un décalage entre le métatexte et le texte. La Grande vie est en contraste avec la nouvelle, texte très court, à la taille du personnage principal, un nain et au type de vie des personnages : une vie carcérale étouffante. Quant à La Somnolence qui raconte l'histoire de la vieille Martha Krühl, ivre et somnolente, le roman pourrait être interprété comme le récit d'un éveil à la réalité.

Les marginaux de Martinet sont décalés par rapport à leur monde. L'énorme écart qui sépare le rêve de chaque personnage de sa propre réalité justifie la multiplication des décalages à des niveaux variés du texte. D'ailleurs, l'un des personnages de *Jérôme*, Doussandre, le signale lors de sa rencontre avec J. Bauche : « Pourquoi faut-il donc, Jérôme, qu'il y ait un tel écart entre les rêves de notre jeunesse, et la vie misérable, dégradée, que nous subissons ensuite comme une maladie incurable ?[936] »

Le décalage est un moyen pour montrer la perturbation psychique chez certains personnages. Jérôme confond plusieurs réalités. Ainsi Paris, pour lui, est représentée comme un Saint-Pétersbourg. Ce décalage s'explique par le rôle d'idiot auquel il joue. Mais surtout par l'intelligence d'un personnage narrateur — à l'instar de Jean-Pierre Martinet lui-même grand admirateur des écrivains russes — féru de littérature russe[937].

La confusion entre le vrai Paris et le Paris-Saint Pétersbourgeois, chez Jérôme est connue par d'autres personnages. L'ancien professeur de littérature de Jérôme lui adresse cette remarque : « Au fait, est-ce que vous considérez toujours Paris comme un faubourg de Saint-Pétersbourg ?[938] » Cette question montre que le décalage fondé sur la superposition de deux lieux différents existe dans la tête du personnage uniquement. Ainsi dans le même Paris, avec

---

[935] *Ibid*., p. 82.
[936] *Jérôme*, p. 244.
[937] L'évocation des écrivains russes est remarquable. On cite le nom de : Dostoïevski, Tchekhov, Gogol, …Cette passion est aussi exprimée, dans l'histoire à travers un autre personnage, rencontré par Jérôme dans son aventure parisienne. C'est un homme qui s'appelle Sobakévitch : « J'aurais mieux fait de ne jamais quitter ma Russie natale. Sur la terre à nouveau s'assemblent les nuées, leur tourbillon me ramène vers Saint-Pétersbourg. […] Russie ô ma Russie. Toutes ces cloches tous ces chevaux. […] » (Ibid., p.266).
[938] *Ibid*., p. 240.

ses endroits connus « Rueil Malmaison, la gare Saint-Lazare[939], Charenton, Maisons-Alfort, Vincennes, Neuilly, Saint-Denis, Aubervilliers, […][940] », un autre Paris russe existe bel et bien dans l'esprit du personnage qui nous raconte ses souvenirs : le collège Semivolsky[941], boulevard Hedvigue, Darovima[942], Avenue Stoliarny[943], la Neva[944], le passage Nastenka[945], la rue Zossima[946], le pont Toutchkov[947], le cimetière Kolokovo[948].

Le décalage se manifeste en outre dans les changements de valeur et de l'ordre des saisons. Avril devient un hiver qui évolue en s'accentuant par le froid et le rétrécissement des journées en faveur des nuits. Il s'agit d'un décalage participant de l'atmosphère horrifique du texte : « Drôle de fin avril. Les jours raccourcissaient au lieu d'allonger. Tous les passants avaient l'air de se préparer à un étrange voyage d'hiver.[949] »

Le lien entre les contraires est enfin l'un des marques remarquables d'un décalage qui pousse à réfléchir : c'est le cas du couple Adolphe Marlaud et Madame C., c'est-à-dire du nain et de la géante. Le physique titanesque de Jérôme contraste avec tous les autres. Ainsi le gigantisme est souvent confronté au nanisme : Jérôme rencontre des personnages de taille microscopique comme le fonctionnaire de la SNCF[950], la petite fille[951], et même les arbres de sa rue[952] qui sont réduits à une taille minimale.

2. L'ironie

L'ironie est un trope principal dans l'écriture de Jean-Pierre Martinet. Il marque la fiction entière de l'auteur et œuvre dans le sens inverse de l'horreur, en créant un nouvel équilibre. Autrement dit, l'effet comique de l'ironie allège l'aspect sombre du texte et invite le

939 *Ibid.*, p.416.
940 *Ibid.*, p.275.
941 *Ibid.*, p.219.
942 *Ibid.*, p.392.
943 *Ibid.*, p.366.
944 *Ibid.*, p.360.
945 *Ibid.*, p.342.
946 *Ibid.*, p.219.
947 *Ibid.*, p.360.
948 *Ibid.*, p.403.
949 *Ibid.*, p.309.
950 « J'ai saisi l'employé par le revers de sa veste et je l'ai reniflé comme un paquet de linge sale. Ses petites jambes pédalaient grotesquement dans le vide. Écoute, avorton, […] je me fous […] de ce qui se passe dans cette ville […]. Le nabot a filé sans demander son reste. Quand il a disparu dans la minuscule ouverture d'un guichet, comme un rat dans son trou, je n'ai pu m'empêcher de rire. », *Ibid.*, p. 409.
951 « C'était une petite fille si petite, si petite, qu'elle aurait pu tenir dans le creux de ma main ou habiter dans l'une de mes poches. » *Ibid.*, p. 364.
952 « La rue des Papillons-Blancs avait l'air très calme. […] Même les arbres nains, stupidement enfermés dans leur. » *Ibid.*, p.361.

lecteur à reconsidérer certaines valeurs communes. Nous avons sélectionné trois exemples en raison de leur récurrence, qui concernent la politique, la littérature et la question du travail. En effet, le communisme semble être l'une des valeurs redondantes, représentée sous une forme ironique. Nous tenons à préciser que l'ironie dans les textes de Martinet n'exclut aucune question et que la raillerie pourrait inclure des sujets favoris chez l'auteur.

La prostituée Bérénice, dans Jérôme, grande admiratrice du parti communiste l'évoque avec ferveur, mais d'une manière ridicule. Le parti communiste français des années 1970-1980 a eu beaucoup de mal à s'adapter à la nouvelle France — l'après-guerre d'Algérie, la montée de la jeunesse estudiantine, l'évolution du statut de la femme, les nouveaux conflits sociaux, etc. Sa crédibilité s'étant affaiblie, le parti a perdu son ancienne popularité.

> Aragon il s'appelle l'auteur, Louis Aragon. Paraît qu'il est coco. Un membre du Parti Communiste français, merde c'est pas rien. Important, on dit. Certains le disent ordure, mais moi je crois pas, on peut pas écrire ça si on l'est. Alors moi je m'incline, pauvre fille, et je dis merci, que ça me fait pleurer ce qu'il écrit pour moi, rien que pour moi. Je fais des dévotions pour ce monsieur, et je dis pour lui : plusieurs vies, oui. Je vais te dire Jérôme : j'aime bien les communistes. C'est des gens un peu mieux, un peu plus propre que nous, enfin c'est ce que je crois, moi. Je dis pour eux : qu'un jour la planète soit à vous. Qu'on entende les orchestres. Car enfin, c'est des gens qui aiment les gens, non ? Enfin moi, c'est ce que je crois. Si j'avais pas été putain j'aurais été communiste. C'est drôle, Jérôme, ton histoire, tu parles pas mais n'importe qui peut prendre la parole. Alors j'en profite, normal. C'est pas souvent que ça arrive. Un peu de propagande c'est pas interdit. Je voudrais baiser dans des draps rouges, et que le foutre aussi soit rouge comme quand j'ai mes règles, et que ce soit le communisme.[953]

L'ironie pourrait aussi se manifester : quand après avoir laissé Bérénice mourante, Jérôme annonce que l'argent qu'il a glissé dans le derrière de la prostituée sera destiné au Parti Communiste : « Je vais vous dire : les sous que j'ai plantés dans le cul de Bérénice et qui vont faire des petits, j'en suis sûr, je les donne à la caisse du Parti, voilà. Puisqu'on dit, bientôt ça va changer, alors vous êtes témoin : j'ai payé ma cotisation.[954] »

Le communisme est représenté dans l'œuvre de Martinet à travers ses admirateurs, tous marginaux. Le professeur Doussandre en est un, par la condition à laquelle il est réduit au moment où il rencontre Jérôme : un vieux professeur devenu clochard, passant son temps à jouer au billard et gérant mal sa solitude

> Ainsi moi, autrefois, j'étais un professeur considéré, un membre respecté du Parti communiste, bref un petit bourgeois à peu près honorable, légèrement homosexuel sur les bords, mais enfin on passait l'éponge. […] Remarquez, il y a belle lurette que l'on m'a viré du Parti, et que moi j'ai perdu la foi, même s'il m'arrive parfois, en voyant un drapeau rouge, d'y aller de ma larme. Mais, pour être franc, leur gauche m'emmerde. Tous ces gens-là nous feront périr d'ennui. Au

[953] *Jérôme*, p. 167.
[954] *Ibid*., p. 176.

> fond, je préférais les vieux staliniens. Ils avaient une âme, au moins. Bon sang oui, ils avaient une âme, même les plus salauds. [955]

Dans *La Grande Vie,* la concierge est représentée comme une femme sentimentale et communiste. Le parti est ridiculisé en étant représenté comme une source de crainte pour le personnage féminin : « Elle était sentimentale : Max Du Veuzit, Guy des Cars, Gilbert Cesbron, Didier Decoin. Pour son anniversaire, je lui ai offert « Pnine ». Elle m'a demandé si ce Nabokov n'était pas un communiste. Je l'ai rassurée. [956]»

La littérature constitue un autre sujet de moquerie. La fiction d'angoisse se transforme en un espace où les tabous se brisent et les frontières sont abolies. Il n'existe aucun sujet sacré : tous les sujets pourraient être discutés. En évoquant son fils présumé mort, le voisin de Jérôme peint une image de son enfant qui, par son aspect excessif lié à un questionnement sur l'injustice du destin se charge d'un potentiel ironique. L'intelligence de l'enfant ne lui a pas épargné la mort, une mort presque dérisoire puisque cet enfant prodige meurt d'étouffement à cause d'une arête de poisson. L'ironie révèle le côté absurde de la vie :

> A sept ans, continuait monsieur Cloret, Ferdinand avait déjà une intelligence tout à fait exceptionnelle, il pouvait réciter par cœur L'Enéide, il connaissait sept langues, dont l'hébreu, il avait commencé à rédiger un traité de morale et un ouvrage en plusieurs volumes sur les mœurs amoureuses des iguanes (le troisième tome était resté inachevé, hélas !), et puis voilà que cette merveilleuse mécanique s'était arrêtée d'un seul coup et pour toujours à cause d'une vulgaire arête de merlan, cette intelligence céleste s'était éteinte, oui, et maintenant la terre était plongée dans les ténèbres…[957]

L'ironie se poursuit, reliant l'idée du travail à l'idée de distinction culturelle. Cloret essaye de convaincre Jérôme que le travail est le seul moyen pour avoir un statut social. Et il ajoute que même la lecture de certaines œuvres chères au narrateur-auteur dépend de l'argent qu'il gagnerait grâce à son travail dans l'usine des fleurs artificielles :

> Il a profité de l'occasion pour revenir à la charge avec ses fleurs en papier crépon : si j'acceptais le travail qu'il me proposait, je serais inscrit à la sécurité sociale, comme tout le monde, et avec l'argent que je gagnerais, je pourrais m'acheter des tas de livres, et ainsi développer mes capacités intellectuelles, qu'il pressentait grandes, très grandes. La Bible, Bernanos, les œuvres complètes de William Faulkner, Louis-Ferdinand Céline, Ramuz, Melville, John Cowper Powys, Gogol, Dostoïevski, je pourrais lire tout cela, comme lui, et devenir un honnête homme, comme lui, faire des citations, me référer à des ouvrages qui étaient l'orgueil de l'humanité, développer ma vie intérieure.[958]

La rage de Jérôme s'étend à tout l'ordre social en s'attaquant à l'idée d'une culture institutionalisée. En comparant l'établissement scolaire à une caserne, la métaphore filée d'un

[955] *Ibid*., p. 204-205.
[956] *La Grande vie*, p. 46.
[957] *Jérôme*, p. 46.
[958] *Ibid*., p. 53.

lieu où les gens perdent leur humanité se développe à travers tout le paragraphe, révélant une image ironique sur le monde de l'éducation.

> Le collège Semivolsky s'était peu à peu dépouillé de sa magie, il y régnait maintenant une activité fébrile de ruche, assez peu différente de l'absurde agitation des bureaux de la rue Canadie. Quoi de plus normal, après tout ? C'était là qu'on formait les futures escalaves de demain. On leur apprenait déjà à courber l'échine, à dire oui à la vie, cette vie dégradante qui doit réjouir le diable, probablement, s'il existe. L'idée que Polly se trouvait prisonnière de cette caserne me remplissait de désespoir. En côtoyant tous ces visages atrocement quotidiens, grisâtres, elle redevenait semblable aux autres, une enfant des hommes, un matricule, une photo d'identité, une fiche d'état civil, un livret scolaire, un groupe sanguin, elle s'évanouissait, comme un rêve de la nuit, et me laissait les mains vides, […][959]

L'ironie crée un décalage par rapport à l'atmosphère d'angoisse qui gouverne le texte. Cette distance prouve que l'histoire est un prétexte littéraire pour élargir l'observation du lecteur à des domaines extratextuels relatifs aux rapports entre la littérature et les autres champs cognitifs. En détournant l'attention du lecteur par le moyen de l'ironie, la fiction horrifique se déploie comme une toile de fond d'un large questionnement sur la modernité : la question de la culture est notamment au centre de cette réflexion. Tourner en ridicule un ensemble de valeurs sociales établies est un appel à revoir toutes ces valeurs modernes qui, par leurs normes, pourraient représenter un nouvel esclavage.

III. La mise en abyme

Le mode opératoire de la parodie est fondé sur une panoplie de procédés, dont la mise en abyme, forme de digression spéculative qui agit au niveau du récit. Nous ferons un rapide historique —théorique— du procédé en question afin de saisir son mode opératoire dans la fiction de Jean-Pierre Martinet. Ce procédé a été connu grâce à André Gide. Plusieurs cas de figures sont classés dans la mise en abyme. Médéa Kintsourachvili rappelle d'abord l'historique de l'expression « mise en abyme » :

> Le mot abîme, apparu dans le français du XII siècle, provient du latin abyssus (sans fond), devenu abysmus, ensuite abismus. Il désigne un gouffre très profond, un précipice (sens premier). En héraldique, l'abyme est la partie centrale de l'écu, (support matériel du blason). Ainsi, lorsqu'un écu est représenté à l'intérieur de l'écu principal (vraisemblablement dans la partie centrale), dit-on qu'il est mis en abyme. […] L'expression composée "mise en abyme" apparaît sous forme verbale chez André Gide qui écrit en 1893 dans son Journal : "J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre par comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à mettre le second en "abyme" (Gide, A. : 1948). […] Ainsi la mise en abyme désigne la relation de similitude qu'entretient tout élément, tout fragment avec l'œuvre qui l'inclut, principe

[959] *Ibid*., p. 199.

souvent décrit de façon imagée comme un effet de miroir. Cet emboîtement s'apparente à une autocitation.[960]

Toutefois, l'étude à laquelle se réfèrent critiques et chercheurs en littérature, pour analyser la notion de la mise en abyme est essentiellement celle de Lucien Dällenbach dans son ouvrage *Le Récit spéculaire*. L'essayiste Médéa Kintsourachvili met en garde contre la confusion entre récit enchâssé et récit en abyme. Bien que la séquence en abyme soit obligatoirement enchâssée dans le récit principal, la différence réside dans la nature du récit en abyme ayant un aspect réflexif, c'est-à-dire qu'il reflète par son caractère similaire le récit originel. Cette similitude pourrait porter sur le tout ou la partie de la version principale. Quant au récit enchâssé, l'essayiste cite le cas des *Mille et Une Nuits* : toute histoire racontée par l'un des personnages ne ressemble pas à l'histoire originelle. C'est une dérivation non réflexive.

Le dispositif de mise en abyme charge en effet le paradigme sémantique, en créant un faisceau de significations au sein du noyau qu'est le récit. Les procédés utilisés sont multiples et variés. Nous en répertorions quelques-uns en nous inspirant des travaux de Lucien Dällenbach. Ainsi, le critique distingue trois types de mise en abyme : une mise en abyme simple, une mise en abyme à l'infini et une mise en abyme aporétique, révélant un rapport d'inclusion et de similitude entre l'œuvre et celle qu'elle intègre.

Dällenbach explique que la première consiste à intégrer dans l'histoire racontée une séquence qui ressemble au noyau. La deuxième, plus complexe, est selon lui à l'image des poupées russes, une histoire qui contient une autre histoire similaire, laquelle contient aussi une autre histoire qui ressemble aux deux premières et ainsi de suite. Le troisième type est le contenant contenu. Autrement dit, ce type de mise en abyme crée une illusion, dans la mesure où l'on ne distingue plus le récit noyau du récit secondaire. Ce dernier type est comme le mentionne Nicolas Piedade, « basé essentiellement sur une réflexion du code [961]»

Lucien Dällenbach évoque aussi trois sortes de mise en abyme : la mise en abyme proleptique, rétrospective et rétroprospective. Un récit proleptique en abyme annonce ou anticipe sur des événements futurs dans l'histoire. La rétrospection est un récit en abyme qui revient sur des faits antérieurs. Et la rétroprospection nous donne à voir un récit en abyme qui joint les deux : le passé et le futur de l'histoire racontée.

---

[960] Médéa Kintsourachvili, « Les jeux et les enjeux de la mise en abyme », p. 115-116, disponible sur : https://docplayer.fr/173428222-Les-jeux-et-les-enjeux-de-la-mise-en-abyme.html.

[961] D'après le mémoire de mastère de Nicolas Peidade, « La mise en abyme dans le roman moderniste », Université de Limoges, 2016, p. 26, disponible à partir de : https://www.academia.edu/41195983/La_Mise_en_abyme_dans_le_roman_moderniste_Wilde_Jarry_S%C3%A1-Carneiro.

La théorie de la mise en abyme est liée à la métaphore du miroir puisqu'il s'agit du reflet de l'élément principal du texte. Cette réflexion obéissant au principe de « mêmeté [962]» évoqué par Véronique Labeille concerne des éléments variés du texte, par exemple un personnage, un événement, une idée, etc. Toutefois, l'idée du miroir n'est qu'un moyen pour comprendre le phénomène de l'abyme dans les textes littéraires. Il s'agit d'un exemple dépassé par l'image du prisme, selon Véronique Labeille. Car l'étendue des cas de figures pousse les chercheurs à opter pour des images qui expriment la variété, pour ne pas réduire le phénomène en question. D'ailleurs premier théoricien du phénomène, Lucien Dällenbach a été critiqué pour avoir cerné la mise en abyme à travers une taxinomie qu'on peut encore développer : si son étude est vraiment remarquable, il convient de l'adapter à d'autres œuvres qui présentent des traits semblables mais que le théoricien ne pouvait pas forcément connaître.

Dans la fiction de Martinet, l'effet spéculaire est assuré tous azimuts. Le miroir est présent sous toutes les formes : il est d'abord présent au sens concret. Autrement dit, le miroir comme objet de réflexion est un élément permettant aux personnages de s'assurer d'une certaine présence, mêlée à l'étrange et au fantastique. Le miroir est, de plus, employé comme métaphore d'un miroir prismatique. Il donne à voir la régénérescence puissante d'une multitude de cas en abyme. L'autre moyen, analogique du miroir favorisant la reproduction des cas de figure variés, est l'alcool. L'alcool, élément liquide, relatif à l'eau et au miroir, est un facteur de réflexion, dans la mesure où il permet aussi la transition d'un monde à l'autre et surtout, l'accès à des images et à des dimensions autres qui réfléchissent le monde originel du récit.

1. La mise en abyme élargie

a. Le cas de la mise en abyme réfractée au niveau du même roman

Le choix du terme « réfractée », au niveau de l'histoire, se justifie par certains cas de figure repérés dans les récits de Martinet et qui ne correspondent pas strictement aux définitions de Lucien Dällenbach, mais qui pourraient rejoindre des aspects de deux définitions comme par exemple, le cas de la mise en abyme de l'image de Polly, bien-aimée de J. Bauche, dans Jérôme et qui pourrait être à la fois une mise en abyme à l'infini et spatiale/répétée ; c'est la raison pour laquelle le mot « réfracté » semble plus adapté à ce cas de figure.

En effet, c'est un cas de figure qui exprime l'obsession principale du personnage. Habité par l'adolescente qui ne partage pas son sentiment d'amour, il ressent le désir de

[962] Véronique Labeille, « Manipulation de figure. Le miroir de la mise en abyme. », Université du Québec à Trois-Rivières/Université Lyon Lumière Lyon 2, p. 90-104, disponible sur : http://oic.uqam.ca/fr/system/files/garde/52819/documents/06.veronique-labeille-manipulation-figure.pdf.

posséder Polly qui s'amplifie en se traduisant par un phénomène particulier, à savoir la réduplication de son image à travers une infinité de particules dans le texte. En l'absence de la bien-aimée, Jérôme la recrée par son imagination. Par ailleurs, on pourrait établir un rapprochement intéressant entre le nom « Polly » et le préfixe grec « Poly », signifiant le sens de la multiplicité et correspondant avec le caractère changeant et multiforme du personnage féminin.

Quatre cas de figure intéressants de mise en abyme relatifs à l'image de Paulina rendent compte de l'idée de réfraction seront analysés. Dans l'appartement de Doussandre, deux scènes importantes illustrent ce phénomène : Polly apparaît sous deux formes symboliques. Elle se manifeste à travers des images métonymiques qui reflètent son personnage. Il s'agit d'une analogie qui a pour fonction de cerner l'image de la femme désirée dans un paradigme sémantique précis.

En effet, Polly se manifeste à travers la chatte siamoise de Louis Doussandre. Le point commun entre les deux est le nom. Jérôme découvre dans l'appartement de son ancien professeur de français les animaux domestiques de ce dernier dont une chatte du nom de Paulina, sachant que Doussandre et son ancien élève se sont perdus de vue depuis un certain temps et qu'ils se sont retrouvés par hasard dans un bar[963]. Cette coïncidence le choque.

> Et voici la plus belle : Paulina. Mais je vous préviens, madame est enceinte, et de fort mauvaise humeur. […] Il a pris Paulina dans ses bras et lui a caressé tendrement le ventre. Elle a émis un petit miaulement plaintif et voluptueux. Pourquoi Paulina, lui ai-je demandé en masquant à grand-peine mon trouble, pourquoi ? Pourquoi pas ? m'a répondu distraitement Doussandre sans attacher la moindre importance au côté saugrenu de ma question.[964]

Le partage du même nom par la femme désirée et la siamoise de Doussandre s'explique par l'imagination excessive de Jérôme qui transforme la réalité. En effet entre « Paulina », l'adolescente dévergondée, et la chatte de Doussandre, il existe bel et bien des rapports de similitude à plusieurs niveaux. En associant la femme et la chatte au même paradigme, la première signification commune est celle de la catégorie à laquelle toutes les deux

[963] Il est important de mentionner que les deux hommes ne s'étant pas vus pendant plus de cinq ans, ignorent en conséquence beaucoup l'un sur l'autre. Cela nous aide à comprendre que les manifestations variées de Polly ne sont que le fruit de l'imagination de Jérôme, bien que, des insinuations sur lesquelles nous reviendrons plus tard, dans une autre séquence, cherchent à nous suggérer que Doussandre est un personnage étrange qui sait plus qu'il ne doit (étant absent de la vie de J. Bauche dans l'histoire). « L'un des joueurs de flipper s'était retourné et me regardait en souriant. Vous ne vous souvenez pas de moi ? Doussandre, votre ancien professeur de lettres. A vrai dire, j'avais bien du mal à le reconnaître : il y avait au moins cinq ans que je ne l'avais pas vu et il avait beaucoup changé […] Doussandre avait été mon professeur de lettres en première, ma dernière année d'études. » ; *Jérôme*, p. 203.

[964] *Ibid*., p. 220.

appartiennent, à savoir le genre de l'une et de l'autre. Et l'on résume le premier point commun dans l'énoncé suivant : « Paulina est une femelle. ».

L'énoncé « Paulina est une femelle » pourrait se justifier par le caractère de l'adolescente. Perverse, faisant l'école buissonnière, flirtant avec plusieurs hommes, se prostituant, cherchant à assouvir ses plaisirs sexuels, elle est un symbole de sexualité débridée. D'ailleurs le mot « chatte » pourrait renvoyer au même terme argotique familier employé métaphoriquement pour connoter la partie intime de la femme. Donc Paulina la bien-aimée de Jérôme partage avec la siamoise de Doussandre cette première signification à savoir celle de « sexe féminin ».

L'image de la chatte reflète aussi celle de la vraie Paulina. Pour le personnage, elle est douceur et beauté comme la siamoise de Doussandre, surtout pour ce qui concerne les yeux et la douceur du corps. Quand Jérôme se retrouve seul avec la siamoise, pendant que son hôte est en cuisine, il ne peut pas s'empêcher de lui parler comme à sa bien-aimée, oubliant qu'il s'adresse à un animal. Alors sa colère remonte et il finit par tuer la chatte qui représente pour lui Paulina

> Il a disparu dans la cuisine en sifflotant. Paulina était molle et chaude, plutôt petite comme toutes les siamoises. Elle me regardait amoureusement de ses yeux bleus en amande. Je lui ai murmuré en la caressant : sale chinetoque, tu as un œil qui dit zut à l'autre, et en plus la grossesse t'a flanqué un ventre triangulaire, salope. Qui t'a fait ça, hein ? Tu es toute humide, Paulina, le poil collé, l'œil voluptueux quand on te caresse, le ventre chaud, oh oui, si chaud, si tendre. Réponds, Paulina, réponds. Qui est le père ? Qui est le coupable ? Qui, qui ? Des noms, vite. J'ai commencé à gifler la siamoise sur le museau gentiment d'abord, comme pour jouer, puis un peu plus fort. Pourtant, il n'y a rien au monde que j'aime plus que les chats, mais elle non, il n'y avait rien à faire, elle me narguait, elle ne voulait pas m'avouer qui était son amant, […] Sale chatte.[965]

L'autre manifestation de Paulina pour J. Bauche a lieu aussi dans l'appartement de Louis Doussandre. Les deux hommes boivent de l'alcool et Jérôme se saoule. L'effet de l'ivresse, lié au désir obsessionnel de Paulina, contribue à une illusion d'optique chez J. Bauche. Paulina lui apparaît sous forme de lettres :

> Il se curait le nez avec application, roulait méticuleusement les crottes entre ses doigts et les projetait une à une sur le mur, d'une pichenette fort adroite, j'étais bien obligé de le reconnaître. Quel métier, j'étais ébloui. Il avait dû passer des années à s'entraîner. Lentement, les petites boules noires formaient des lettres sur le mur blanc. P…A…U… J'ai demandé à monsieur Doussandre d'arrêter de me torturer. Je l'ai supplié, je me suis tordu les mains, mais il a continué. L…I…N…A J'ai poussé un hurlement. Je tremblais tellement fort que mon bourreau m'a secoué longuement pour me faire revenir à moi. [966]

La troisième et la quatrième manifestation de Paulina en abyme se situent après la rencontre avec Doussandre. Le troisième cas est fondé sur un malentendu à partir du prénom

[965] *Ibid.*
[966] *Ibid.,* p. 231.

« Paulina ». Alors que le protagoniste croit trouver enfin l'adresse de sa bien-aimée Paulina Semilionova, il se retrouve avec une prostituée prénommée Paulina Dandineau, installée dans le quatorzième arrondissement, dans son appartement du troisième étage où elle reçoit ses clients. Jérôme est victime d'une confusion justifiée : le caractère léger de la bien-aimée avec la similitude des prénoms laisse croire que l'adresse obtenue est la bonne et que P. Semilionova se prostitue — comme elle a l'habitude de le faire.

> Je me suis enfermé à double tour dans la cabine téléphonique et j'ai formé fébrilement le numéro de l'horloge parlante. […] Mais cette fois, je n'avais vraiment aucune envie de rire : non seulement je ne parvenais pas à savoir si j'avais passé l'heure de mon rendez-vous, mais encore, et c'était bien plus atroce, je venais de découvrir, écrite au stylo à bille, d'une petite écriture ronde, légèrement enfantine, une annonce ainsi rédigée : « Si vous vous ennuyez, si vous avez le cafard, téléphonez à Paulina, 824 15 14, vous oublierez vos idées noires. Âge et sexe indifférents. » Les lettres se sont mises à danser devant mes yeux et je n'ai même pas essayé de reformuler le numéro de l'horloge parlante. […] Ainsi, non seulement mes soupçons n'étaient pas sans fondements, mais la réalité était encore bien pire que ce que j'imaginais. Il fallait vraiment que Polly eût le diable au corps pour se laisser aller à racoler des clients jusque dans les cabines publiques. […] J'ai commencé à former son numéro, […] : allô, 824 15 14, pourrais-je parler à Paulina ? Une voix horriblement lointaine, métallique, m'a répondu d'une autre planète. Paulina est occupée en ce moment, mais elle pourra vous recevoir d'ici une heure environ. Il est seize heures, je vous inscris pour, disons dix-sept heures. […] Donnez-moi votre nom, s'il vous plaît. Bauche, Jérôme. […] Bien monsieur. Je vous rappelle nos tarifs, trois cents, et notre adresse, 24 rue des Rainettes, dans le 14e arrondissement, troisième étage porte gauche en sortant de l'ascenseur. Il s'agit bien de mademoiselle Semilionova, n'est-ce pas ? Je n'ai pu obtenir de réponse. Mon correspondant a raccroché après m'avoir dit poliment au revoir. […] Quand l'ascenseur s'est arrêté au troisième étage, j'ai fait bien attention, cette fois, de sonner à la porte de gauche. […] Je voyais Polly à travers la porte : elle arborait une robe en satin rouge vif assez vulgaire, ses lèvres étaient peintes en violet, et elle fumait maladroitement, avec une fausse désinvolture, comme les gamines qui veulent avoir l'air affranchies […] J'ai sonné de nouveau, […] Je me suis trouvé nez à nez avec une grosse blonde vulgaire, qui s'essuyait le bas de la figure d'un air abruti. […] Elle a tendu la main et je me suis mis à bredouiller, en faisant un effort immense pour retenir mes larmes : C'est que. Enfin, je veux dire. Avec Paulina. […] C'est avec Paulina, que j'ai rendez-vous. Certains l'appellent Polly. Mais Paulina, c'est moi espèce d'abruti. Paulina Dandineau. Elle m'a lancé un regard qu'elle devait vouloir émoustillant, tout en sortant un morceau de langue sale et frétillante. Tu peux m'appeler Polly, si ça te fait plaisir. […] Je répétais machinalement : Paulina, Paulina Semilionova. Paulina. Comme si ce nom avait des vertus magiques.[967]

La quatrième manifestation de Paulina montre l'impossibilité de retrouver Polly, en tant qu'objet de désir. Il s'agit de Paulina ou Polly représentée en tant que poupée. Jérôme imagine qu'il a été une petite fille dans un autre monde et qu'en se promenant avec sa mère, un jour dans les rues de Paris, pendant la période de Noël, il aperçoit dans l'une des vitrines une poupée portant le nom de Polly. En demandant à la vendeuse des informations sur la poupée, la dame se moque de la petite fille/Jérôme Bauche, et lui répond que la poupée est chère pour une petite fille pauvre :

> J'étais une petite fille de six ans, j'avais faussé compagnie à ma maman qui papotait avec des amies sous les marronniers du square Vermouze, je m'étais laissé attirer par les scintillements et

[967] *Ibid.*, p. 266-267,285,305-307.

> les lampes multicolores, […] d'une vitrine de jouets, j'avais poussé, le cœur battant, la porte du magasin, une sonnerie avait retenti, une marchande en robe de laine blanche et aux cheveux gris […] s'était avancé vers moi, elle m'avait demandé ce que je voulais et je lui ai répondu, sans hésiter : la poupée, là, dans la vitrine, la poupée aux cheveux bruns et à la robe rouge, Polly, quoi. La dame s'est penchée vers moi […] : mais tu sais, petite, elle est très chère, très très chère, absolument hors de prix, à vrai dire seul un milliardaire pourrait l'acheter, et encore, je n'en suis pas sûre. [968]

La poupée Polly représente le caractère lointain et inaccessible de la bien-aimée Polly pour l'amoureux. Une autre signification s'ajoute à l'image de Polly : la beauté et l'insensibilité. Ce cas de figure est intéressant à plusieurs niveaux : il contient deux mises en abyme identiques, la première est réfractée à l'infini, et sera prolongée par une autre, la même, intégrée dans la première, dans la même séquence textuelle. La mise en abyme fonctionne comme une figure de l'analogie, en projetant la première image et en la rallongeant sur le plan phrastique. Ce premier niveau est un cas de condensation de figure en abyme interne : la poupée est multipliée par N[969] ainsi que la robe rouge de Paulina[970].

La mise en abyme réfractée est un phénomène très complexe chez Martinet. Les significations, sont fortement nouées de sorte que naissent des sémèmes infinis de cette jonction féconde. L'exemple précédent nous offre un prototype de prolifération dans un cas de réfraction. Jérôme Bauche imagine que Polly est une poupée et que cette poupée est multipliée à l'infini. La poupée possède un profil bien défini : elle est brune et porte une robe rouge. Ce détail vestimentaire précis nous donne à voir un cas de mise en abyme rétrospective (car il a déjà été fait allusion, plus haut dans le récit à cette couleur de vêtement)[971], selon la terminologie de Lucien Dällenbach, dans son article, « Intertexte et autotexte ». L'effet de la mise en abyme rétrospective est relié au sens de l'obsession puisque le protagoniste revient systématiquement, quoique de manière différente à l'évocation de la femme qu'il désire et qui lui échappe.

La mise en abyme est une extension qui éclaire l'image de Paulina. La signification de « femme facile » apparaît lorsqu'il l'imagine comme une poupée exposée en vente dans une vitrine. Belle, certes, mais cette Polly est inaccessible pour les pauvres. Elle se vend aux riches uniquement. Le caractère commercial de la poupée Polly, en plusieurs copies, justifie la

[968] *Ibid.*, p. 343.
[969] Jérôme déclare qu'il existe plusieurs copies de la poupée Polly, dont vingt sont exposées à la vitrine, ce qui suppose qu'il existe encore d'autres poupées sur le même modèle : « Polly, c'est une poupée en vraie chair, avec de vrais organes, et des cheveux en soie. Soixante centimètres. Pour réaliser les vingt modèles de la vitrine, il a fallu des années de travail, et des milliers d'ouvriers. », *Ibid.*, p. 344.
[970] Jérôme est obsédé par l'image de Polly portant une robe rouge. Nous développons cette idée tout au long de cette partie sur la mise en abyme avec les références qui conviennent à l'image en question.
[971] La mise en abyme rétrospective est une réflexion à partir d'une image déjà annoncée dès le début du texte. Il s'agit donc d'un retour sur l'image de Polly, décrite partiellement au début du récit. Le dernier exemple sur l'occurrence de Polly se situe dans le roman à la page 344. Les deux cas de figure antérieurs se situent dans les pages 298 et 305.

misogynie de Jérôme. Selon lui, toutes les femmes sont des salopes. Jérôme imagine toujours Polly en robe satin rouge. Cette image est répétée plusieurs fois : la poupée porte la robe en satin rouge, et dans un autre contexte, quand il se trompe sur l'adresse de Paulina, il la voit à travers la porte en robe de satin rouge[972].

Il s'agit d'une fixation sur l'image de Polly avec un profil aboutissant au principe de « mêmeté », réactivé à travers des contextes variables. Jérôme soliloquant imagine sa Polly en robe rouge :

> Jérôme Bauche est devenu tenancier de bordel à Memphis, quelque part dans le Sud des États-Unis, il regarde le ciel devenir violet en attendant les clients, il écoute la rumeur vague de la nuit et il pense à la robe rouge de Polly qu'elle relève lentement sur ses cuisses parce qu'il fait trop chaud et que le cri des bêtes qui se battent dans la forêt, du côté de Jefferson, la met dans un état de nerfs épouvantable.[973]

Ce quatrième cas contient par conséquent deux grandes mises en abyme identiques et réfractées à l'infini. La première génère une constellation d'images similaires. Cette première mise en abyme sera prolongée par une autre, intégrée dans la même séquence textuelle. L'énoncé dans lequel le personnage exprime son désir de voir Polly annonce la mise en abyme du personnage obsessionnel en robe rouge. Suite à une invocation, Polly apparaît comme par magie :

> J'avais forcément envie, maintenant, de revoir le déclin de la lumière sur Paris, […] les magasins illuminés pour un Noël que plus personne n'attendait, les poupées en robe de satin rouge dans les vitrines, toutes sorties du même moule, toutes avec la même tête, celle de Polly, les cheveux noirs, le léger strabisme dans le regard, l'imperceptible voussure du dos, des poupées hors de prix qui font pipi, disent bonjour et je t'aime mon petit papa, se lavent, et ferment les yeux pour dormir.[974]

Deux autres cas de figure sur la mise en abyme représentant l'idée du dédoublement, apparaissent dans *La Somnolence*. Mais contrairement au cas de Polly, ce sont deux exemples d'une multiplication à une échelle réduite. C'est le cas du prénom « Dinah », d'abord. Il est intéressant de noter qu'il s'agit d'un exemple qui fonctionne selon les modalités du rêve. Martha demande à la fille du concierge qui se prénomme Dinah le nom de sa mère et de ses jouets afin de l'apprivoiser. La réponse de la fille révèle un cas de projection de la personne comme si elle se voyait dans l'univers onirique.

> Je les ai fabriqués moi-même avec des chiffons que j'ai récupérés partout. […] Il y a un ours, une girafe. Celui-là, c'est un crocodile, un crocodile à fourrure. Il s'appelle Dinah. Voilà une chatte, mais elle n'est pas terminée …
> - Elle s'appelle comment, ta chatte ?
> - Elle s'appelle Dinah, comme le crocodile.

[972] *Ibid.*, p. 305.
[973] Ibid., p. 298.
[974] *Ibid.*, p. 343.

> - Pourquoi lui as-tu donné le même nom, c'est complètement idiot ! Il y a d'autres noms, très jolis : Rosalie, Victoire, Ernestine, Martha, je ne sais pas moi … Tu aurais pu chercher un peu …
> - Je ne connais que celui-là ; je m'appelle Dinah. Et ma mère également…[975]

Ce cas reflète le fait que tous les objets portent le nom de la mère (Dinah), comme si le monde avait été brisé en petits morceaux et que chaque morceau appartenait à cette entité initiale (une sorte de méta-Dinah) avant que le monde ait éclaté en morceaux. La représentation de l'intériorité semble ici brisée et démultipliée, à l'image du personnage qui est brisé et se cherche lui-même.

L'exemple suivant est celui relatif au portrait de « Flannery », la sœur morte de l'homme au complet vert. Martha, étant piégée dans l'appartement de l'inconnu au complet vert, remarque que douze portraits identiques de la morte qui obsède l'inconnu sont accrochés au mur. Cet exemple appartient aussi au contexte onirique du récit —rappelons que le titre par son sens relatif au sommeil et au rêve, annonce déjà ce contexte du rêve. La mise en abyme consiste dans la multiplication du portrait de la morte en douze portraits similaires reflétant la même image.

> Plusieurs portraits sont accrochés au mur. Tous identiques : une jeune femme au visage maussade, pas très belle, en robe décolletée mauve, assise devant un piano à queue. Le regard a cette expression mélancolique, un peu lointaine, qui m'a déjà frappée chez le jeune homme. Je compte les portraits : il y en douze, de tailles différentes, mais absolument similaires. Je ne vous cacherai pas que je trouve ça assez hallucinant.[976]

La mise en abyme réfractée montre une caractéristique importante du sujet dans les textes à la première personne : l'individu « martinetien » est hanté par des visions et des images de son passé. Il les développe à sa manière — c'est-à-dire d'une manière maladive, le sujet étant sous l'effet de l'alcool ou de la maladie, tout en se transformant, à son tour en un sujet spectral qui hante d'autres textes — c'est le cas des personnages qui apparaissent dans d'autres récits du même auteur — nous développerons, plus loin dans cette partie, cet exemple. La réfraction devient démultiplication, révélatrice de l'éparpillement du moi.

a.1. La mise en abyme réfractée rétro-prospective

Lucien Dällenbach définit la mise en abyme rétro-prospective comme suit : « […] la troisième, rétro-prospective, réfléchit l'histoire en découvrant les événements antérieurs et les

[975] *La Somnolence*, p. 110-111.
[976] *Ibid*., p. 188.

événements postérieurs à son point d'ancrage dans le récit.[977]» Ce type recouvre tout l'espace du récit. Son rôle consiste à rappeler une image ou une idée, et à la projeter sur le reste du récit. La mise en abyme réfractée rétro-prospective agit dans deux sens contradictoires, en arrière et en avant. Toutefois, cette projection à double sens confirme l'enracinement de l'image ou l'idée en question. L'image est en effet prolongée à partir d'un « point d'ancrage » arrière lui donnant un aspect de solidité.

Un exemple illustrant ce type dans *Jérôme*, concerne le cas d'un personnage étrange nommé Sobakévitch. Ce dernier apparaît soudainement à J. Bauche dans un café-bar. Alors que le souci de J. Bauche était d'avoir l'heure, ce personnage dont le prénom rappelle une œuvre de Marc Chagall, le peintre russe d'origine juive surgit devant J. Bauche et lui rappelle qu'il est un mort, à travers un discours chargé de propos saugrenus, un mélange de références artistiques et littéraires qui semblent sans aucun lien avec le contexte de l'histoire.

> Cher monsieur, puisque je vois que vous appréciez beaucoup Chaval, ce dont je vous félicite, permettez-moi donc de terminer ma lecture à voix haute, spécialement pour vous. L'homme qui venait de me tirer de mes méditations moroses me considérait avec bienveillance, en tripotant sa petite moustache blanche de la main gauche. Permettez permettez. Un autre blanc sec, s'il vous plaît. Permettez je vais vous dire. Tous les noms sont inscrits sur le registre noir du patron, là-bas, à l'autre bout de la salle. Vous voyez ? Là-bas dans la fumée. Je m'appelle Sobakévitch monsieur. Je crois que nous nous connaissons déjà. Enfin il me semble. Nous nous sommes rencontrés quelque part. Je vais vous dire. Sans doute un retraité qui passe son temps au café, ce Sobakévitch, ai-je pensé en dévisageant mon interlocuteur d'un air irrité. De temps en temps, pour se donner l'impression d'exister, il doit essayer d'engager la conversation avec le premier venu. Oui monsieur, parfaitement, vous pouvez vérifier. Tous, ils sont sur le. Enfin, je veux dire. Ne vous vexez pas. Vous aussi. Allez voir. Je me demandais de quoi il pouvait bien parler. Non, ne vous fâchez pas, jeune homme. Je n'ai pas envie de perdre l'un de mes derniers amis. Je vais vous dire. Sur ce registre, oui oui. Allez-y. Jetez un coup d'œil. Il y a votre nom, aussi. Pas un seul, vous m'entendez, pas un seul n'est en vie. Rien que des morts, sur ce registre. Des âmes inexistantes. […] Sobakévitch a vu, vous m'entendez, VU le registre noir. Il l'a consulté en long et en large, il l'a tourné dans tous les sens, en espérant qu'une autre vérité allait apparaître. Peine perdue, il a bien fallu se rendre à l'évidence : pas un vivant, pas une goutte de sang, pas un gramme de chair, rien, personne. […] Car enfin, même si nous ne sommes pas vivants, nous avons au moins un point commun : notre solitude.[978]

Cette mise en abyme possède un aspect allégorique. Nous précisons que ce cas de mise en abyme rétroprospective consiste à rappeler que le personnage principal raconte ses mémoires post mortem et que tous les autres personnages appartiennent au monde de l'au-delà. Sobakovitch emporte avec lui un registre contenant tous les noms des morts. Jérôme en est un puisqu'il figure sur ce registre. Cette vérité s'annonce dans le discours de Cloret au premier chapitre :

> Il a croisé les jambes et s'est calé dans son fauteuil tout en me jetant des regards qu'il voulait chargés de noblesse et de gravité. Cette souffrance, cette manière de vous tenir sur votre chaise

[977] Lucien Dällenbach, « Intertexte et autotexte », p. 287, dans Poétique n°27, 1976.
[978] *Jérôme*, p. 263-265.

> comme si c'était une chaise électrique, ce visage tuméfié, vraiment, vous ressemblez à un condamné à mort… Même quand vous ne dites rien, Jérôme, on dirait que vous criez silencieusement, qu'une épouvante vous traverse et vous paralyse. Peut-être que je donne la même impression, après tout…[979]

La mise en abyme rétroprospective vise à signaler l'aspect fondamental de l'œuvre, à savoir l'aspect horrifique : la mort est en effet, rappelée de manière horrifiante, à travers le personnage de Soba — qui appartient au monde des morts et qui joue le rôle d'une certaine conscience du texte. Soba dévoile non seulement au personnage mais aussi au lecteur que tout se joue dans le monde des morts.

a.2. La mise en abyme réfractée en boucle

Le cas de la mise en abyme en boucle est très complexe vu ses particularités. Il comporte des éléments des trois types cités par Dällenbach : vision prospective, rétrospective et rétro-prospective. Le choix du terme « boucle » est d'abord une référence à la première espèce, à savoir « la boucle programmatique » qui correspond à une mise en abyme en position inaugurale et donc une mise en abyme prospective, sachant que toute apparition de l'image en question en suscite une autre du même type. Ce choix se justifie ensuite par la nature de ce cas qui s'enchaîne du début jusqu'à la fin en boucle, c'est-à-dire à travers la répétition. Le point d'ancrage est difficile à situer. L'analyse de cet exemple explicitera sa complexité. Donc, le vrai point d'ancrage pour ces mises en abyme est insaisissable. Les exemples éclaireront la trajectoire complexe de la mise en abyme.

Jérôme étrangle Cloret d'abord « Sans le regarder j'ai mis tout doucement mes mains autour de son cou et j'ai serré lentement, très lentement. Il ne s'est pas débattu, il a juste émis un petit couinement plaintif […] [980]» Ensuite, dans l'ordre chronologique de l'histoire, il étrangle la chatte de son ancien professeur « D'une main je lui ai fermé la gueule, pour qu'elle ne miaule pas, et de l'autre je l'ai étranglée. C'est si mince le cou d'un chat, si fragile, on peut le broyer entre les mains comme un poussin.[981] » À la fin de l'histoire, J. Bauche étrangle sa bien-aimée avec son amant.

> Polly était agenouillée devant un homme en imperméable, le visage enfoui entre les cuisses. Sa chevelure s'agitait à un rythme régulier. Quand il m'a vu approcher, le type a émis une vague protestation, mais son crâne, malencontreusement, s'est écrasé contre le mur, et il n'a pu en dire davantage. Paulina a essayé de s'enfuir. […] L'étrangler n'a pas été bien difficile. Son cou était si menu qu'une seule main a suffi. Elle a battu l'air un court instant de ses bras. […] Ce n'est

[979] *Ibid.,* p. 33.
[980] *Ibid.,* p. 74.
[981] *Ibid.,* p. 220.

> pas ordinaire ce genre de choses. [Le type] n'a pas pu en dire davantage. A son tour, il s'est écrasé contre le mur. Il n'aurait jamais dû courir aussi vite.[982]

Ces actes dont le point commun est le meurtre par étranglement seront analysés comme des figures de mise en abyme pour un seul et unique point d'ancrage : « [Jérôme] né coupable [983]». Mais ce point d'ancrage est une déviation par diffraction à partir d'un autre point d'ancrage, annoncé au tout début de l'histoire et de façon antérieure à toutes les autres mises en abyme. Un autre personnage subit une mort par étranglement : « […] j'ai eu un fils autrefois, oui, et il est mort très jeune, tout à fait bêtement, en s'étranglant avec une arête de poisson.[984] » Il s'agit de Ferdinand, le fils présumé de Cloret. La mort par étranglement est donc un autre foyer de transmission d'autres mises en abyme, qui ne sont pas des actes commis par le personnage principal.

Les deux points d'ancrage semblent noués et forment par leur union une nébuleuse de cas en abyme recouvrant l'espace textuel. L'acte d'étranglement fonctionne, dans le récit, comme un corps explosif donnant naissance à une multitude d'images se reflétant l'une l'autre, par métonymie. Le cas de figure suivant en est l'exemple : Louis Doussandre s'adresse à Jérôme en reprenant l'idée de l'étranglement de manière allusive

> Je vais vous dire, Jérôme, il y a même des jours où j'ai envie de les étrangler [les deux chats] de mes propres mains. Son regard a croisé le mien, et j'ai baissé les yeux. Je me suis senti de nouveau horriblement mal à l'aise. Je me suis efforcé de détourner la conversation. […] Je n'écoutais plus ce que me disait Doussandre. Un seul mot m'avait frappé : siamoises. Pourquoi avait-il, alors que rien ne l'y obligeait, fait une allusion perfide à ces sales bestioles ? En plus, peu de temps auparavant, il avait prononcé le mot « étrangler ». […] essayait-il de me rendre fou définitivement par ses sous-entendus et ses insinuations ?[985]

Lié à l'intentionnalité, l'allusion révèle un narrateur-auteur manipulateur qui, par la multiplication des mises en abyme accentue le degré de l'illusion dans le texte. Le narrateur-personnage remarque la coïncidence entre l'étranglement de la chatte de Doussandre et les propos de ce dernier qui, lui aussi, exprime un désir d'étrangler ses deux autres chats. La mise en abyme établit un accord, dans ce cas, entre l'acte de J. Bauche et le désir de son interlocuteur.

Le point d'ancrage est de plus en plus flou, par le jeu de perspectives : la superposition de deux voix (celle de Louis Doussandre avec celle de Cloret), est signe de confusion totale chez Jérôme, ivre, et qui commence à halluciner. Ainsi le narrateur-personnage au milieu de son discours avec Louis Doussandre revient sur son acte premier, par rapport à l'étranglement

[982] *Ibid.*, p. 448.
[983] *Ibid.*, p. 311. Jérôme accomplit une trajectoire prédéfinie, un destin établi avant sa naissance.
[984] *Ibid.*, p. 40.
[985] *Ibid.*, p. 229.

de la chatte, à savoir l'étranglement de Cloret. L'acte premier devient hantise, révélant la peur du personnage, ayant l'aspect d'une panique, car s'amplifiant malgré toutes les tentatives entreprises pour se calmer. La mise en abyme est amenée par des paroles hypnotiques du personnage, qui semble quitter la réalité un instant et retrouver la voix de son voisin Cloret au lieu de celle de son professeur :

> L'angoisse ne disparaît qu'avec la mort, alors à quoi bon. Détendez-vous. Respirez profondément. Respirez. Une nouvelle fois, j'ai eu l'impression de me retrouver sur une table d'opération. Respirez respirez. Calme calme. Voilà. Faites la planche. Vous êtes sur une mer calme, par une belle matinée d'été. Les mouettes vous frôlent de leurs ailes. Vos mains se tournent vers la lumière. Vous vous endormez. Voilà. Calme et calme. Plus rien ne vous concerne vraiment. Si grande compassion, Jérôme, si grande compassion. Je ne veux que votre bien. Pourtant. Avec quelle rage vous m'avez étranglé. Et cloué les pieds, alors que je ne pouvais plus me défendre. Mais je ne vous en veux pas. Je vous parle de ces régions où l'on n'a plus de haine. Détendez-vous, détendez-vous. […] Au moment où j'avais enfin réussi à quitter mon fauteuil, Doussandre m'a agrippé par la manche de mon chandail.[986]

La hantise d'avoir étranglé son voisin est profonde et durable chez Jérôme. Elle ne cesse de déclencher une autre mise en abyme. Les mises en abyme sont comme des débris d'une explosion, les signes d'un esprit saturé, qui ne se contient plus :

> Ce que je redoutais le plus, c'était une nouvelle intervention de monsieur Cloret. […] Pis il lui prêtait son corps, sa voix. La sueur commençait à ruisseler sur mon front. J'étouffais. J'ai desserré ma cravate et je me suis senti un peu mieux. […] J'espérai que mon ancien professeur n'avait pas remarqué mon trouble, […] Déjà, je préparais ma défense, […] sa répugnante cravate rose, […] et puis cette douleur lancinante dans ma tête peu de temps avant que je mette les mains autour de son cou.[987]

Un autre exemple de la mise en abyme en boucle, par diffraction à partir d'un point d'ancrage imprécis, est celui où Jérôme avant de sortir de l'appartement de son professeur de français remarque la toile de Caspar David Friedrich accrochée au mur et se demande si l'homme dans le tableau ne cherche pas à étrangler la femme.

> En allant vers la porte, je me suis arrêté malgré moi devant une petite reproduction en noir et blanc fixée au mur avec une punaise. […] Vous aimez Friedrich, Jérôme ? […] Le tableau s'appelle Falaises de Rügen. […] il y a quelque chose dans ce paysage qui m'attire mystérieusement. En même temps, comment vous dire, il m'attire mystérieusement. Non, je voulais dire, excusez-moi, en même temps il m'angoisse. […] C'est peut-être cet homme au tricorne, vu de dos, qui me trouble. Que peut-il bien regarder ? Son compagnon […] semble ramper vers la jeune femme au bras levé. Pour l'étrangler, pour la violenter ? Comment savoir ?[988]

L'acte de l'étranglement apparaît, dès le début de l'histoire, à travers des contextes différents. En effet, tous les actes mènent à un seul acte final : l'étranglement de Paulina. Il s'agit de plusieurs reproductions en abyme reflétant l'acte central et obsessionnel, à savoir la

[986] *Ibid*., p. 231.
[987] *Ibid*., p. 236-237.
[988] *Ibid*, p. 247.

mise à mort de l'objet du désir du protagoniste ainsi que l'aboutissement du livre. Un énoncé très important a été avancé, dans les derniers chapitres du roman, à l'instar d'un éclairage pour les actes d'étranglement qui ont été cités avant, et pour l'acte de la fin. Il s'agit d'une phrase qui annonce clairement, de manière proleptique le meurtre de Paulina par étranglement. Dans un moment de colère contre Polly, insaisissable et lointaine, Jérôme Bauche avoue qu'il étranglera cette femme dès qu'il la retrouvera :

> Paulina Semilionova mourrait de mes propres mains. Moi seul avais le droit, car je l'aimais. Je ne la ferais pas souffrir : ce serait du travail de bon professionnel. Mais il le fallait. Il le fallait, oui. […] avec ces deux mains qui avaient su envoyer monsieur Cloret dans l'autre monde, j'arriverai bien à étrangler Paulina. Elle ne souffrirait pas, je le lui avais déjà dit. […] J'arrive. Un peu de patience, que diable. Ce n'est pas tout de même pas de ma faute s'il y a une grève des chemins de fer.[989]

L'idée de l'étranglement exprime, au-delà du sens premier d'un acte criminel, la situation du personnage. Il possède un sens figuré de « vie réduite, insupportable, et misérable ». L'étranglement a le sens du blocage. Jérôme constate que le pire n'est pas de mourir, mais de se retrouver piégé entre la vie et la mort. La particularité de la mise en abyme en boucle est qu'elle déjoue le point d'ancrage, dont parle Lucien Dällenbach comme étant un élément fondamental pour la réalisation du processus de mise en abyme. Elle s'enchaîne à partir d'un point non défini dans l'espace textuel, et continue à se reproduire en écho à une voix inconnue.

Le lecteur, comme le personnage, est dans l'insécurité : il ne sait pas quel est l'acte premier qui est/sera répété en abyme et donc, tout élément obsessionnel peut être perçu a posteriori par le lecteur comme étant déjà-là avant, mais dont il n'avait pas eu conscience initialement.

b. La mise en abyme réfractée au niveau du récit

b.1. Le cas de la mise en abyme du code

La représentation du « théâtre dans le roman »

L'idée d'un « théâtre dans le roman » est explicite dans *La Somnolence* et *Jérôme,* deux romans monologiques favorisant l'usage des digressions et le recours intensif au langage métaphorique. Dans les deux fictions, on retrouve facilement des références claires portant sur le statut générique du texte-hôte. Il s'agit d'un cas de mise en abyme dont l'objectif est de créer une distance critique entre l'histoire et l'acte de la narration : il s'agit d'une prise de distance

[989] *Ibid.,* p. 413.

vis-à-vis de l'écriture elle-même. Le rappel du code au sein de l'histoire permet au lecteur de ne pas perdre de vue la manœuvre narrative menée par une conscience ludique qui joue avec son degré de visibilité dans le texte. Les références au code activent automatiquement la réflexion sur l'idée du genre et des frontières.

Le processus de démystification est donc autorisé par la mise en abyme du code, — expression propre à Lucien Dällenbach signifiant une mise en abyme dont le sujet est la structure englobante et l'histoire. Le théâtre dans le roman ou la représentation de la représentation, selon Véronique Labeille, est une manière de rendre compte du phénomène de l'œuvre au second degré[990]. Les références au théâtre dans *La Somnolence* sont multiples.

Le champ lexical du théâtre s'étend en filigrane au niveau du récit — d'où l'idée de la manipulation. Il renvoie à une certaine conscience d'un double jeu reliant fiction et univers réel. La vieille femme évoque « les rideaux rouges » en référence aux rideaux du théâtre, souvent rouges aussi. Elle multiplie les allusions à la double représentation : « L'orage continue à rôder sournoisement, […] De lointains machinistes, peut-être, tapent sur de grandes feuilles métalliques, comme l'on faisait, autrefois, au théâtre. [991]» ; « […] j'ai l'impression […] de me trouver devant une toile peinte, un décor de théâtre[992] » ; « Le décor change encore une fois. [993]»

La représentation du théâtre dans *Jérôme* est encore plus explicite et plus abondante. Elle est sans doute la preuve d'une double conscience qui colle à l'histoire. Le renvoi à l'univers théâtral commence par l'évocation du double rôle que joue le personnage éponyme : étant intelligent en réalité, Jérôme veut « faire l'imbécile [994]» tout en avouant que « ce n'est pas facile d'être un idiot.[995] » Il sait aussi que certains connaissent sa vérité : Cloret, la mère Bauche et Doussandre ont tous révélé cet autre aspect du personnage.

> […] pourquoi donnais-je à Paulina ce diminutif ridicule ? Pour faire l'intéressant comme les gosses ? D'ailleurs, [Cloret] n'était pas dupe, il savait très bien que je jouais la comédie et qu'au fond, j'étais intelligent. J'ai pris un air ébahi : ah bon ? … Mais oui, Jérôme, je n'ignore pas que vous étiez un élève fort brillant, autrefois, plusieurs personnes me l'ont confirmé. On vous promettait même… Il s'est interrompu brusquement, comme s'il craignait d'avoir trop parlé.[996]

[990] Op. Cit. Véronique Labeille, « Manipulation de figure. Le miroir dans la mise en abyme », p. 8, Université du Québec à Trois-Rivières et Université de Lyon 2, p. 89-104.
[991] *La Somnolence*, p. 70.
[992] *Ibid*., p. 148.
[993] *Ibid*., p. 166.
[994] *Jérôme*, p. 37.
[995] *Ibid*, p. 340.
[996] *Ibid*., p. 29-30.

Le protagoniste déclare qu'il a été forcé de jouer son rôle de « Jérôme Bauche », décrivant avec précision, à travers la métaphore filée du théâtre, son entrée dans l'univers mimétique :

> […] je me suis rendu compte que mamame était morte. Jusqu'ici ce n'avait été qu'une idée vague, souterraine, un peu comme si tout avait eu lieu au cours d'un cauchemar poisseux, mais maintenant le rideau se levait, enfin. La pièce était triste, graveleuse, tout le monde trahissait tout le monde, et pas un seul pour racheter l'autre, le décor peint était minable, un peu sale, ciel gris, ciel éteint, pas un bravo, pas un rappel, pas un rire, et les arbustes perdaient lentement leurs feuilles en plastique, la musique était ordinaire, pas un bravo pas un rappel, c'était un vaudeville raté, une tragédie dérisoire où le cocu continue à gesticuler sur la scène en riant, un couteau en carton planté dans le dos. Sous le ciel de gouache grise. Je devais tenir mon rôle quand même. Après tout, c'était ce qu'on attendait de moi. On m'avait un peu poussé dans les coulisses, bien sûr, pour que j'accepte d'être Jérôme Bauche, mais enfin, maintenant, je devais aller jusqu'au bout. Alors, quand ça serait fini, je me démaquillerais, oui, et.[997]

Il se compare lui-même à un acteur qui ne maîtrise plus son métier après son troisième crime :

> Je ne comprenais plus rien à ce qui m'arrivais. J'étais tombé par hasard au beau milieu d'une pièce commencée depuis longtemps et je n'avais aucun rôle à y jouer, ou bien j'avais tout oublié de mon texte sans même m'en rendre compte. J'aurais dû regarder un peu plus attentivement mon manuscrit, ou bien, alors, avoir le courage de faire comme Solange : saluer et sortir sans attendre les réactions du public, sur la pointe des pieds.[998]

Et, à un moment de fureur, à la fin du récit, Jérôme réclame la fin de la pièce de théâtre : « Cette fois, je n'avais plus la moindre envie de me relever. Rideau. J'en avais assez fait. Que mon histoire ici s'achève.[999] » La mère Bauche elle aussi est comparée à une reine de théâtre[1000] par son fils qui semble agacé par le jeu : « Mamame s'est arrêtée de tourner autour de la table et s'est laissée tomber sur sa chaise en éclatant de rire. Moi, je n'avais vraiment pas la moindre envie de rigoler, je rêvais seulement de faire tomber le rideau une bonne fois pour toutes sur ce misérable théâtre.[1001] »

La référence au théâtre est tellement présente que toute la fiction semble se soumettre à l'idée de la mimésis au sens d'une double représentation. Jérôme compare Cloret à un mauvais acteur de théâtre qui ne joue pas bien son rôle. Car pour convaincre son interlocuteur Cloret révèle une image de philanthrope qui ne correspond pas à sa vérité :

> Je ne suis plus qu'amour, Jérôme, voilà ma réponse au désespoir. Je sème l'amour et je récolte des moissons fabuleuses. La main de monsieur Cloret était moite, j'ai échappé à son étreinte, discrètement, tout en essayant de prendre une tête de circonstance. Pourtant il n'y avait rien à faire : ce désespoir était peut-être sincère, il l'était même certainement, mais il s'exprimait d'une manière si théâtrale, si emphatique, que je n'arrivais pas à être ému. J'éprouvais la sensation

[997] *Ibid*., p. 146.
[998] *Ibid*., p.309-310.
[999] *Ibid*., p. 438.
[1000] *Ibid*., p. 136.
[1001] *Ibid*., p. 100-101.

> frustrante d'assister à la prestation à moitié ratée d'un cabotin de troisième ordre dans un théâtre désert. Malgré tous mes efforts, j'ai fini par éclater de rire.[1002]

Jérôme semble déprécier son entourage. Tout le monde, selon lui, est « mauvais acteur » dans une pièce de théâtre qui se joue dans une salle vide. Ainsi, Doussandre comme les autres ressemble à un « cabotin » :

> Il continuait à noyer la moindre de ses phrases dans un flot de références « culturelles » comme s'il avait été absolument incapable d'éprouver un sentiment vrai, simple, dépouillé de tout fatras littéraire ou artistique. Même l'authenticité, la souffrance palpable, à vif, empruntaient, chez lui, la parure clinquante des vieilles coquettes outrageusement fardées. Ce n'était plus un être humain, mais un champ stérile jonché de cadavres, un charnier. Ses projets de suicide eux-mêmes avaient quelque chose de truqué. Doussandre mendiait les applaudissements, comme un vieux cabotin qui gesticule devant une salle à moitié vide.[1003]

L'image du cabotin qui joue devant une salle presque vide reflète l'absurdité de la vie en général même s'il s'agit de Doussandre. La métaphore filée du théâtre est — rappelons-le — utilisée dans le cadre d'une « représentation de la représentation »

> Mais je savais bien, moi, que ce n'était pas vrai, et lui-même, bien sûr, le savait aussi, mais il avait décidé de donner sa pauvre comédie jusqu'au bout, jusqu'au baisser de rideau final, devant la salle vide, sans applaudissement, sans musique, sans rien. Comme mamame, Doussandre s'enfonçait dans sa nuit à reculons, et saluait.[1004]

Le code a été mis au premier plan par la mise en abyme que représente le théâtre dans le théâtre. Cette mise en lumière du code se poursuit par la mise en scène de l'écrivain et du lecteur.

La représentation de l'écrivain fictif

Cette sous-partie sera envisagée à partir de deux axes de réflexion : le premier est celui qui nous donne à voir l'acte de la représentation, à travers l'image d'un personnage-écrivain et au-delà de tout créateur artiste. Il s'agit d'une réflexion sur le statut du vrai écrivain-auteur. Nous nous sommes inspirées de l'idée de Véronique Labeille qui déclare que « toute représentation d'un écrivain fictif [1005] » est une représentation de la représentation. Le deuxième

[1002] *Ibid.*, p. 40.
[1003] *Ibid.*, p.232-233.
[1004] *Ibid.*, p. 249-250.
[1005] Véronique Labeille, « Manipulation de figure. Le miroir de la mise en abyme » : « […] de même, toute représentation de la représentation théâtrale, dans le roman, nourrit des rapports avec le statut de la littérature, du langage et du théâtre dans la société. », p.96, disponible sur : http://oic.uqam.ca/fr/system/files/garde/52819/documents/06.veronique-labeille-manipulation-figure.pdf.

axe est aussi en rapport avec les écrivains. Il porte sur l'image de la littérature à travers un choix des références littéraires.

Des exemples variés sur ce cas de mise en abyme du code caractérisent beaucoup de récits de Martinet : *La Somnolence*, *Jérôme*, *L'Ombre des forêts* et *Ceux qui n'en mènent pas large*. Leur diversité prouve d'une part que la production fictionnelle ne se constitue pas en dehors d'une réflexion sur les mécanismes de l'écriture et par conséquent sur une remise en cause continuelle de la littérature. D'autre part, la variété des exemples révèle une tendance ludique dans le traitement des éléments de la narration.

La Somnolence et *Jérôme* sont certes deux romans monologiques de deux personnages qui écrivent leur propre texte. Mais deux autres exemples seront sélectionnés et analysés en raison de leur variabilité et de la manière dont se présente ce créateur fictif dans l'histoire. Il s'agit de L'Ombre des forêts et de Ceux qui n'en mènent pas large. Le premier présente l'exemple d'un écrivain fictif et le deuxième d'un acteur-scénariste.

L'Ombre des forêts est un psycho-récit qui ne donne pas suffisamment d'indices sur la présence d'un écrivain fictif menant la manœuvre. La narration à la troisième personne éloigne le moindre doute sur la présence d'un créateur fictif dans l'histoire. Vers la fin de l'histoire uniquement, le lecteur apprend que le roman en question est une production du personnage principal qui est lui-même un écrivain ayant la volonté de terminer de son livre.

> La porte s'ouvrit enfin, très doucement. Monsieur fit quelques pas. Rose Poussière recula jusqu'à la fenêtre grande ouverte, lentement, tout en ne le quittant pas du regard. Elle avait l'air très calme. […] La pièce était plongée dans la pénombre, à peine éclaboussée de bleu par les lettres clignotantes du néon de l'enseigne. Il crut apercevoir un visage apaisé, d'une douceur un peu mystérieuse, lointaine. Elle ne disait rien, ne tremblait pas. Il essaya de trouver le mot juste, comme à l'époque où il écrivait des livres. Il pensa à « majesté », mais ce n'était pas exactement cela. C'était une grande souffrance de chercher ainsi en vain. Quel travail idiot. Il avait déjà gaspillé tant d'années à ces gamineries. Pas la moindre envie de recommencer. Le spectacle avait déjà eu lieu. Pas de rappel. Majesté. Majesté somnambule. Voilà. Il avait enfin trouvé. Mais il lui sembla tout à coup que ces mots n'étaient pas de lui. Des guillemets. Il fallait bien. Ils se refermèrent sur lui comme des mâchoires d'acier. « Majesté somnambule. » Cela faisait partie de la peine, c'était obligatoire. Depuis le temps qu'il moisissait en prison. On rehaussait un peu les murs d'enceinte, et alors ? Ce n'était pas un drame. Cela n'empêcherait pas les audacieux de s'évader un beau jour. Délivrance aux âmes captives, de toute manière. De toute manière. La musique avait disparu, mais le texte lui revenait, et le texte était rédigé ainsi, il s'en souvenait parfaitement :
> « C'est vous, dit-elle. Comme c'est bien. Je suis heureuse. » Avant, il y avait cette phrase :
> « Il y avait dans sa personne une majesté étrange, une majesté somnambule. »
> La suite ? Pas de problème. Il la connaissait par cœur.
> « C'est vous, dit-elle. Comme c'est bien. Je suis heureuse. »
> Il n'avait même pas eu le temps de se rendre compte que Rose Poussière n'était plus là. Elle avait dû sauter par la fenêtre au moment où il s'y attendait le moins. Cela ne l'étonna guère. Elle avait reculé, elle avait basculé, un point c'est tout. Sans doute avait-elle à peine effleuré le rebord de la fenêtre, à la manière des gymnastes qui voltigent au-dessus du cheval d'arçons, emportés par l'élan de la jeunesse.
> « C'est vous, dit-elle. Comme c'est bien. Je suis heureuse. »
> Il éprouvait un peu d'amertume qu'elle ne lui eût même pas adressé la parole. Mais c'était toujours ainsi. Il n'avait jamais participé à rien, tout lui avait filé entre les doigts.

> Rose Poussière, pourtant.
> Il eut brusquement envie d'être à ses côtés. C'était un désir violent, incontrôlable, presque enfantin. Lorsqu'il bascula dans le vide, tout tournoyait si vite, les maisons, les arbres, le ciel, qu'il se demanda de quel côté il allait tomber. [1006]

Le lecteur sait depuis le début du récit que le personnage principal a raté sa carrière d'écrivain à Paris et qu'il s'est réfugié à Rowena, où il passe son temps à errer. Ce que le lecteur ignore jusqu'à la dernière page est que toute l'histoire a été écrite par ce même écrivain raté. La présence de « Monsieur », en tant qu'écrivain participant à sa propre histoire est une image en abyme de l'écrivain-auteur. Sa relation avec Rose Poussière semble mystérieuse depuis le début et ne s'éclaire que vers la fin. Un lien fort se tisse entre ces deux personnages qui ont raté leur première vie et se sont réfugiés dans la même ville pour mourir ensemble.

La fin du livre nous apporte un nouveau sens : « Monsieur » est un écrivain dont le nom pourrait renvoyer à n'importe quel écrivain. Ce riche écrivain a vendu tout ce qu'il possède et a quitté Paris, ne pouvant pas finir le roman qu'il écrit. Rowena sera l'espace— temps où il aura sa dernière chance. Et le roman de « Monsieur » ne prend fin qu'avec la mort de son auteur. Il s'agit d'une allégorie du destin de l'auteur en général qui s'efface, une fois son livre terminé. Ce cas de mise en abyme nous renvoie à l'exemple gidien dans *Les Faux-monnayeurs*. Sans doute s'agit-il aussi d'une réflexion sur la valeur de la littérature face aux sentiments et aux émotions dépressifs réels.

Le deuxième cas de mise en abyme du code est celui de Ceux qui n'en mènent pas large. Le récit représente un acteur fictif jouant son propre rôle dans un film qu'est le texte. Nous rappelons qu'un scénario était envisagé à partir de ce même récit en vue de produire un film. Le personnage principal, Georges Maman est au même niveau que « Monsieur » : il est le meneur de jeu dans un texte à la troisième personne. Et comme « Monsieur », Georges Maman surprend le lecteur uniquement dans la dernière page du livre, en annonçant sa propre mort :

> Et, puisqu'on lui apportait la mort sur un plateau, pourquoi ferait-il la fine bouche ? De toute manière, il n'avait plus la moindre envie d'attendre la fin de son histoire. Le film ne l'intéressait plus. D'ailleurs, il ne l'avait jamais intéressé vraiment. Il se caressa le visage avec le pistolet. C'était une caresse d'une douceur extrême. Le plaisir qu'elle procurait était si violent qu'il avait presque envie de crier. Il vérifia que l'arme était bien chargée puis il abaissa le levier de sûreté. Il murmura : « Nous vous prions de bien vouloir nous excuser pour cette interruption momentanée de l'image », ce qui eut le don de déclencher une crise de fou rire qu'il eut bien du mal à maîtriser. Lorsqu'il fut calmé, il approcha le canon de sa tempe.[1007]

Par ailleurs, la première et la dernière page du livre se rejoignent : la mort semble présente dès le commencement : « Maman regardait le ciel mais, de là-haut, personne ne le

[1006] *L'Ombre des forêts*, p. 241-242.
[1007] *Ceux qui n'en mènent pas large*, p. 115.

regardait […] Aucune lumière sur lui […] Personne ne bougeait derrière les nuages […] Un vrai désert là-haut. [1008]» Le personnage joue son propre film, à travers l'espace textuel. Le texte permet au personnage-narrateur-auteur de réaliser ce film rêvé, jamais réalisé dans la vie de l'auteur ni dans celle du personnage-acteur. Seul le texte est l'espace du possible. Le reflet de ces deux pages du livre nous conduit à un sens nouveau : la mise en abyme est un moyen de représenter le rêve.

La représentation du lecteur fictif à travers le personnage-lecteur

La représentation du code pourrait s'effectuer à travers tous les participants du processus fictionnel. Le récepteur ou le lecteur plus précisément en est un. La mise en abyme consiste dans la représentation du personnage-lecteur reflétant le lecteur réel. Une réflexion sur le lecteur s'impose, pour plusieurs raisons.

D'abord, parce que le lecteur constitue un maillon fort dans le destin d'un livre. Le lectorat, ou le public des lecteurs, demeure le seul juge de la vie ou de la mort d'un livre. L'acte de lecture sous-entend un certain pouvoir sur le livre. Il s'agit d'une procuration garantie par l'achat du livre, devenu un produit commercial. Les consommateurs des livres ont ce pouvoir de vie ou de mort d'un écrivain, car un livre qui se vend est un livre qui vit. Le lecteur est donc un deuxième créateur, le premier étant l'auteur. Or, le lectorat est un ensemble hétérogène qui regroupe critiques littéraires, lecteurs naïfs, lecteurs avisés, éditeurs et journalistes et même l'auteur du livre, qui pourrait avoir sa propre réaction vis-à-vis de son produit, sans forcément en faire l'éloge. Rappelons que Kafka par exemple a voulu brûler ses propres livres. Nabokov aussi a exprimé le désir de détruire son dernier manuscrit. Il est nécessaire de réfléchir sur les limites de la subjectivité dans le jugement d'un livre, puisqu'on ne peut pas parler de lois fixes dans la réussite ou l'échec d'un ouvrage. La valeur réelle du livre ne pourra jamais être établie définitivement. C'est pourquoi une réflexion sur le code à partir de cet angle de vue est intéressante.

Certaines expressions dénotent cette réalité selon laquelle le lecteur est un deuxième créateur puisqu'il réanime le livre et lui donne la vie, par l'acte de la lecture/achat. D'ailleurs, l'évocation des « écrivains maudits », ou de « best-seller » nous renvoie à deux réalités contradictoires : d'un côté, celle des écrivains « morts », parce que leurs livres ne se lisent pas

[1008] *Ibid.*, p. 13.

— en dehors de la valeur littéraire et artistique du livre —, et d'un autre côté, celle des livres qui se vendent bien, des livres à la mode, des livres qui accrochent le public.

Par la nature des livres qu'ils aiment ou qu'ils lisent, les lecteurs de la fiction « martinetienne » révèlent leurs choix de lecture et par conséquent un certain niveau intellectuel. Leurs choix dévoilent souvent leurs véritables profils puisqu'ils sont tous marginalisés. L'analyse du code a pour objectif de montrer que le profilage du lecteur « martinetien », est lié au contexte de la fiction d'angoisse. Autrement dit, le choix d'un type de lecture est relatif à la vie du personnage et à son destin.

La lecture dans l'univers « martinetien » est la caractéristique principale de tous ceux qui se sont retrouvés hors du groupe social pour une raison ou une autre. La lecture n'est-elle pas un choix intentionnel qui représente un acte de déviation commun à tous ces marginaux ? En effet, ces lecteurs solitaires lisent généralement des livres dont le contenu s'accorde avec le monde de désespoir auquel ils appartiennent. Certains d'entre eux — comme Martha dans *La Somnolence* ou Cloret dans *Jérôme* — s'accrochent vainement à la Bible. L'homme au complet vert et sa sœur Flannery lisent Pierre Jean-Jouve.

Jérôme Bauche est un lecteur de « Joyce, Faulkner, Céline, Dostoïevski et Gogol. Tant d'autres. Melville, […] Et Stevenson, […] [1009]» La prostituée Bérénice lit Aragon et Sonia, Dante. Louis Doussandre révèle son profil d'enseignant : en lecteur passionné de littérature, l'enseignant suit sa passion en déviant du programme officiel :

> Doussandre avait été mon professeur de lettres en première, ma dernière année d'études. Son cours était passionnant, étrange, décousu. Il avait sur la littérature des intuitions bouleversantes, à tel point que je pensais souvent qu'il n'était pas un véritable professeur, mais un écrivain raté. On ne l'aimait guère, déjà, à l'époque, car il ne se préoccupait pratiquement pas du programme si cher aux parents d'élèves, et se laissait aller à son inspiration du moment.[1010]

Jean Bolaine alias le duc de Reschwig admire le poète allemand Friedrich Hölderlin au point de vouloir produire un film en soixante-treize ans, le temps de vie du poète[1011]. Monsieur, le personnage principal de L'Ombre des forêts, l'écrivain raté dans sa première vie à Paris, tente de produire son dernier roman à Rowena, révélant ses influences littéraires. Il cite entre autres Francis Picabia sans guillemets. Le mot « Déguisé » déclenche sa mémoire littéraire et fait surgir les paroles de Picabia qui commencent par ce même mot. : « Je n'aurais jamais cru que j'étais assez lâche pour arriver jusque-là. Déguisé. Déguisé en homme pour

[1009] Doussandre rappelle à son ancien élève qu'il était un lecteur assidu. *Jérôme*, p. 206.
[1010] *Ibid*., p. 203.
[1011] *L'Ombre des forêts*, p.99.

n'être rien. Si on me touchait, je tomberais en poussière. Là d'un seul coup : plus rien, personne.[1012] »

Toutefois, l'auteur fictif annonce, une page avant les paroles de F. Picabia contenant le verbe déguiser (le problème de cet écrivain est de trouver le mot juste qui convienne à l'histoire), tout en précisant que ce ne sont pas ses paroles et que le nom de leur auteur lui échappe :

> Ni douce lumière. Ni atroce blancheur de ciel. Piano noir. Déguisé en homme pour n'être rien. Non. La phrase exacte c'est : je me déguise en homme pour n'être rien. Non, non. Je ne sais plus. En tout cas, ce n'est pas Monk qui l'a prononcée, cette phrase. D'ailleurs, il ne parlait presque pas. Surtout vers la fin.[1013]

Dans *L'Ombre des forêts*, Rose Poussière l'ancienne musicienne juive qui a tout perdu y compris sa raison, se souvient encore d'un extrait d'Henri Michaux : « Elle se souvint d'une phrase énigmatique qui l'avait beaucoup frappée autrefois, à l'époque où elle ouvrait encore un livre de temps en temps : "Va-t-on bombarder les anges ? Préparons-nous à entendre le ciel crier. " Eh bien non, le ciel ne crierait pas.[1014] » L'extrait en question provient de Passages, recueil d'articles publié en 1950 :

> Va-t-on bombarder les anges ?
> S'ils existent, qu'ils s'attendent à être bientôt traversés de décharges, de fragments atomiques, de nocives vibrations.
> Il est improbable que dans l'énorme mise en train d'infimes et variées perturbations physiques Il n'y ait rien qui les gêne.
> Préparons-nous à entendre l'espace crier.

Ce souvenir qui reproduit une image liée à la guerre semble s'accorder avec le contexte dans lequel se trouve le personnage féminin vivant dans la peur et le déchirement à cause de son expérience traumatisante avec les nazis dans les années 1940. Rose Poussière a un profil de musicienne classique. Elle écoute et joue du Schoenberg, du Berg, et du Webern[1015]. Elle lit H. Michaux, Pierre-Jean Jouve « Aventure de Catherine Crachat »[1016], et aime lire aussi la BD « Pim Pam Poum »[1017]. Son orientation artistique et son choix littéraire dénotent un goût raffiné et surtout une grande sensibilité qui ne l'ont pas sauvé de la perte et de la folie. L'inconnu que rencontre Rose Poussière dans l'hôtel lit *Pnine* :

> - C'est quoi votre livre ?
> - « Pnine »
> - Un drôle de titre.
> - Oui.

[1012] *Ibid.*, p. 94.
[1013] *Ibid.*, p. 92.
[1014] *Ibid.*, p. 200.
[1015] *Ibid.*, p. 216.
[1016] *Ibid.*, p. 30.
[1017] *Ibid.*, p. 79.

> - […] Il parle de quoi, là, votre bouquin ?
> - C'est sur la solitude. On pleure.
> - Ah bon ?
> - Excusez-moi, je ne sais pas raconter une histoire.
> - Vous êtes sincère, en tout cas. Dès qu'on est sincère, on a l'air un peu idiot. J'ai connu ça.
> - Un émigré russe aux États-Unis. Un vieux professeur à qui il n'arrive que des malheurs. Un homme bon et distrait, terriblement distrait. Presque un savant, on pourrait dire. Mais ce qu'il connaît ne sert à rien. Personne ne l'écoute. Il a une atroce nostalgie de son pays natal. Remarquez, c'est un livre drôle, bourré d'humour, comme tous les romans de Nabokov, mais rien à faire, on pleure. Regardez, mon exemplaire est presque trempé. Touchez, vous allez voir.[1018]

Le même livre est évoqué dans *La Grande vie*, par un autre personnage-lecteur, Adolphe. Il a lu *Pnine* de Nabokov et l'a offert à Madame C., qui n'a pas apprécié son choix.

> Pour son anniversaire, je lui ai offert « Pnine ». Elle m'a demandé si ce Nabokov n'était pas un communiste. Je l'ai rassurée. « Vous verrez, c'est très beau. C'est l'histoire d'un homme seul. C'est notre histoire à tous. On pleure. Elle s'est arrêtée à la dixième page. « C'est con, ton truc », m'a-t-elle dit simplement. Même échec avec Pierre-Jean Jouve et « le Monde Désert ». « Qu'est-ce que c'est que cette histoire de pédés ? Tu donnes dans le genre curé maintenant ? » Je n'avais pas de chance avec mes livres. J'aurai mieux fait, sans doute, de la laisser lire ce qu'elle aimait. Mais non. J'étais obstiné. Je ne tolérais pas que l'on n'aimât pas les mêmes choses que moi. Avec « Senilità » de Svevo, ça a été le bouquet. Elle pensait que je voulais me moquer d'elle.[1019]

La récurrence du même roman dans deux fictions du même auteur montre d'abord l'influence de Nabokov sur Martinet qui l'admire. Il s'agit ensuite d'un choix ciblé puisque Pnine raconte l'histoire d'un solitaire. Autrement, le solitaire de Nabokov rejoint ceux de Martinet et s'intègre en tant que référence dans la sphère des désespérés. Adolphe, lui, aime aussi Italo Svevo « Sénilita », Pierre Jean Jouve « Le Monde désert », Bossuet « L'Oraison funèbre d'Henriette d'A », « Sermon sur la mort », et Strindberg « Désert », « Inferno[1020] ».

Or, dans *La Grande vie*, l'un des personnages, Madame C., refuse de lire Pnine parce qu'elle n'aime pas pleurer préférant lire les lettres des habitants de son immeuble ainsi que les romans de Max Du Veuzit (écrivain de romans sentimentaux qui a un succès dans les années 1930), Guy des Cars (surnommé « Guy de gare », ses romans étant du type distrayant superficiel), Gilbert Cesbron, Didier Decoin[1021]. Elle aime les productions musicales populaires : Luis Mariano dans « Le Chanteur de Mexico » film musical de 1951, et dans « Violettes Impériales » opérette histoire d'amour de 1952. Elle écoute Fréhel : « Un soir, je lui ai apporté un vieux disque de Fréhel. « Vous savez, Madame, c'est la chanson qu'elle écoutait

[1018] *Ibid.,* p. 85-86.
[1019] *La Grande vie,* p. 46.
[1020] *Ibid.,* p. 56
[1021] *Ibid.*

dans « Pépé le Moko ». [1022]» Néanmoins, Madame C. qui aime les romans d'aventures et les récits d'amour n'échappe pas à la folie.

Les personnages-lecteurs de Martinet sont passionnés de citation. Ils expriment leurs pensées et leurs émotions à travers d'autres personnages. La citation en effet se manifeste à travers un énoncé bref mais aussi de longues tirades. Certains personnages récitent des parties entières d'un de leurs ouvrages fétiches. Les prostituées sont celles qui se distinguent par leurs longues citations. Des passages entiers sont cités. Sonia par exemple — qui connaît bien des écrivains modernistes comme Joseph Conrad[1023]— le fait avec Dante de manière excessive[1024] et Bérénice avec Aragon[1025]. Dans *L'Ombre des forêts*, un étrange inconnu cite tout un passage de *Pnine* de Nabokov, devant Rose Poussière :

> -Ne vous en faites pas pour moi, lisez.
> - « Le ciel était en train de mourir. Il ne croyait pas en un Dieu autocratique. Il croyait, faiblement, à une démocratie des fantômes. Les âmes des morts peut-être formaient des commissions, et celle-ci, en session ininterrompue, veillaient sur les destinées des vivants.
> « Les moustiques devenaient gênants. C'était l'heure du thé. L'heure d'une partie d'échecs avec Château. Ce spasme étrange était passé, on pouvait respirer de nouveau. Sur la crête lointaine de la colline, à l'endroit exact où Gramineev avait planté son chevalet quelques heures auparavant, deux silhouettes sombres se détachaient sur le ciel de braise rouge. Debout, l'une en face de l'autre. On ne pouvait distinguer de la route s'il s'agissait de la fille Porochine, ou, simplement, d'un couple emblématique placé avec un art facile sur la dernière page de la journée évanescente de Pnine. » Cela vous a plu ?
> -Je ne sais pas. Je n'ai rien compris. [1026]

Un autre personnage se démarque par son usage excessif des citations. Il s'agit de Doussandre. L'ancien professeur de lettres de J. Bauche est tellement passionné de littérature et d'art qu'il ne manque aucune occasion pour citer un livre qu'il connaît par cœur ou pour évoquer une référence à travers son discours. L'utilisation immodérée des citations chez

---

[1022] *Ibid.,* p. 45.

[1023] « Tu sais à qui tu me fais penser, mon pauvre Jérôme ? A un passager qui se serait embarqué clandestinement sur un bateau enlisé à jamais dans la vase. Il regarde autour de lui d'un air émerveillé, il se promène sur le pont les mains dans les poches, […] il va au bar vider une bouteille de whisky en rêvant aux romans de Joseph Conrad qu'il a cachés dans le fond de sa valise, sous les médicaments pour le mal de mer et les équipements de rechange, […] », *Jérôme*, p. 336

[1024]Jérôme décrit une scène qui lui révèle la culture de la prostituée Sonia : « D'un geste vif, elle a ouvert ma braguette et a saisi ma bite de la main droite. Elle a commencé à me branler, doucement, […] « Voici le monstre à la queue acérée, qui perce les monts, brise les murailles et les armures ; voici celui qui a infecté l'univers… » J'ai regardé Sonia stupéfait. Qu'est-ce que tu racontes ? Elle a éclaté de rire. Dante. La Divine Comédie. L'Enfer. Chant dix-sept. Tu connais Dante, toi ? Parfaitement. Je peux te citer d'autres passages par cœur si tu veux. Je me suis redressé et j'ai refermé ma braguette. A quinze ans tu as lu La Divine Comédie ? » *Ibid.,* p. 326 ; Jérôme s'adressant à une autre prostituée Lisa, évoque la parfaite connaissance de Sonia de l'ouvrage de Dante qu'elle cite en entier par cœur : « Regarde Sonia, pour un billet de dix francs, elle te récite Dante, il suffit d'appuyer sur un bouton, regarde bien : j'appuie là, je sors de ma poche un billet de dix francs, je le roule entre mes doigts comme une cigarette, je le lui glisse entre les cuisses, et alors c'est le miracle, elle se met à parler, comme une vraie poupée de chair, n'est-ce pas, Sonia ? N'est-ce pas ma chérie que tu vas réciter à notre petite Lisa un passage de ton livre préféré ? » *Ibid.,* p. 347-348.

[1025] *Ibid.,* p. 161-162.

[1026] *L'Ombre des forêts,* p. 87-88.

Doussandre pousse Jérôme à considérer son ancien professeur comme un malade : « J'ai eu envie de faire remarquer à Doussandre qu'il avait déjà exprimé ces idées à plusieurs reprises, […] Il s'adonnait de nouveau à sa drogue : la citation. Il était incorrigible, comme monsieur Cloret.[1027] ».

Le personnage éponyme utilise un néologisme afin de décrire l'attitude de son enseignant et celle de la prostituée Sonia. Jérôme parle d'une maladie relative à la citation qu'il appelle « citationnite ». L'attitude de Sonia provoque sa colère, alors il lui adresse les paroles suivantes :

> Mais pourquoi cites-tu Dante à tout propos ? Pour me montrer que tu es raffinée, cultivée, et tout et tout ? Tu es atteinte de citationnite aiguë, comme mon cher vieux professeur de lettres, monsieur Doussandre, qui a une référence littéraire pour chaque état d'âme, chaque moment de la journée ?[1028]

Jérôme exprime alors sa colère contre l'image qu'on lui tend, celle d'un individu qui est le reflet de lui-même et incapable d'éprouver de réelle émotion si elle n'est pas déjà tamisée par la littérature, si elle n'est pas déjà encodée par une citation et donc, d'une certaine manière, fictive et artificielle.

Le lecteur fictif est représenté en outre à travers tout personnage portant un livre quel que soit le type du livre, ou encore à travers tout personnage montrant un intérêt pour un genre littéraire. Ainsi, Martha Krühl voyage avec la Bible dans sa valise. Mais elle finit par la perdre et par perdre sa confiance en Dieu. Cloret, le voisin de Jérôme Bauche se réfère lui aussi à la Bible dans son discours et il finit assassiné par Jérôme qui ne supporte plus son attitude mesquine. Martha rencontre beaucoup de personnages emportant un livre comme l'homme au complet bleu clair, ou, à la fin, l'homme qui travaille à la réception de l'hôtel, celui qu'elle appelle « le poète » parce qu'il a écrit un poème comportant sept chants, sur les hérissons.

Dans *Nuits bleues, calmes bière*, Calet et Rimbaud apparaissent comme des écrivains fétiches du narrateur-auteur. Le narrateur déclare que tous les marginaux emportent, entre autres objets, un livre de Calet dans la poche. Ainsi, avoir un livre de Calet dans la poche, ressemblerait à une arme contre le désespoir. Les récits de Calet correspondent par leur aspect sombre, représentant une réalité misérable, à l'univers des personnages « martinetiens », qui, eux aussi, pataugent dans un monde pathétique.

> Les solitaires font peur, comme les revenants, comme les lépreux de jadis, à claquettes et à pustules. Un jour, on les retrouve poignardés, derrière une palissade, dans un terrain vague ou sur une plage de banlieue, au milieu des détritus. Nus, on se demande pourquoi. […] Et dans leurs poches, alors : des revues pornos, un vieil album de Pim Pam Poum, un roman d'Henri, des

[1027] *Jérôme*, p. 244-245.
[1028] *Ibid.*, p. 332-333.

> caramels mous, des nougats de Montélimar, des rubans un peu passés, des images de premières communiantes, des christs en réglisse, déjà presque fondus, quelques confettis des dernières fêtes, si lointaines, oui, si lointaines.[1029]

Les lecteurs que le narrateur appelle « les solitaires » lisent un peu de tout et ne sont pas limités à un seul type de littérature. Ce sont des lecteurs qui s'adonnent sans réserve à la lecture comme à la mort. Tel Jean-Pierre Martinet lui-même. Le seul fil conducteur du lecteur est son intuition et ses goûts. Daniel Pennac évoque dans Comme un roman « le droit de lire n'importe quoi », « le droit au bovarysme », et « le droit de lire n'importe où ». Les personnages-lecteurs de Martinet reflètent les lecteurs réels à plusieurs niveaux. Leur représentation au sein d'une fiction d'angoisse est un appel à réfléchir sur le statut du lecteur réel. Ils nous renvoient notre propre image.

Avoir un livre dans la poche est un geste chargé de signification. Outre le fait que l'individu en question est un lecteur, Daniel Pennac mentionne une idée importante sur le temps de la lecture. En effet, un livre dans la poche pourrait signifier qu'il y a une concordance entre le temps de la vie et le temps de la lecture et qu'il n'y a pas un moment précis pour la lecture. Ainsi, la vie d'un solitaire (ou de tous les personnages de Martinet) équivaut au temps de la lecture.

> Dès que se pose la question du temps de lire, c'est que l'envie n'y est pas. Car, à y regarder de près, personne n'a jamais le temps de lire. Ni les petits, ni les ados, ni les grands. La vie est une entrave perpétuelle à la lecture. […] La lecture ne relève pas de l'organisation du temps social, elle est, comme l'amour, une manière d'être. […] Discussion que Banane et Santiags résume en un slogan ravageur : - Le temps de lire ? Je l'ai dans ma poche ! A la vue du bouquin qu'il en sort (Légendes d'automne de Jim Harrison, 10/18), Burlington approuve, méditatif : - Oui… quand on achète une veste, l'important, c'est que les poches soient au bon format ![1030]

La lecture est donc représentée en abyme ici comme impossible (on n'en a pas le temps) et en même temps, universelle et indispensable. Mais la mise en abyme du code contient aussi, non seulement une interrogation sur l'auteur et sur le lecteur, mais aussi sur l'architecture de la fiction.

b.2. La représentation de l'espace

L'espace sur lequel nous nous pencherons dans cette sous-partie est celui de l'architecture fictionnelle. Autrement dit, il s'agit des lieux de la représentation fictionnelle. Il sera question en effet de plusieurs espaces du dehors et du dedans notamment vu la nature du

[1029] *Nuits bleues, calmes bières,* p. 27-28.
[1030] Daniel Pennac, *Comme un roman,* p. 136-138.

texte « martinetien », qui prend pour point de départ le territoire psychique du sujet. Par son caractère extensible, la mise en abyme rend compte de l'idée d'intériorité ainsi que de celle de la porosité des frontières.

La fiction de Jean-Pierre Martinet prend pour toile de fond spatiale la ville de Paris, sauf pour *L'Ombre des forêts*, où les personnages quittent cette ville et s'installent à Rowena[1031], une ville frontalière imaginaire entre la France et L'Allemagne. L'espace choisi par l'auteur est donc la zone urbaine. La configuration de l'espace est liée à certains motifs favorisant le déplacement dans l'espace. Ainsi trois éléments seront analysés : la ville, la fenêtre et l'œil.

L'idée de l'emboitement dans l'espace urbain servira d'exemple pour notre analyse. La multiplication des lieux imbriqués l'un dans l'autre mène à l'image du labyrinthe. Le labyrinthe reflèterait le trouble et l'angoisse du sujet. La prolifération au sein de l'espace révèle le développement par le texte des profondeurs du sujet. Nous montrerons tout d'abord que le parcours de Martha est fondé sur des passages d'un lieu à un autre à travers des ouvertures (embrasures, fenêtres, petites portes)

La descente de Martha dans la ville est à l'image d'une plongée dans les profondeurs — la dimension symbolique psychique est toujours à prendre en considération. Elle sort de son appartement, passe dans les couloirs et descend jusqu'au rez de chaussée où elle passe encore par une petite porte menant au fond de la maison du concierge, sorte de terrier puisqu'elle se trouve obligée de ramper. Elle laisse derrière elle, dans le terrier, deux cadavres avant de sortir par une fenêtre magique qui donne un aspect fantastique aux événements : à la fin du chapitre 10, le personnage féminin aperçoit une ouverture dans le mur et semble franchir la frontière d'un monde pour se retrouver dans un autre : « Je me relève, je vais à la fenêtre, je tire les rideaux, j'ouvre les volets. […] Je pousse une chaise contre la fenêtre, je grimpe dessus et j'enjambe l'embrasure sans difficulté.[1032] »

[1031] « Rowena » est aussi une allusion au texte d'Edgar Allan Poe, *Ligeia*. Ce texte a été traduit par Charles Baudelaire. Et il raconte l'histoire fantastique d'un homme qui a perdue sa première femme, dont il est éperdument amoureux et a, ensuite épousé une autre, Lady Rowena. La seconde épouse assiste à des événements très étranges, dans sa demeure avec son mari et finit par tomber malade et mourir. Le veuf, lui aussi, n'échappe pas à l'univers fantastique horrifique. Il remarque des manifestations étranges chez lui : le cercueil qui contient le cadavre de Rowena s'ouvre et appraît Ligeia, devant lui. Le point commun entre la Rowena de Martinet et celle d'Edgar Allan Poe, pourrait être l'idée d'un lieu de l'étrange : la ville et la femme deviennent des espaces concernés par le fantastique. Et les deux sont relatives à la mort : dans la ville Rowena, les personnages finissent par s'effacer ou mourir tout simplement. Et, Rowena, le personnage féminin de Poe, subit des événements fantastiques, meurt et finit par se transformer en fantôme d'une autre femme. Les deux sont les lieux de transformations, la ville comme le corps de la femme, autorisent un passage de la vie à la mort, ensuite à une autre vie, succédant à la mort.

[1032] *La Somnolence*, p. 120-121 (fin du chapitre 10).

Ce passage d'un monde à l'autre semble s'effectuer de manière fantastique, l'énoncé du début du chapitre 11 suggérant que Martha a dû voler à sa sortie de l'embrasure : « Mon premier réflexe, dès que j'ai touché le sol a été de serrer contre moi ma précieuse valise. La rue est si faiblement éclairée qu'on n'y voit pas à dix mètres.[1033] »

Une fois qu'elle a atterri, Martha remarque que l'espace est clos ; mais elle parvient à sortir par une petite porte : « Devant moi, un immense mur de brique rouge, peut-être le mur d'une fabrique. Un escalier en fer, très étroit, aboutit à une petite porte.[1034] » Elle arrive devant un cinéma[1035] où elle s'aventure. En cherchant la sortie, elle s'y perd jusqu'à ce qu'elle se retrouve dans la rue de nouveau. Elle pénètre par une embrasure dans l'appartement d'un inconnu qui se situe au rez-de-chaussée, à partir de la même rue :

> La rue est déserte, c'est le moment. La traverser, briser un carreau avec ma canne et atteindre la poignée de la fenêtre : un jeu d'enfant. Avant d'enjamber l'embrasure, je regarde à droite et à gauche. J'aperçois une silhouette sur le trottoir d'en face, et je n'ai que le temps de disparaître dans l'obscurité d'une porte cochère. […] D'ailleurs, si cela peut vous rassurer, j'ai bien du mal à enjamber l'embrasure de la fenêtre. Je me laisse retomber lourdement de l'autre côté.[1036]

Martha poursuit ainsi son aventure : de l'appartement du jeune homme étrange, elle se retrouve dans un ascenseur qui la conduit dans un hôtel et pour finir sa traversée elle prend un taxi vers le casino de la ville où se trouvent entassés des cadavres, avant son retour définitif. Traverser la ville à travers des ouvertures étroites et des endroits clos jusqu'à la scène finale où le personnage féminin est confronté au spectacle des cadavres, donc à la mort, favoriserait l'interprétation symbolique psychique selon laquelle la vieille femme est en train de creuser dans sa propre mémoire, se mouvant d'un compartiment à un autre. L'organisation de l'espace ressemble à l'ordre des poupées russes.

La distance par rapport au point de départ, c'est-à-dire l'appartement de Martha et le dernier lieu — le casino rempli de cadavres — montre que le voyage (tel celui de la vie) mène à l'idée de la mort à travers l'image d'un temps bloqué (représenté par l'eau glauque, à la fin du récit) et la notion de progression difficile. Martha est prisonnière en quelque sorte de son passé, de ce temps qui occupe tout l'espace intérieur du personnage. Mais, en revanche, parcourir cette réalité, à travers l'espace textuel, est une action positive en elle-même : il s'agit d'une confrontation du personnage avec lui-même et cette confrontation est utile dans la mesure

[1033] *Ibid.*, p. 123.
[1034] *Ibid.*
[1035] « Je m'arrête devant un cinéma à la façade grisâtre, délavée, faiblement éclairée par un néon rouge clignotant. Plusieurs lettres manquent à l'enseigne lumineuse. Il n'y a personne devant la caisse, où une grosse femme au teint violacé tricote en étouffant de temps en temps un bâillement. », *Ibid.*, p. 127.
[1036] *Ibid.*, p. 160.

où l'agitation du personnage féminin disparaît à la fin. L'acte du retour pourrait prendre le sens d'une certaine conscience de la réalité.

L'enchevêtrement de l'espace se manifeste, dans *Jérôme*, au niveau de la confusion chez le protagoniste entre la ville de Saint-Pétersbourg et celle de Paris. C'est la raison pour laquelle se trouvent mélangés les références toponymiques réelles de la ville de Paris — comme « Rueil-Malmaison », «la gare Saint-Lazare », ou encore, « Neuilly » etc. — aux lieux russes tel que « La Neva », « Le cimetière Kolokovo », « Le pont Toutchkov »[1037], « le passage Nastenka », et « l'avenue Stoliarny ».

Des endroits Saint-Pétersbourgeois comme La Neva, ou le pont Toutchkov par leur étroit rapport avec l'élément de l'eau connotent l'idée de la transition vers une autre réalité. Cet ailleurs semble sombre et lié à la mort mais à deux reprises l'idée de l'espoir est évoquée : une fois par Doussandre, à la fin de sa rencontre avec Jérôme et une autre par Jérôme Bauche lui-même : « Moi qui suis mort, déjà, j'ai envie de vous dire : espérez. Plus d'espérance. Allez, venez. Espérez, malgré tout.[1038] » ; « Au grand désespoir de Solange tu n'as jamais réussi à vomir les hommes. Toujours en toi cet immense amour inemployé déployé je voulais dire dévoyé.[1039] » L'imbrication des références toponymiques russes et leur rattachement à l'eau pourraient signifier qu'un espoir surgirait des abîmes sombres de ce Paris désespérant, puisque les personnages morts disent encore leur espoir.

Dans *La Grande vie*, le narrateur, qui habite le quatorzième arrondissement de Paris se sent dégoûté de l'espace où il vit. La rue Froideveau est en harmonie avec le cimetière du Montparnasse en face. Le magasin d'articles funéraires où travaille le narrateur se situe aussi dans la même zone, à l'angle de la rue Froideveau et de la rue Boulard et s'ajoute par la nature des services qu'il offre aux clients, à l'image d'un espace qui symbolise la mort. Tous ces endroits s'imbriquent et se reflètent. De nature morose, Adolphe voit dans ces lieux une prison et qualifie par exemple la place Denfert-Rochereau d'horrible : c'est « la plus laide de Paris, avec son stupide lion verdâtre accroupi pour l'éternité. [1040]». L'avenue du Maine est selon lui, vulgaire. La Tour Montparnasse est aussi laide et provoque chez lui une terreur et une envie de voir ce bâtiment brûler.

[1037] *Jérôme*, p. 360.
[1038] *Ibid*., p. 247 (Quand Jérôme quitte l'appartement de Doussandre, ce dernier tient ce discours à son ancien élève).
[1039] *Ibid.*, p. 432 (à la fin du récit, Jérôme s'exprime discrètement sur l'espoir refoulé en lui, en avouant son amour des hommes.).
[1040] *La Grande vie*, p. 38.

Les déplacements du narrateur sont en fait très limités. De son appartement au magasin, les allers-retours d'Adolphe ressemblent aux mouvements désespérés d'un animal dans une cage. Dans ce monde carcéral, la seule exception est le déplacement d'Adolphe en dehors de son quartier pour aller au cinéma.

Le motif de la fenêtre a été utilisé dans la littérature du début du siècle, par des poètes et des artistes peintres, comme Apollinaire, Robert Delaunay, ainsi que par d'autres écrivains pour signifier que le regard se fixe dans une extériorité. Le regard se définit selon Laurent Jenny[1041] par et dans cette trajectoire du regard vers l'espace du dehors. Et quoique le motif en question ait changé, parfois, d'orientation, en reflétant le désir du poète, la fenêtre demeure un moyen pour représenter le dehors, dans son étendue :

> Retenons-en surtout que le dispositif de la fenêtre extériorise tous les objets de la représentation dans un dehors infini, tout à la fois parce que la perspective assigne à « l'infini » le point de fuite de toutes les lignes du tableau, et parce que le cadre est supposé découper un plan dans une réalité visible qui se poursuit au-delà du tableau. Cet effet d'extériorisation résultera de tout usage de la « fenêtre », que la fenêtre coïncide structurellement avec le cadre du tableau ou qu'elle soit elle-même représentée en abyme dans ce dernier, donnant ainsi à voir le dehors d'un dehors.[1042]

Dans les récits de Martinet, ce dispositif indique une projection du regard dans l'espace du dedans et non du dehors, contrairement à ce qui se passe dans la littérature du début du siècle qui considère la fenêtre comme un moyen de projection vers le dehors. Il s'agit donc d'une ouverture en profondeur dans l'intimité du sujet. À l'instar du miroir, la fenêtre est une image métaphorique représentée par la mise en abyme.

Martha observe de sa fenêtre un monde étrange qui se caractérise par la fixité et se rattache à un temps stable. Ce que Martha voit est sa propre vérité : elle est prisonnière de son passé, le temps refuse de s'écouler et se transforme en un monstre reflétant la mort. La fenêtre de Jérôme Bauche laisse entrer les odeurs du printemps qui accentuent son irritation et son imagination meurtrière. Alors, et au milieu de son discours avec Cloret, cette fenêtre devient le moyen de s'ouvrir sur des événements probablement inventés par le protagoniste. Car Jérôme ne peut sans aucun doute décrire de manière détaillée ce qui dépasse son champ de vision alors qu'il est engagé dans une conversation avec son voisin dans son appartement. Ainsi l'histoire des fleurs noires et de l'étrange noyade d'une fille :

> La petite fille avait quitté en courant le champ des fleurs noires, je la voyais lentement disparaître dans l'eau, entre les roseaux, je voulais l'aider à mourir mais je ne parvenais pas à faire le moindre geste, peut-être avait-elle un dernier regard pour la lumière d'avril, là-bas, derrière les troènes, au-delà du fleuve, au-delà des champs, et plus loin encore, dans les régions silencieuses et vertes du ciel. Quand la gamine a disparu complètement dans l'eau et que les derniers cercles

[1041] Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité, Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises* (1885-1935), Perspectives littéraires, PUF, Paris, 2002.
[1042] *Ibid*., p. 81.

> sont venus mourir sur la berge, je me suis senti brusquement soulagé et j'ai eu de nouveau conscience de la présence de monsieur Cloret.[1043]

Le motif de l'œil est évidemment lié à la fenêtre et à la ville, avec un point commun à savoir le regard qui se déplace et se projette dans un dehors-dedans. Toutefois l'œil crée son propre horizon quand la fenêtre fait défaut. Adolphe Marlaud se retrouvant piégé par sa voisine dans la chambre de cette dernière invente un nouvel ailleurs, mais en vain. Au moment où la concierge lui raconte ses histoires, il remarque des tableaux accrochés au mur de la chambre. Les tableaux s'apparentent par analogie à une fenêtre : d'abord par la forme du tableau qui ressemble à une fenêtre ensuite par le contenu qui permet au contemplateur de quitter provisoirement les lieux de son présent. Elles permettent au narrateur d'oublier un instant la présence étouffante de sa voisine. Néanmoins, ces tableaux manquent leur objectif. Car Adolphe, désespéré, ne réussit pas à s'évader et son intériorité sombre se reflète sur les photos : le sourire de Luis Mariano, par exemple, au lieu de suggérer chez le narrateur le sentiment de l'euphorie, le réduit à un état d'abattement.

> Je l'écoutais à peine. Je fixais stupidement le mouvement de houle qui agitait son énorme poitrine. Je finissais par avoir le mal de mer. Alors, je m'absorbais dans la contemplation de la photo de Luis Mariano dans « Le Chanteur de Mexico ». Son sourire m'accablait. Si je détournais les yeux, je tombais sur une photo de « Violettes Impériales ». Et toujours le même sourire, figé, inquiétant, des dents éclatantes, ce ciel bleu, vide, ces habits rutilants, ce décor espagnol en trompe-l'œil qui m'angoissait, je ne savais pas très bien pourquoi.[1044]

b.3. Les isotopes réduplicateurs

Dans cette sous-partie, il sera question des procédés par lesquels certaines idées principales dans la constitution de l'univers horrifique d'angoisse sont projetées dans toute l'œuvre. Trois domaines se mêlent dans le discours et seront concernés par l'analyse : l'art, la littérature et la numérologie. L'ampleur de la mise en abyme se manifeste à travers l'ensemble répétitif de signes particuliers. Les questions récurrentes fondant l'univers d'angoisse de Martinet sont : la solitude du sujet qui se traduit souvent par un énoncé répétitif (« la vie est un désert ») et la mort ou plus précisément, le suicide. Ce sont donc ces isotopies rétro-prospectives au niveau de toute l'œuvre de Martinet qui seront analysées à travers le procédé de l'ekphrasis puis, celui de l'intertextualité avec certaines œuvres littéraires, et enfin le procédé de la

[1043] *Jérôme*, p. 18.
[1044] *L'Ombre des forêts*, p. 17.

symbolique des chiffres récurrents. Nous expliquerons, successivement, le rapport de chaque procédé avec la mise en abyme.

L'ekphrasis dans les œuvres d'art (dans la peinture et au cinéma)

L'ekphrasis est un terme qui provient du grec ancien signifiant « expliquer jusqu'au bout ». Il s'agit d'un procédé qui consiste à décrire une œuvre d'art visuelle dans un texte littéraire. Les œuvres picturales sont les plus conformes à cette définition. La définition de l'ekphrasis connaît un élargissement. La peinture a certes une place primordiale dans la manifestation de l'ekphrasis. Mais d'autres arts visuels et même non visuels se sont ajoutés à la définition. Le cinéma par exemple et la photographie pourraient être représentés dans la littérature. Certains théoriciens parlent même d'ekphrasis de la musique. Un narrateur interprétant une œuvre d'art quelconque représente au sein du discours littéraire une forme d'ekphrasis.

L'ekphrasis est l'une des manifestations de la mise en abyme, dans la mesure où il s'agit d'une représentation d'une représentation. Deux paramètres importants de la mise en abyme sont présents dans le cas de l'ekphrasis : la réflexion et la duplication. Toutefois, ce procédé tend à se détacher de la mise en abyme en évoluant pour devenir un genre à part entier.

Le tableau de Caspar David Friedrich, *Les Blanches Falaises* de Rügen, apparaît à un moment stratégique de la narration dans Jérôme, au moment où le protagoniste est sur le point de quitter son ancien professeur pour reprendre son aventure à la recherche de Polly. Quand ils se dirigent vers la porte, Jérôme aperçoit soudainement la toile sur le mur de son hôte. L'invité avoue que le tableau retient son attention. Le discours nous donne à voir une double vision, celle de Jérôme et celle de Doussandre.

L'interprétation de Doussandre sous une forme assertive brève, souvent, cible directement le sujet de la toile voire celui du roman en général. Pour Doussandre le tableau représente la solitude et la mort. Son émergence à ce stade du récit servirait de rappel à Jérôme Bauche qui a déclenché une série de meurtres et qui poursuivra son chemin sanguinaire vers la femme désirée. Doussandre, comme d'autres personnages étranges, joue le rôle d'éclaireur de vérité. D'autant que l'histoire est supposée s'écrire à partir du monde des morts.

Le protagoniste, quant à lui, semble ne pas saisir les propos de son ancien professeur qui le troublent, pourtant. Son interprétation, représentée à travers des énoncés interrogatifs et des ruptures en multipliant les parenthèses, révèle son angoisse et son hésitation sur le vrai sens de la toile. Il ressent le danger mais ne réussit pas à le percevoir directement. Son interprétation

intuitive le rapproche du sens de la toile, mais faute de comprendre les significations du tableau dans son rapport symbolique avec le récit, Jérôme demande à Doussandre de s'en débarrasser, tout en se précipitant en dehors de l'appartement, comme pour fuir la vérité.

> En allant vers la porte, je me suis arrêté malgré moi devant une petite reproduction en noir et blanc fixée au mur avec une punaise. Je ne parvenais pas à en détacher mon regard. Vous aimez Friedrich, Jérôme ? Vous ne pouvez pas savoir combien ça me fait plaisir. Il y a peu de peintres qui m'émeuvent autant que cet Allemand. Ce sentiment de solitude. L'effroi. Une joie mystérieuse rôde, malgré tout. J'ai parfois retrouvé, rarement. On s'y perd. C'est sur la mort. Vers la fin de sa vie, Dreyer aussi. Le tableau s'appelle Les Blanches Falaises de Rügen. Les personnages de Friedrich sont toujours vus de dos ou de trois quarts. Absorbés dans une contemplation silencieuse. Le secret est leur royaume. Ils pensent à autre chose. Ils sont ailleurs. On ne peut pas assurer qu'ils soient vivants. Enfin moi, je ne l'affirmerai pas. Vous savez, monsieur. C'est sur la mort, Jérôme, c'est sur la mort, rappelez-vous. Vous savez, monsieur, je n'ai jamais entendu parler de ce peintre, mais. Sur la mort sur la mort. Mais il y a quelque chose dans ce paysage qui m'attire mystérieusement. Non, je voulais dire, excusez-moi, en même temps il m'angoisse. Comme s'il contenait une menace imprécise. C'est peut-être cet homme au tricorne, vu de dos, qui me trouble. Que peut-il bien regarder ? Son compagnon (mais est-ce vraiment son compagnon ?), prosterné dans l'herbe, semble ramper vers la jeune femme au bras levé. Pour l'étrangler, pour la violenter ? Comment savoir ? Et elle, que désigne-t-elle de son index, quelle réaction terrifiante dérobée à notre regard ? Et pourquoi donc, monsieur, les rochers ont-ils l'air de poignards prêts à s'enfoncer dans la gorge de celui qui regarde le tableau ? Si un jour ces trois fantômes (car ce sont des créatures d'un autre monde, j'en suis à peu près persuadé) se retournaient brusquement vers nous, que feriez-vous ? Vous ne devriez pas garder chez vous cette reproduction. Croyez-moi, déchirez-la, et vite. Sortons.[1045]

Plusieurs autres exemples d'ekphrasis chargés d'un potentiel symbolique sont repérables. Nous en retiendrons les plus intéressants par rapport à l'ampleur de la séquence narrative contenant l'ekphrasis ainsi que pour leur emplacement. La Somnolence nous fournit plusieurs cas. Le premier cas porte sur un film qui s'intitule « La mémoire ». Se situant au milieu de l'histoire, ce film annoncé à l'entrée d'une salle de cinéma à travers une affiche qui représente la célèbre toile de Magritte, La mémoire, comporte une double ekphrasis puisque le personnage féminin s'efforcera de trouver un sens à l'affiche et au film séparément.

Le film est une mise en abyme reflétant le récit — *La Somnolence*. Autrement dit, cette mise en abyme reflète le texte, en portant sur son aspect générique : la Somnolence est un roman de mémoires et Martha semble reconstruire le récit de sa vie. Néanmoins, ses problèmes de mémoire rompent le processus de remémoration. Le tableau de Magritte reflète l'idée d'une mémoire défaillante. L'ordre de la réflexion s'étend sur tout le récit.

Martha Krühl quitte son foyer après l'avoir brûlé et s'engage dans un voyage urbain. Au cours de ce voyage, plein d'étrangetés, elle s'arrête dans une salle de cinéma. Elle s'y

[1045] *Jérôme*, p. 247.

introduit et apprend, par une affiche accrochée au mur du cinéma, que le film qui sera projeté s'appelle « La mémoire ». L'affiche représente le célèbre tableau de Magritte, « La mémoire »

> Je pénètre dans le hall pour regarder l'affiche. Le film s'intitule "La Mémoire". Le titre est imprimé en grosses lettres vertes, au-dessus d'un dessin représentant la tête d'une statue posée sur un mur. C'est une femme au sourire lointain, aux paupières baissées. A côté d'elle, sur le mur, une feuille d'arbre, recroquevillée, et une petite sphère coupée en son milieu. Le mur domine une mer très calme, sur laquelle stagnent quatre gros nuages blancs. Un rideau de velours marron, assez semblable à un rideau de théâtre, situé derrière la tête de la statue, occupe le coin droit de l'affiche. Je ne remarque pas tout de suite la tache de sang, pourtant très voyante, que l'artiste a peinte sur la tempe gauche de la statue, et qui déborde légèrement sur la paupière. La femme au sourire énigmatique me fascine sans que je sache exactement pourquoi. Peut-être est-ce à cause de ce pan de rideau de théâtre qui a l'air de masquer une réalité terrifiante ? Ou alors de cette tache de sang sur la tête de cette femme de pierre, au sourire si doux, si lointain ? Peut-être avez-vous chargé l'affiche de me délivrer un message, mais lequel ? […] Je lis très mal le nom du peintre […], Maritte, Margitte, quelque chose comme ça, […][1046]

Le personnage cherche un sens à cette reproduction, mais en vain. Elle repère les éléments du tableau, et essaye d'en tirer un sens, en les rapprochant. Dans ce tableau, la mer « très calme » est un signe récurrent. La mer que Martha aperçoit sur l'écran du cinéma est stagnante : elle voit une fille qui tue un garçon et le pousse dans une mer dormante

> La petite fille traîne sa victime sur le terrain vague et, arrivée au bord de la falaise, le pousse dans la mer. Le corps tombe lentement, lentement, et le ruban volette autour du cou meurtri comme un serpentin de carnaval. Il s'engouffre dans la mer sans produire la moindre gerbe d'écume.[1047]

À la fin de l'histoire la mer est croupissante « J'ai regardé la mer. Elle avait une vilaine couleur glauque. Elle semblait visqueuse, comme ces animaux à peau froide qui m'ont toujours fait horreur.[1048] » L'eau qui stagne pourrait représenter le temps figé pour Martha, plus précisément son passé qui la fait souffrir. Le personnage féminin le révèle à travers une conscience par intermittence : « Cette chaleur étouffante, ce temps qui stagne comme une eau croupissante.[1049] »

L'aspect immobile de l'eau reflète ce que Martha voit autour d'elle : un monde étrange, sans vie aucune. L'idée de l'immobilité — qui correspond aussi à l'eau dans le tableau de Magritte — sera développée, dans le roman à travers d'autres signes. La vie de Martha stagne et se reflète dans le tableau de Magritte. De sa fenêtre, elle aperçoit quatre gros nuages noirs : « Sur le ciel uniformément gris, quatre gros nuages noirs stagnent.[1050] » et ce paysage correspond aux quatre gros nuages blancs de Magritte dans le tableau « La Mémoire ».

[1046] *La Somnolence*, p. 128-129.
[1047] *Ibid.*, p. 138.
[1048] *Ibid*., p. 255.
[1049] *Ibid*, p. 42.
[1050] *Ibid*, p. 51.

La stagnation se manifeste en outre à travers l'idée de la fixité. Le spectacle que le personnage-narrateur décrit de sa fenêtre n'est autre qu'un spectacle connotant fortement la mort :

> Depuis le matin, un homme en complet blanc, assez grand, se tient debout, devant les grilles du parc. Je ne vois que son dos, et je me demande vraiment ce qu'il peut bien regarder, car de temps en temps, il esquisse un geste de la main droite, comme s'il disait bonjour à quelqu'un. Mais personne ne répond : les enfants se bousculent dans la poussière et les vieilles dames les surveillent, immobiles. Tout le monde ignore l'homme en blanc. J'essaie d'imaginer son visage, mais c'est impossible : je ne parviens pas à le voir autrement qu'avec le regard fixe des morts. […] L'homme en blanc, une nouvelle fois, esquisse un geste de la main droite. Je frémis à l'idée qu'il pourrait se tourner vers moi. Du calme, Martha. Ne cède pas à la panique. […] Rien ne change. Rien ne bouge. Les arbres n'ont pas de feuilles nouvelles. Ce sont les mêmes depuis des siècles.[1051]

L'eau qui apparaît à Martha est une eau dormante qui reflète l'état de somnolence. L'eau renvoie non seulement à la métalepse — le titre — mais au contenu de toute l'histoire et à la manière dont se déroule la narration, sous l'effet de l'endormissement. L'aspect marécageux de l'eau rend compte de la confusion qui caractérise la mémoire. Le texte est le lieu d'une mémoire peu claire. L'eau profonde et trouble est aussi le texte, un miroir reflétant l'intérieur amorphe et compliqué du personnage. D'autres éléments du tableau, comme la tache de sang, le mur, la statue qui sourit, le rideau du théâtre, sont autant de signes symboliques.

Martha reconnaît que sa naïve interprétation, à partir de l'assemblage des éléments, ne correspond pas au vrai sens du tableau :

> Calmement, j'énumère tous les éléments du tableau : mer, ciel, sourire, statue, rideau, boule ou sphère, feuille, sang. Avec tous ces mots, est-ce que j'arrive à composer une phrase ? A vrai dire, rien. Je trouve bien ceci : sang, rideau, sang, sourire, c'est-à-dire sans rideau, sans sourire, ce qui correspondrait assez bien à une vérité morale que j'ai éprouvée depuis longtemps, à savoir l'absence de rideaux, dans une maison, ne peut qu'entraîner les pires catastrophes. […] Maigre résultat, je le reconnais, bien en deçà de ce que je peux espérer découvrir. [1052]

Quant au film qui représente une scène surréaliste, montrant une fille voyageant sur un petit cheval, le sens semble troubler Martha puisque le public ne cesse de rire devant les images. Martha ne comprend pas le discours du film sous-titré. Elle ressent, comme Jérôme face à la toile de Caspar David Friedrich, le danger mais ne perçoit pas les significations cachées de cette reproduction.

Le tableau de Goya est un autre cas d'ekphrasis dans *La Somnolence*. Le personnage féminin l'interprète en fonction de son état de terreur et de trouble : elle est complètement aveugle sur la vérité, l'hypothèse d'un complot ressort comme la seule vérité du tableau :

> Un tableau étrange attire mon attention. C'est une reproduction en couleurs, fixée grossièrement avec quelques morceaux de papier collant. Elle représente, sur un fond verdâtre, un petit garçon

[1051] *Ibid.*
[1052] *Ibid.*, p. 129.

> aux longs cheveux noirs, vêtu avec un grand raffinement comme un fils de roi d'un autre siècle d'un habit rouge ceint d'une écharpe en soie blanche. Il tient d'un air mélancolique et absent une pie attachée par la patte. Trois chats font semblant de dormir dans la pénombre. La pie tient dans son bec une lettre cachetée, et son œil jaune et noir fixe le spectateur. Je me demande vraiment ce que peut bien contenir cette lettre : des menaces de mort, l'annonce d'une catastrophe, ou encore quelque message chiffré ? L'enfant, en tout cas, semble exprimer, dans son indifférence inquiète, le refus de la vie et j'ai du mal, je vous l'avoue, à détacher mon regard de ces yeux ronds à l'éclat trouble, comme dilatés par l'effroi et un tourment secret. Même les chats, sous leur calme apparent, ont quelque chose d'inquiétant, de maléfique. Je m'approche du tableau et j'en lis le titre : « Don Manuel Ozorio de Zuniga ». Drôle de nom. Il y a là, très certainement, une signification cachée. Ce tableau ne serait-il pas un portrait de vous enfant ? […] Je comprends tout, maintenant. La pie n'est pas une pie, les chats ne sont pas des chats. Et le message que l'oiseau tient dans son bec est destiné à l'un de vos complices. Il y a un autre nom, écrit en lettres plus petites : Goya, et une date, que je n'arrive pas à lire. Quel est le rapport entre Goya et vous ? S'agit-il de la même personne ? Qu'indiquent les chiffres ? […] Qui est ce Goya ? […] Je suis un peu fatiguée. […] Je reprendrai mes investigations tout à l'heure …[1053]

Ainsi, de la peinture au cinéma, le texte de Jean-Pierre Martinet recourt à des descriptions d'œuvres, à des ekphrasis qui sont comme la projection par les personnages de leurs propres hantises. L'interprétation du tableau est fournie par le personnage qui fait advenir par la parole, en abyme, ses propres souffrances ou manques, qui ne manquent pas de l'accabler aussi dans la vie, et donc dans l'histoire même.

La littérature, espace de projection de l'intériorité

Le texte littéraire est une enclave fonctionnant comme une force centripète : il attire dans son territoire des signes extérieurs, les recycle en les intégrant dans un nouveau contexte. Ces signes seront en mouvement, dans le texte, tout en faisant circuler une ou plusieurs idées propres à l'œuvre en question. L'analyse de cette sous-partie sera orientée par les différents signes qui intègrent l'espace du texte littéraire. Trois séquences seront envisagées : l'analyse de la numérologie à travers un chiffre précis, l'analyse de la parabole, et l'analyse de l'intertextualité (l'intégration des références littéraires extérieures qui reflètent le contenu de la fiction de Martinet).

Le chiffre 4

Le sujet fondamental dans les récits de Martinet est la mort se manifestant à travers des thèmes analogues. En effet l'un des signes récurrents qu'on pourrait relier à l'isotopie de la mort est le chiffre quatre. Ce chiffre fonctionne comme un signe de la réalisation dans le champ de la numérologie. Chez les populations d'Asie, le quatre signifie « la mort ». Et dans l'Extrême

[1053] *Ibid.*, p. 106-107.

Orient il évoque « le chaos ». Le quatre, lié à l'idée du cosmos, est analogique à l'idée de la durée et du temps précisément, en sciences physiques. En science-fiction, il est attaché aux mondes parallèles, à travers l'expression de « la quatrième dimension ».

Toutes les significations pourraient converger sur le chronotope de la mort. La présence de ce chiffre dans les récits de Martinet est donc un signe qui s'ajoute aux autres éléments de la narration et qui agit en justifiant le contexte général, relatif à l'idée d'un monde parallèle, d'une dimension métaphysique, à un temps spécifique et à une mort représentée en termes de chiffres. Ainsi le degré de réflexivité du chiffre quatre est tellement fort que des images identiques se manifestent à l'échelle de toute l'œuvre.

Le quatre est employé en effet tantôt seul, tantôt avec d'autres chiffres. Le numéro quarante-sept, dans La Grande vie, renvoie à l'adresse de Madame C., la concierge, dans la rue Froideveau où habite Marlaud. C'est un numéro qu'Adolphe redoute car il représente une mort pour le personnage : « J'étais condamné à passer devant le numéro 47. [1054]» Le quarante-sept cache celle qui ressemble à une goule, menaçant le nain comme dans Le Petit Poucet, de dévoration — une dévoration métaphorique et sexuelle dans l'histoire. Dans La Somnolence, le quarante-sept est un numéro magique. Martha Krühl prononce ce numéro « par hasard », pour échapper à une situation gênante : face à l'employé de l'hôtel qui lui demande le matricule du fonctionnaire en fraude aux instructions, Martha, ne se souvenant pas du numéro prononce celui-là. Le discours de la vieille femme s'achève par l'évocation du numéro quarante-sept à la fin du chapitre 47[1055], et de trois points de suspension. Martha se retrouve après avoir prononcé ce numéro dans un autre monde : sur une plage, et l'histoire se poursuit à partir d'un autre angle de vue.

Le chiffre quatre est un porte malheur pour Jérôme. Il le mène de mésaventure en mésaventure. Ainsi, en composant un numéro de téléphone qui comporte ce chiffre, le « 8241514 », croyant qu'il le conduirait à Polly, il commet une erreur en inversant un nombre qui contient aussi le chiffre quatre. Au lieu du « vingt-quatre rue des Rainettes », il est allé au « quarante-deux rue des Rainettes ». Et donc, au lieu de retrouver sa Polly, il trouve une autre Polly, une prostituée. Cette erreur est significative à plusieurs niveaux. D'abord, au niveau de l'histoire, l'inversion du nombre a mené à une autre femme, différente certes, mais qui ressemble à la femme désirée du point de vue de la conduite. L'erreur a servi à révéler la vraie image de la bien-aimée. Au niveau de la narration, cette erreur est une digression, un

[1054] *La Grande vie*, p. 42.
[1055] *La Somnolence*, p.244.

prolongement de l'histoire. C'est une erreur proche du lapsus révélant l'inconscient du texte, à travers la révélation d'autres significations sur le personnage de Paulina Semilionova.

Le chiffre quatre, en changeant de position, fonctionne comme un signe apparent sur un certain désordre — dans la tête de Jérôme — et sur un ordre caché, celui du narrateur—auteur et donc sur le cosmos de la fiction. Il représente dans les récits de Martinet le destin scellé des personnages qui partagent beaucoup de caractéristiques, entre autres l'âge : Jérôme est âgé de quarante-deux ans[1056], Rose Poussière prétend n'avoir que quarante-deux ans[1057], Georges Maman a quarante-trois ans[1058] ; et Madame C. est une femme de quarante-huit ans[1059]. Les personnages, ayant la quarantaine pour la plupart, sont condamnés à l'errance et à un destin tragique. D'ailleurs, tous ont aussi en commun avec l'auteur ce trait à savoir l'âge : Jean-Pierre Martinet, né en 1944, meurt à 49 ans, et il écrit certains de ses textes à la quarantaine.

Le quatre indique la durée et par conséquent le temps : Louis Doussandre n'arrête pas de répéter d'une manière obsédante et révélatrice que ce qui lui reste à vivre est quarante-trois jours[1060] uniquement, avant de réaliser son projet de suicide. L'idée du temps est étroitement liée à ce chiffre. Elle représente un certain blocage, une question qui occupe l'esprit. Dans L'Ombre des forêts, la pendule de la maison du personnage principal est arrêtée à quatre heures. Elle symbolise l'arrêt du temps dans cette maison qui semble n'abriter que des fantômes :

> Céleste ne s'était jamais sentie aussi calme. Les glaçons fondaient lentement dans la cuvette. Elle esquissa un sourire, sans raison précise, un peu comme ces innocents qui s'amusent d'un rien. […] Elle ne savait plus très bien pourquoi elle était assise dans cette cuisine, devant cette cuvette d'eau froide, face à cette imbécile de pendule pour toujours arrêtée à quatre heures, sans que l'on parvînt à savoir vraiment si c'était le jour ou la nuit.[1061]

Le quatre est un destin qui relie les marginaux et caractérise leur logement : le quatrième étage abrite Jérôme et sa mère avant qu'il ne le quitte, le temps d'une aventure, pour y revenir ensuite. Monsieur, lui, a choisi de vivre dans sa chambre du quatrième étage, dans sa grande maison de Rowena. Martha Krühl ne sait pas si son appartement est au troisième ou au quatrième étage. L'appartement de Georges Maman dans Ceux qui n'en mènent pas large est situé au huitième étage[1062], donc deux fois quatre.

[1056] *Jérôme*, p. 30 et p.447.
[1057] *L'Ombre des forêts*, p. 73.
[1058] *Ceux qui n'en mènent pas large*, p. 42.
[1059] *La Grande vie*, p. 47.
[1060] *Jérôme*, p. 249.
[1061] *L'Ombre des forêts*, p. 189.
[1062] *Ceux qui n'en mènent pas large*, p. 104.

Le quatre est étroitement lié au mystère du temps qui nous échappe. Dans La Somnolence, le premier personnage que rencontre Martha Krühl dans le couloir après avoir mis le feu dans son appartement est un étrange inconnu. Pressé, avec sa montre à la main il n'aperçoit pas Martha qui essaye de communiquer avec lui. Il disparaît en effet rapidement et descend l'escalier « quatre à quatre ». Ce personnage avec sa montre pourrait représenter le temps :

> Je répète ma question, mais déjà le jeune homme a disparu dans l'escalier. L'entendez-vous dégringoler les marches quatre à quatre en répétant : « Oh, mon Dieu ! Oh, mon Dieu ! Je vais être en retard ! » ? Le bruit de ses pas s'estompe dans les profondeurs. Je suis bouleversée par tant d'indifférence.[1063]

Dans *L'Ombre des forêts*, descendre l'escalier « quatre à quatre » s'accorde avec une certaine joie ressentie par Rose Poussière, qui croit avoir rencontré un nouvel amour et résoudre le mystère de l'inconnu. Mais cette joie provisoire et rapide est toujours liée à un malheur caché. La comparaison de la descente « quatre à quatre » avec une plongée dans le vide est une allusion à ce vide qui menace le personnage féminin. La comparaison fonctionne comme une prolepse de sa plongée dans le vide par sa fenêtre, à la fin de l'histoire :

> Maintenant il s'agissait de descendre les six étages de l'hôtel, […] Elle ouvrit doucement la porte de sa chambre, ferma les yeux et se rua vers l'escalier, comme on se jette dans le vide. Elle descendit les marches quatre à quatre, et lorsqu'elle sentit qu'elle était devant la réception, […] elle se garda bien de rouvrir les yeux […] [1064]

Descendre l'escalier « quatre à quatre » pour le personnage éponyme de Jérôme exprime un sentiment de franchir certaines frontières, tout en étant lié à l'idée de la mort. L'affranchissement est au prix de deux crimes : tuer le voisin d'abord, symbole d'une société normative avec sa cravate rose et son discours sur le travail, se référant souvent au discours religieux. Ensuite tuer la mère, acte chargé psychologiquement, pour signifier l'accès à une certaine indépendance. Ses actes pourtant le dégoûtent. La liberté ne s'acquiert pas dans le bonheur : « En ouvrant la porte, je lui ai lancé, d'une voix faussement rassurée : […] dans cinq minutes je suis de retour, promis. J'ai dégringolé les escaliers quatre à quatre, et quand je me suis retrouvé dans la rue, j'ai eu envie de vomir. [1065]»

Ce même énoncé est repris dans le roman à un autre endroit avec une seule différence « l'envie de vomir » est remplacé par « le rire » : donc le personnage raconte la même scène deux fois. Mais en la rapportant il ajoute un détail relatif à l'heure et change un autre détail en

[1063] *La Somnolence*, p. 88.
[1064] *L'Ombre des forêts*, p. 201-202.
[1065] *Jérôme*, p.145.

rapport avec sa réaction. On pourrait interpréter la réapparition de l'expression « dégringoler les escaliers quatre à quatre » comme une répétition du même souvenir.

> J'ai enfilé mon imperméable par-dessus mon mohair pour me protéger du mauvais temps, j'ai déposé un baiser furtif sur le front de mamame et je me suis dirigé en chantonnant vers la porte. Il était onze heures à la pendule de la salle à manger. Je ne sais pas pourquoi, j'ai éclaté de rire en fermant le verrou de sûreté. Tandis que je dégringolais quatre à quatre les escaliers, les larmes me coulaient dans les yeux, et, dans la rue, devant les arbres nains, plus ridicules que jamais dans leur cage minuscule, je riais encore.[1066]

En sortant de chez la prostituée Bérénice, après l'avoir tuée[1067], Jérôme Bauche descend avec la même attitude émotive. Dans ce cas, on pourrait se demander s'il s'agit d'un trouble de mémoire et si pour pallier à ce défaut l'auteur des mémoires se trouve obligé d'utiliser la même image dans des scènes différentes, ou si cette répétition est intentionnelle.

> Avant de quitter la chambre, je lui ai lancé d'un ton faussement désinvolte : j'espère qu'ils [en parlant des sous qu'il a glissé entre les fesses de la prostituée] seront heureux et qu'ils auront beaucoup d'enfants. […] Puis j'ai éclaté de rire. En refermant la porte j'ai entendu la porte se refermer, oui. Très loin (tout ça se passait très loin, on ne percevait que des bruits amortis : c'était une autre époque). J'ai dégringolé quatre à quatre les escaliers et lorsque je me suis retrouvé dans la rue, j'ai éclaté en sanglots.[1068]

L'ambiguïté s'accentue quand cette même expression revient dans un autre épisode de Jérôme. Et une réflexion sur le processus de remémoration chez l'auteur de ces mémoires post mortem s'impose à partir de plusieurs hypothèses. Autrement dit, par la répétition de détails similaires presque identiques, ne cherche-t-il pas à attirer notre attention sur l'idée de l'illusion — car signe d'incohérence, cette répétition exposerait l'auteur des mémoires à l'idée du mensonge ? N'est-il pas en train de nous pousser à penser que tous ces événements n'ont jamais existé que dans la tête d'un dérangé mental qui est en train d'inventer tout à partir de sa cellule ?

Jérôme quitte Gennevilliers à 4 h[1069] poursuivant son chemin à la recherche de Polly. Il se trompe d'adresse à cause d'une inversion du chiffre 4 : au lieu de trouver Polly, il est reçu par un vieil homme étrange à l'aspect morbide[1070]. Le vieil homme l'invite chez lui et le retient assez de temps devant la télévision. Il se trouve qu'il est solitaire et que la présence de J. Bauche lui plaît. Il avoue à la fin quand le protagoniste se met en colère et demande Polly qu'il n'a

---

[1066] *Ibid.*, p. 394.

[1067] Jérôme tue Bérénice par humiliation. Il accomplit un acte qui met un terme à la vie de la prostituée : « Je ne veux pas te devoir quoi que ce soit ! Je n'ai pas besoin qu'on ait pitié de moi. Et puis ta pitié elle me répugne, elle est comme toi, elle me fout la nausée. Voilà ce que je te dois. Et je trouve que c'est bien payé, encore. J'ai pris les trois pièces de cent francs et je les lui ai enfoncées entre les fesses. Attention Bérénice qu'elles ne retombent pas. Tu as le cul un peu trop large je te l'ai déjà dit. De toute manière, maintenant, nos comptes sont en règle. Et estime-toi heureuse car c'est toi qui devrais payer pour qu'on te baise. Bérénice s'est laissée tomber sur le lit, comme si, brusquement, toute envie de vivre l'avait quittée. », *Ibid.*, p. 174.

[1068] *Ibid.*, p. 174.

[1069] *Ibid.*, p. 298.

[1070] *Ibid.*, p. 299.

aucune idée sur cette dernière : « Laissez-moi. Je vous ai menti, c'est vrai. Ce n'est pas la peine que vous alliez voir dans la salle de bain, il n'y a personne. Je ne sais pas qui est Paulina. Il ne faut pas m'en vouloir. […] Au fait, monsieur, qui est Paulina ?[1071] ». Alors le protagoniste complètement déçu et découragé quitte les lieux sans la moindre envie de se venger de cet homme :

> Je me sentais tellement découragé que toute idée de vengeance m'a abandonné d'un seul coup. J'ai haussé les épaules et je me suis dirigé vers la porte, sans même jeter un dernier regard sur le maniaque qui m'avait si cruellement abusé. J'ai claqué la porte et j'ai descendu les trois étages quatre à quatre. […] J'avais dû mal lire le numéro de la rue, […] il ne s'agissait pas du quarante-deux, mais du vingt-quatre, j'avais tout simplement inversé les deux chiffres.[1072]

« Descendre les escaliers quatre à quatre » est-il un indice de la folie du protagoniste de Jérôme ? Dans le chapitre 2, Polly descend les escaliers de la même façon que J. Bauche : « A pleurnicher parce que rien ne venait, parce que je n'arrivais pas à poser mon visage contre le con de Polly quand elle sortait de l'école et qu'elle était en transpiration parce qu'elle avait descendu les escaliers quatre à quatre.[1073] ». D'ailleurs, enchaînant toujours avec le chiffre 4, et dans un contexte différent mais relié à la folie, le personnage éponyme de Jérôme profère dans son discours quatre mots allusifs d'un état de démence « SCAVER KAVINA/OKAR TRIVA »

Les quatre mots rendent compte d'un meurtre réel et de la rage qui semble contaminer le protagoniste. Il s'agit en effet d'une information dans un journal sur un célèbre tueur en série, Charles Manson qui a œuvré en Amérique des années 1960 aux années1970. Le simple contact visuel avec ce criminel semble mener le protagoniste à un état de furie que représentent les quatre mots repris de manière détournée et manifestant le paroxysme de la fureur par l'écriture des mots en lettres majuscules :

> En passant devant l'étalage d'un marchand de journaux, je me suis senti attiré, malgré moi, par une affichette publicitaire. […] C'était une affichette cerclée de rouge, avec une photo dans le coin gauche, et un texte court rédigé en grosse lettres noires. La photo […] représentait, d'après la légende, un criminel célèbre, enfin célèbre pour les autres, car, moi, je n'en avais jamais entendu parler […] : il avait un regard étrangement pénétrant, fascinant même, comme s'il essayait d'hypnotiser les passants à travers le papier. La noirceur de ses prunelles semblait cacher d'autres abîmes encore. J'ai soudain pensé à Solange quand elle est en colère, à sa manière de vous regarder fixement, sans dire un mot. J'ai regardé le nom, sous la photo : Manson, Charles. Il y avait une légende : des années après le massacre de la villa Polansky, l'assassin de Sharon Tate révèle ses secrets. En lettres minuscules, tout à fait en bas de l'affichette, ces quatre mots : Klaver Striva/Cavour Tavina. Je me sentais de plus en plus mal à l'aise. […] Ces quatre mots dont j'ignorais la signification sifflaient à mes oreilles, comme tout à l'heure, tandis que je courais après Paulina Semilionova, l'atroce comptine. KLAVER STRIVA/CAVOUR TAVINA. Ces quelques syllabes me remplissaient d'une horreur indicible. On parlait à travers moi. On se servait de mon corps pour transmettre un message qui ne m'était pas destiné. SKAVER KAVINA/OKAR TRIVA. Il y avait bien longtemps. Ce monde de douleur pure, je l'avais oublié.

[1071] *Ibid*., p.303-304.
[1072] *Ibid*., p. 304.
[1073] *Ibid*., p. 64.

> Chacun de mes nerfs transformés en fil d'acier, prêt à me transpercer de part en part. Scaver Kavina. Klaver. Okar.[1074]

La folie liée au chiffre quatre se manifeste aussi dans *Ceux qui n'en mènent pas large*. Les quatre demis bus par Georges Maman le mènent non seulement à un état d'ivresse mais aussi à un univers fantastique, révélant des mystères insaisissables. Le quatre semble s'accorder avec un monde dominé par le désespoir et la perte :

> Pourtant, ce soir, Maman ne se sentait pas d'humeur à patienter. Les quatre demis qu'il avait engloutis à la hâte, nerveusement, avaient donné à sa vessie la dimension d'un ballon de football. Maintenant, il se sentait devenir une montgolfière, gonflée à l'hélium. Bon sang, et s'il allait éclater, là, d'un seul coup, plaf ! les boyaux à l'air, quelle fin minable, personne ne se souviendrait de lui, on mettrait ses débris dans un sac-poubelle, et […] même pas trois lignes dans les journaux. […] Il avait beau chercher, il ne voyait pas. […] Juste ces portes fermées, désespérantes : W-C dames ; W-C hommes. Quatre portes en tout, bouclées à double tour. Dix bonnes minutes qu'il était là, Maman, à danser d'un pied sur l'autre. Cette fois, il donna de grands coups de pied dans chaque porte. […] Aucune réponse. […] C'était fermé sur du vide. Fermé de l'intérieur par personne. Il y avait bien marqué W-C, mais c'était une illusion, une sorte de trucage. Un piège ? Quatre portes et, derrière, rien, personne. Cette idée parut insoutenable à Georges Maman.[1075]

Les quatre points cardinaux semblent perdus dans les récits de Martinet : Martha cherche le sud, mais ne le retrouve jamais. Georges Maman ne fait pas la différence entre le nord et le sud[1076]. Enfin, le chiffre quatre annonce le caractère cyclique de l'œuvre « martinetienne » : l'histoire de Jérôme se déroule au printemps, en avril, le quatrième mois de l'année. Ceux qui n'en mènent pas large se passe en automne, au mois de novembre, Martha K. vit son aventure en été, au mois de juin, *La Grande vie* et *L'Ombre des forêts* se passent aussi en été, au mois d'août. *Nuits bleues, calmes bières* se déroule en hiver. Ce qui est remarquable c'est que ces quatre saisons sont réduites à deux temps principaux : le froid glacial et la chaleur infernale. Il n'y a aucun temps médian entre ces deux extrêmes.

Quatre signes marquent les récits de Martinet : *Jérôme* sous le signe de l'eau, en raison de l'abondance de la métaphore de l'eau dans ce roman. *La Somnolence* sous le signe du feu, vu la récurrence des indices liés au feu (la couleur rouge, la chaleur, les oiseaux du feu, etc.). *L'Ombre des forêts* sous le signe de l'air puisque le personnage féminin principal, Rose Poussière finit après de vaines tentatives pour survivre à son désespoir, par se jeter dans le vide. Et enfin La Grande vie, sous le signe de la terre en raison d'un lieu symbolique dans le récit, à savoir le cimetière.

[1074] *Ibid*., p.194-195.
[1075] *Ceux qui n'en mènent pas large*, p. 28-30.
[1076] *Ibid*., p. 104 : « Bloody Mama trouva que c'était un exploit presque aussi grand que l'ascension de l'Annapurna par la face nord (ou sud ? il ne savait pas très bien ; d'ailleurs, il s'en foutait, il avait toujours eu horreur de l'alpinisme et des alpinistes, qu'ils restent suspendus à leurs filins sur fond de neige et de ciel bleu, et qu'ils cessent d'empoisonner le pauvre monde avec leurs exploits idiots). »

En effet, donc, les textes de Martinet absorbent le monde extérieur et l'encodent jusqu'à lui adjoindre une fonction symbolique adjacente, que les héros et personnages interprètent à la manière de paranoïaques, c'est-à-dire comme une menace. Le monde a beau être déceptif pour eux, il est en même temps, le reflet servile de l'agressivité propre qu'ils y ont projetée. Ainsi, tous les éléments du réel sont-ils susceptibles d'être des codes numériques ou des symboles atmosphériques d'un message à eux délivré mais qu'ils projettent eux-mêmes dans le monde ; ils deviennent ainsi les ridicules sujets d'une malédiction qu'ils sèment eux-mêmes autour d'eux et dont le code (numérique et symbolique) est la traduction, message à eux adressés mais sans qu'ils soient conscients qu'ils en sont eux-mêmes les destinateurs. Sujets destructeurs, ils lisent dans le monde une menace qu'ils ont configurée en abyme et qui leur semble un présage pourtant purement objectif alors même qu'ils l'ont ourdi vis-à-vis des autres et que le discours du monde finit par les en menacer eux-mêmes.

La parabole en abyme

La dynamique de la mise en abyme, par son caractère redondant et alternatif, nous donne à voir le mouvement de la tension narrative dans la fiction de l'intériorité. Agissant souvent selon le modèle onirique, la tension narrative se développe à travers un effet cumulatif et fantaisiste des idées génératrices de l'œuvre. Une séquence narrative pourrait contenir une image représentant toute l'œuvre. Le procédé de l'abyme assure la représentation des sujets articulatoires de la fiction « martinetienne ». Force est de constater l'ambiguïté de certains cas d'abyme, inclassables, même si les théories relatives à ce procédé littéraire éclairent son évolution.

Un exemple intéressant, dans *La Somnolence*, atteste d'un sujet obsessionnel à savoir celui du temps : il s'agit des trois hommes étranges rencontrés successivement par Martha Krühl, après qu'elle a quitté son appartement. L'histoire de ces trois rencontres représente une parabole en abyme, parce qu'elle fonctionne comme un schéma à visée moralisatrice, quoique l'interprétation ne soit pas donnée, du premier coup, pour le personnage. Il est nécessaire, pour saisir ce cas d'abyme, et tous les croisements entre les éléments narratifs, ainsi que la charge symbolique de cette séquence narrative, de résumer la séquence en question.

Martha Krühl incendie son appartement et sort à l'aventure, dans un Paris apocalyptique. Elle rencontre d'abord un homme au pardessus gris, ensuite un homme au complet bleu clair, et enfin un homme au complet vert, avant que son voyage ne s'approche de sa fin. Elle rencontre d'autres personnages. La sélection des trois hommes se justifie du fait qu'ils ont un lien fort, en dehors de leur apparition successive dans la trame narrative.

L'homme au pardessus gris, que Martha croise dans le couloir de son immeuble, ne la remarque même pas, pourtant elle arrive devant lui. Il porte avec lui une grosse serviette noire. Il tire de sa poche une montre. Et, d'un air inquiet, il prononce une phrase énigmatique : « Je vais être en retard.[1077] » Ensuite, il part en courant dans l'escalier et disparaît dans l'obscurité. Martha, indignée de l'attitude du jeune homme, et ne comprenant rien à ce qui se passe autour d'elle, ne tarde pas à assister à une scène aussi étrange que la première, avec un personnage similaire : l'homme au complet bleu clair.

Le deuxième inconnu apparaît à Martha, dans le même couloir, par une porte arrière qui s'ouvre soudainement. Martha semble ainsi entourée de mystères. Cet homme, aux cheveux gris, porte avec lui, comme le premier un porte-documents en cuir noir. Il semble, comme le premier, ne pas apercevoir Martha devant lui. Il tire de son porte-documents une glace. Il sourit à son image reflétée dans le miroir ; ensuite il embrasse son reflet. Comme son prédécesseur, il semble pressé de partir, après avoir prononcé la fameuse phrase énigmatique : « Je suis en retard[1078] » Son tic consiste à passer les paumes sur les cheveux, qui ne sont pourtant pas teints d'un produit cosmétique, après avoir écrasé des mouches vertes tournant autour de son visage. Il demande à la vieille femme de vérifier ses objets sacrés dans le porte-documents, et qui sont : trois livres, deux cahiers à couverture jaune, un stylomine, une règle et une gomme à encre[1079]. À la réponse de Marta, affirmant que la règle ne figure pas parmi les objets, l'inconnu s'effondre et se suicide en se tirant une balle dans la tête. La disparition de la règle est un événement tragique, suivi par l'arrivée du troisième inconnu.

Le troisième est l'homme au complet vert. Martha le croise, courant dans la rue, après sa sortie de l'immeuble et de la maison du concierge. Lui aussi, pressé et portant une montre, quand Martha l'interpelle, prononce la phrase : « Je vais être en retard. [1080]» Il tire de sa poche un produit cosmétique, l'applique sur sa tête, tout en passant ses paumes sur ses cheveux lissés, rappelant ainsi le deuxième, celui au complet bleu clair. Et comme lui aussi, il se regarde dans un miroir qu'il tire de sa poche, en souriant à son reflet. De plus, comme le deuxième inconnu, il demande à Martha de vérifier certains objets sacrés, qu'il garde dans une boîte : un briquet, une carte routière, un porte-clefs et un jeu de tarot.

Les trois hommes se ressemblent. Chaque rencontre reflète l'autre ou les deux à la fois. On pourrait considérer ces trois apparitions comme des mises en abyme, en prenant en compte

[1077] *La Somnolence*, p. 88.
[1078] *Ibid*., p. 89
[1079] *Ibid*., p. 89-90.
[1080] *Ibid*., p. 135.

les paramètres de la réflexion et de la répétition. Le schéma qui pourrait résumer l'ordre de la réflexion, à partir de ces trois rencontres successives est le suivant : [**1-2**, **1-3**, **2-3**, **1-2-3**]. Le chiffre 1 représente l'homme au pardessus gris, le chiffre 2 correspond à l'homme au complet bleu clair, et le 3 équivaut à l'homme au complet vert. La formule met les ensembles de correspondances entre les trois hommes, à partir d'une ligne de partage des éléments constituant les trois profils.

C'est-à-dire que la réflexion entre l'homme au pardessus gris et celui du complet bleu clair est au niveau d'un point intéressant : « la grosse serviette noire » du premier correspond au « porte-document noir » du deuxième. Sachant que le troisième possède un porte-documents, mais la couleur n'a pas été mentionnée. « La grosse serviette noire » et « le porte-document noir » pourraient renvoyer au « registre noir » de la dame, au guichet du cinéma, dans La Somnolence, et au registre noir de Sobakovitch, dans Jérôme ; ainsi que le registre vide du père de Martha. Le registre noir de Soba, dans Jérôme est un registre où les noms des morts ont été inscrits. Le registre noir de la dame du guichet de cinéma, dans La Somnolence, se trouve aussi lié à la mort, dans la mesure où la tête de la dame, assassinée par une lame de rasoir, est déposée sur le registre noir. Le porte-document noir du deuxième homme le conduit au suicide, puisqu'il se trouve qu'il ne contient pas l'un des objets sacrés. Le registre du père de Martha, aussi, le mène à la mort, quand sa femme découvre qu'il est presque vide. Le père se suicide.

L'homme au pardessus gris ressemble à l'homme au complet vert : tous les deux possèdent une montre. Et tous deux prononcent la même phrase « Je vais être en retard ». Ils expriment à travers cet énoncé leur angoisse d'être en retard, et c'est ce qui justifie qu'ils soient pressés. Ils courent pour rattraper le temps.

L'homme au complet bleu clair et l'homme au complet vert partagent en commun un miroir. Ils se regardent dans le miroir et chacun sourit à son image. Un autre point commun entre **2-3** est le geste effectué par la main sur les cheveux. Le troisième point commun est le fait d'avoir des objets sacrés, classés dans un ordre particulier, comme pour accomplir un rituel.

Enfin, les trois n'aperçoivent pas Martha : le premier ne la remarque jamais, le deuxième l'aperçoit à peine, et le troisième ne la distingue que quand elle l'attrape par le revers de son pardessus alors qu'il était en train de courir. Les trois sont pressés de partir. Les trois prononcent la même phrase avec une petite variation, pour le deuxième qui se suicide, au niveau du temps. Le premier et le troisième déclarent « Je vais être en retard », le second « Je suis en retard ».

La parabole consiste dans l'idée du temps qui court sans se soucier des êtres. Inutile de le rattraper, car le temps a ses propres outils : la règle, le porte-documents, le miroir, le livre,

et les autres objets sont des éléments symboliques favorables à l'interprétation. Martha rate le premier « temps », le deuxième, elle ne le retient qu'à peine. Enfin, elle s'accroche au troisième. Ce qui pourrait être la dernière chance pour une vieille femme dont la santé mentale est atteinte et qui cherche à se sauver en racontant ses mémoires.

Martha n'est certes pas conscience de cette menace du temps et de la mort, mais elle ressent le danger et fuit — ce temps qui la rattrape d'ailleurs en éveillant en elle les souvenirs. La vieille femme nomme le temps par l'organisation qui complote contre elle. Elle court de frayeur parce qu'elle est convaincue qu'elle est piégée par une loi qui dépasse son entendement et qui s'impose à elle.

2. La mise en abyme rétrécie ou moléculaire

La mise en abyme moléculaire signifie une réflexion à une échelle microscopique, localisée au niveau du syntagme ou de l'énoncé. Ces mises en abyme gravitent autour d'un noyau réflexif : le « Je ». L'analyse de la mise en abyme moléculaire ou rétrécie révèle le pouvoir de la condensation et de la brièveté dans le texte. Il s'agit de montrer que les mises en abyme minimales possèdent une énergie compensatrice par rapport à l'infiniment grand. En effet il est clair que deux types de mise en abyme fonctionnent ensemble dans les textes de Martinet : l'infiniment grand, à travers des séquences réflexives, plus ou moins larges au niveau de la chaîne narrative et l'infiniment petit à travers ses particules linguistiques minimales — Raymond Roussel et Jean Ricardou développent une réflexion à ce sujet. L'univers fictionnel de Martinet repose sur une mise en abyme à l'image de « l'écho », pratiquée à des niveaux variés du texte et permettant à la voix un va-et-vient permanent.

a. La mise en abyme simple

La mise en abyme simple nous permet d'analyser deux cas de figure distincts : le premier est relatif à l'idée de la réflexion dans un sens dénotatif qui correspond au niveau de l'histoire. Autrement dit, il sera question de l'idée du double : un personnage voit son reflet qui semble autonome, dans un miroir. Dans tous les exemples le miroir fonctionne comme étant un objet concret et non une métaphore. Certains personnages n'ont pas d'image, comme

« Monsieur ». Ce sont des reflets d'une image précédente, morte. Le reflet existe donc indépendamment de l'image réelle.

Le miroir concret et le jeu de la réflexion

Martha Krühl dans *La Somnolence* est terrifiée par son image au miroir : la vieille femme qui se méprise en éprouvant une honte à cause de son physique n'utilise probablement pas le miroir. À la première occasion où un miroir se présente en reflétant son image, elle sursaute de peur. Le reflet semble en effet se détacher de l'image réelle et jouir d'une certaine autonomie. Le reflet tel qu'il apparaît à la vieille femme agit, sans aucune synchronisation avec l'image de Martha qui observe et rapporte ce qu'elle voit. Rappelons que la vieille femme vit dans le mépris de soi. L'image qu'elle perçoit dans le miroir est une image déformée d'elle-même qui révèle la méchanceté et la laideur du personnage. Le double pourrait être dans le cadre d'un récit d'obédience psychique une projection qui se détache de l'image première sur le mode onirique.

> Soudain, je sursaute. Un vent glacé glisse le long de mon échine. Une vague forme humaine, non loin de moi, dans la pénombre. Elle me désigne du doigt et marmonne des mots incompréhensibles en ricanant de temps à autre. Je m'approche silencieusement, en serrant très fort ma canne dans ma main droite. Je n'ai jamais vu un visage aussi hideux, même le vôtre : bouffi, déformé, avec un regard fixe, des cheveux hirsutes, des lèvres animées d'un tremblement ridicule. Je réussis à saisir quelques mots du discours incohérent que la femme tient en me fixant avec une lueur malveillante dans le regard. Je crois entendre mon nom, prononcé à chaque fois avec la volonté manifeste de m'humilier ou de me tourner en ridicule. C'est intolérable. S'il s'agit de l'une de vos amies, qu'elle recommande son âme à Dieu. Je lève ma canne et je frappe. La forme vole en éclats, dans un grand fracas de verre brisé. Estomaquée, je fais deux pas en arrière, mais je ne parviens pas à éviter quelques morceaux de verre qui me blessent au visage. Andouille. J'ai honte. C'est une glace que je viens de briser.[1081]

Le narrateur de *Nuits bleues, calmes bières* retourne après sa mort, et en se regardant dans la glace, il voit son double qui appartient au monde des vivants : « Dans la glace, un étranger le regardait, d'un air dégoûté. Il n'avait rien à lui dire.[1082] » *L'Ombre des forêts* nous donne à voir un exemple intéressant à travers le cas de Céleste.

La femme de ménage de Monsieur vit dans la solitude. Elle se sent inutile et sans aucune valeur, car son employeur ne lui accorde aucun signe d'amour ou d'estime. Elle se saoule souvent pour oublier sa situation mais en vain. Céleste se laisse dominer par son désespoir. Et dans le cadre général où elle se trouve, c'est-à-dire dans cette ville étrangère et étrange, elle semble se transformer en un fantôme puisqu'elle est effacée socialement. Son reflet

[1081] *La Somnolence*, p. 164.
[1082] *Nuits bleues, calmes bières*, p. 12.

se détachant d'elle est le signe d'une identité qui se désagrège. Une image perd son sens au profit d'une autre : l'image réelle disparaît et celle qui est mise en abyme représentant le monde des morts demeure.

Ainsi, rassurée par son reflet dans la vitre de la fenêtre au début, Céleste ne remarque pas que son reflet agit avec un décalage par rapport à son image réelle. Le manque d'harmonie entre Céleste et son reflet est signalé par le narrateur. Le reflet semble se détacher et jouir d'une certaine indépendance qui s'accorde avec l'univers fantastique et horrifique. Céleste s'en rend compte avec du retard et exprime sa terreur à partir du moment où le reflet disparaît en cédant la place à une voix qui se fait entendre. Sauf que cette belle voix provient de la bouche de Céleste, contrairement à la voix du reflet, « nasillarde » et « fausse ». Quoique terrifiée par cette voix, Céleste ne semble pas bouleversée par le reflet qui réapparaît avec plus d'autonomie.

> […] elle finit par se demander si, sans s'en rendre compte, elle ne s'était pas endormie encore une fois. Pour en avoir le cœur net, elle vérifia qu'elle apercevait toujours son reflet dans la vitre de la fenêtre de la cuisine. Pas de doute : c'était bien elle. " Si je vois mon image, c'est que je ne rêve pas", se dit-elle, et elle se sentit rassurée. Elle adressa un petit signe de la main à son double dans la glace, et celui-ci lui répondit presque instantanément. Ce léger temps de décalage ne l'inquiéta pas trop. […] Son double, dans la glace, esquissa une grimace de dégoût, et elle la trouva si drôle qu'elle se mit à rire à gorge déployée. […] Il est vrai que parfois elle se mettait à éclater de rire sans raison, et cela l'inquiétait un peu, car ce n'était pas dans ses habitudes, comme d'échanger des petits signes de connivence avec son reflet dans les glaces. "Il va falloir que je me surveille, se dit Céleste, […]" Et en même temps elle s'envoya un baiser avec la main, sans s'en rendre compte, tant elle se sentait heureuse. […] Elle entendit soudain un air qu'elle ne connaissait pas. La voix était pure, lointaine, le sens des paroles demeurait assez obscur et elle tendit l'oreille, intriguée. La tristesse du chant éloignait les idées funèbres. Pourtant Céleste ne se sentait pas trop rassurée. La voix se rapprochait, rôdait autour d'elle, puis elle s'éloignait, se rapprochait à nouveau, les paroles demeuraient toujours aussi incompréhensibles, vaguement menaçantes, comme ces oiseaux dont on devine mal les intentions. Lorsqu'elle se rendit compte que c'était elle qui chantait, elle poussa un hurlement de terreur qui se fondit dans l'harmonie générale. […] Jamais elle n'avait réussi à chanter juste, d'aussi loin qu'elle se souvînt. […] Elle se sentait un peu dans l'état d'esprit de quelqu'un qui se réveille en sursaut au milieu de la nuit, et qui se met à parler tout-à-coup à la perfection une langue étrangère dont il n'a même pas appris le premier mot. Les deux mains plaquées sur la bouche. Le chant inconnu finit par disparaître, très lentement. […] Elle essaya de chantonner timidement, pour voir. Pas de doute, c'était bien sa voix à elle cette fois, si fausse, un peu nasillarde. Tout était en ordre, donc. […] Dans le reflet de la vitre, d'ailleurs, elle aperçut une femme décidée qui lui fit un petit signe de la main. Elle lui répondit le plus discrètement possible, histoire de ne pas trop se faire remarquer sans la vexer vraiment.[1083]

L'Ombre des forêts est un récit où les ombres ont été détachées de leurs images réelles et agissent seules. C'est d'ailleurs, le cas de Monsieur. La description de son visage prouve qu'il s'agit d'un reflet et non d'un homme réel :

> Mais le visage, que dire du visage ? [Céleste] ne l'avait jamais vraiment vu. Et même maintenant, bien que Monsieur fût inconscient, elle n'osait toujours pas jeter le moindre regard sur lui. Elle avait beau se dire qu'elle ne courait pas le moindre risque, que c'était une occasion à saisir qui

[1083] *L'Ombre des forêts*, p. 183-189.

> ne se représenterait peut-être pas de sitôt, elle ne parvenait pas à se décider. Elle fit bien une timide tentative, mais elle détourna si vite les yeux qu'elle ne garda que le souvenir d'un visage blafard, sans caractères particuliers, assez semblable à ces portraits-robots que l'on voit parfois dans les journaux, à la page des faits divers, et qui créent un sentiment de malaise diffus sans que l'on sache exactement pourquoi.[1084]

Le double reflète dans *L'Ombre des forêts* la double existence des protagonistes. Leur première vie dans la ville de Paris se transforme en un passé ingérable. Cette première vie renvoie aussi à la société d'aujourd'hui, ravagée par deux fléaux à savoir l'extrémisme et le consumérisme. Leur deuxième vie sous une forme fantomatique dans la ville imaginaire qu'ils ont voulu frontalière, reflète une forme de vie détachée de la première certes, mais dans l'ordre de la réflexion, cette deuxième existence ne mènera les personnages nulle part. Néanmoins, seule leur histoire parvient au lecteur et à travers cette histoire s'accomplira le livre d'un personnage malheureux.

Le miroir métaphorique

Le deuxième cas de figure, le miroir métaphorique, concerne la séquence qui fait appel au texte d'un autre auteur. Ce cas est relié à l'intertextualité : le cas de Bérénice, dans Jérôme, est intéressant dans la mesure où la prostituée se compare à deux autres Bérénice de l'histoire littéraire à savoir la Bérénice de Racine dans sa pièce de théâtre Bérénice (1671) et la Bérénice de Louis Aragon dans le roman *Aurélien* (1944).

La prostituée s'identifie en effet à des personnages féminins précis pour plusieurs raisons. Le prénom commun entre les trois femmes ne pourrait être pas une simple coïncidence. Ce prénom reflète le destin tragique de trois femmes : la Bérénice de Racine se confronte à l'idée d'un amour impossible avec Titus et finit par accepter la séparation. La Bérénice d'Aragon se met à l'épreuve d'un amour impossible avec Aurélien et finit par se rendre à l'évidence que son sentiment n'était qu'illusion.

La prostituée expose à travers son discours ce qui la rapproche du personnage d'Aragon et insiste sur le lien entre sa vie et celle du couple Aurélien-Bérénice. Elle compare l'évolution de son sentiment d'amour à celui du personnage masculin : c'est-à-dire du moment où il tombe amoureux de Bérénice jusqu'à ce qu'il s'en lasse et qu'ils se séparent.

> Oh non, Jérôme, pas un enfant, pas toi, tu ne peux pas le dire. Car j'ai été amoureuse, moi, oui, et je n'en ai pas honte. Oh bien sûr, ça remonte à loin, mais je l'ai connu, ce sentiment. Une fois, et jamais après. Maintenant, je suis là que je m'étouffe. La première fois que je l'ai vu (peu importe son nom, d'ailleurs je peux plus le dire qu'à voix basse), j'ai senti exactement la même chose qu'Aurélien quand il rencontre Bérénice, au début, oui, je te jure, exactement, j'ai été déçue, exaspérée, mais bizarrement, avec une sorte de vision étrange, un peu trop insistante, que

[1084] *Ibid*., p.188.

> même la nuit je m'en souvenais, je savais pas pourquoi. Tu sais ces choses-là, on peut pas les inventer, on s'en souvient toute sa vie, on les traîne après soi, on s'alourdit d'elles, c'est normal, mais ce que j'ai aimé surtout, dans ce livre, c'est que j'ai eu l'impression que l'auteur, il avait pensé à moi en écrivant.[1085]

Elle enchaîne rapidement avec un autre renvoi à la reine de Palestine, personnage de Racine dans Bérénice. La prostituée semble consciente d'un destin qu'elle assume pleinement. Ce destin est représenté de manière métaphorique à travers le signe de la distinction royale : la couronne. L'image de la couronne nous révèle non un symbole positif de distinction sociale, mais un signe négatif vu sa lourdeur accablante. La couronne qui pèse tellement sur le personnage l'obligeant à baisser la tête signifierait ce destin malheureux qui distingue les trois femmes portant le même prénom : « Mon nom c'est Bérénice et je suis un genre de princesse. Ma couronne est tellement lourde que des fois je baisse la tête, mais je continue, oui. Le lendemain n'est pas du jour qui fut hier mais ce n'est pas une raison.[1086] »

La Bérénice de Jean-Pierre Martinet est une projection des deux Bérénice. Son destin est tragique au vrai sens du terme, car il est lié à la mort. L'aspect tragique, dans les deux premiers exemples se manifeste dans l'impossibilité de l'amour. L'exemple de Martinet ajoute à l'idée d'un amour impossible qui figure dans les deux références, celle d'une fin plus tragique : la prostituée meurt de chagrin et d'humiliation malgré sa grande générosité d'âme et son énorme tendresse vis-à-vis de Jérôme Bauche. Néanmoins, La Bérénice de Martinet, version parodique de la princesse de Racine par son statut social ainsi que de la provinciale d'Aragon est capable de créer le sourire par certains de ses propos malgré le tragique de la situation. Son profil dominé par l'émotion invite à la réflexion sur les liens entre un personnage marginal et son monde.

Un autre cas de réflexion — totale —, au niveau de l'œuvre « martinetienne », montre qu'il existe une correspondance entre tous les éléments d'un même texte avec les autres textes du même auteur. Le premier texte de Martinet, *L'Orage* publié en 1972, se projette complètement dans *La Somnolence* en 1975 : ce premier roman reprend en quelque sorte la première nouvelle de Martinet, l'amplifie, la développe en approfondissant le récit à partir du même fond — l'histoire de Martha Krühl, la vieille solitaire du quatrième étage qui perd la tête et finit par brûler son appartement. Ce cas de réflexion totale prouve que la fiction est fondée sur une unité des idées. D'ailleurs, le titre de la nouvelle devient, dans le roman, un élément

[1085] *Jérôme*, p. 163.
[1086] *Ibid.*, p. 165.

principal de la tension au niveau de l'histoire : l'orage gronde et n'éclate jamais dans *La Somnolence.*

L'effet miroir est pratiqué tous azimuts, entre les textes de Martinet, attestant de l'idée d'une fiction unifiée. Ainsi un exemple intéressant — notons que ce n'est pas l'unique — de réflexion partielle révèle que tous les protagonistes errent dans la même ville — bien que la fiction soit le premier espace encadrant. Le personnage féminin principal de La Somnolence, Martha Krühl apparaît dans Jérôme comme un personnage secondaire. On pourrait la reconnaître au profil décrit par le protagoniste et qui correspond parfaitement à la vieille femme : son âge, son état de somnolence, son peignoir, sa bouteille de vin et sa valise. Le personnage éponyme de ce second roman l'aperçoit, lors de sa traversée. Il la décrit comme une clocharde :

> Quelques enseignes lumineuses déchiraient l'ombre. L'entrée d'un cinéma, avec des lueurs pâles, tremblotantes. J'ai jeté un coup d'œil sur l'affiche : il était question d'un musicien assassin. Dans la lumière bleutée, devant l'entrée, quelques jeunes gens discutaient avec passion. […] Sur un banc, une vieille clocharde somnolait, une bouteille à moitié vide à côté d'elle, une petite valise sur les genoux. Son peignoir bâillait sur une poitrine décharnée. Elle sentait si mauvais que j'ai accéléré le pas. J'ai éprouvé, pendant quelques minutes, l'impression atroce qu'elle me suivait de loin, tout en restant assise sur son banc, et puis plus rien, elle a lâché prise.[1087]

b. La mise en abyme au niveau des noyaux linguistiques

Nous rappelons que le paramètre principal sur lequel nous fondons notre analyse des cas de mise en abyme est la réflexion — qui se manifeste à travers la répétition au niveau du paradigme ou de la séquence narrative — et la similitude entre les entités linguistiques en question. Ce type de mise en abyme est relatif aux syntagmes. Les figures en abyme sont repérables au niveau des lettres, des mots et des expressions redondants ainsi que des phrases itératives. Toutefois, ce qui caractérise ce type d'abyme par rapport aux figures de l'abyme par réfraction est essentiellement le degré de fréquence de l'entité linguistique en question. Dans cette sous-partie l'intérêt sera porté uniquement sur tout énoncé dont l'occurrence est réduite à une seule réflexion. Il s'agit de montrer que le degré minimal de réitération agit comme la réfraction de haut niveau. La réduction du reflet en une seule reprise pourrait être considérée comme un potentiel sémantique intense de la même valeur que les mises en abyme réfractées.

Par ailleurs, il existe des mots balises qui agissent comme des ondes de choc au sein du texte. Leur intégration dans les figures en abyme restreintes se justifie, non par leur faible occurrence, mais par la valeur de leur emplacement dans le texte.

[1087] *Ibid.*, p. 148.

Deux exemples pourraient éclairer ce deuxième cas de mise en abyme à un niveau réduit, c'est-à-dire à l'échelle du mot. Le premier exemple concerne Jérôme. Le mot de départ, dans ce roman est « Solange ». Le mot de la fin de ce livre est aussi « Solange ». « Solange » encadre le texte qui s'intitule Jérôme. Ce personnage féminin agit dans l'histoire de manière forte et indirecte à travers Jérôme : elle semble l'inspirer dans ses actions. Elle est invisible. Ses apparitions s'effectuent par l'invocation et les paroles rapportées du personnage sur des aspects de son caractère. Son absence physique renforce sa présence morale. La présumée sœur, car elle pourrait être imaginaire, inventée par le personnage est le double féminin de Jérôme Bauche.

Le choix d'ouvrir et de fermer le récit avec le nom de « Solange » est intentionnel et significatif. Ce choix rappelle le célèbre poème de Paul Eluard Liberté qui s'ouvre et se ferme par le même mot : le titre « liberté » reprend le mot final du poème « liberté ». Le nom « Solange » est très récurrent dans le récit. Mais, son emplacement au début et à la fin du roman révèle un mot clé du roman. Le mot « Solange » pourrait résumer le roman. Il situe le récit sous le signe d'une absence majestueuse et souveraine. Rappelons que « Solange », provenant du latin « solemnis », signifie « solennel ». Solange et Jérôme se reflètent et se ressemblent : lui, absent parce qu'il est mort et écrit ses mémoires postmortem et elle, pour son caractère évasif, et parce qu'elle semble être le fruit de l'imagination d'un perturbé mental.

Le terme « Solange » met en valeur l'aspect invisible du mal qui est pourtant fortement présent en chacun de nous. Car Solange représente dans l'histoire le côté obscur que tout le monde redoute, et il suffit de citer son nom pour que la mère Bauche et Monsieur Cloret tremblent de peur. Même Jérôme craint sa colère et essaye de se plier à sa volonté. Solange représente la voix de l'abîme qui refait surface.

Dans *L'Ombre des forêts*, le mot d'ouverture est : « Rien ». La première phrase est condensée dans ce seul terme. La restriction a le sens d'une saturation sémantique. Il s'agit d'un mot clé de la fiction « martinetienne » résumant l'un des aspects principaux de l'œuvre. Le mot d'ouverture reflète la fin de l'histoire : les deux personnages se jettent par la fenêtre dans le vide.

Ainsi, la brièveté du premier énoncé de ce troisième roman de Martinet résume la large envergure de cette idée au niveau du texte. Ce qui prouve que la mise en abyme restreinte au niveau de la lettre, du mot ou d'une expression, est fonction de la mise en abyme élargie — portant sur une image ou une idée — : l'une complète l'autre. La mise en abyme moléculaire

reflète la mise en abyme réfractée dans un rapport d'explication. L'infiniment petit se reflète dans l'infiniment grand[1088].

Le mot « Rien » est l'équivalent sémantique du titre *L'Ombre des forêts* : il s'agit d'un pictogramme annonçant comme un métatexte, l'état d'opacité au sens métaphorique, puisque l'ombre (du titre) se caractérise par l'obscurité qui pourrait se joindre au paradigme sémantique de « Rien ». La mise en abyme moléculaire ou réduite est une concentration réflexive des cas d'abyme réfractés. La relation entre les figures d'abyme restreintes et celles, réfractés s'effectue « par une manière d'homothétie[1089] ».

« Rien » traduit en effet l'état dans lequel se trouvent tous les protagonistes. Il résume leur souffrance en un seul mot. Le narrateur principal de L'Ombre des forêts par exemple pousse à l'extrême son malaise quand il déclare son incapacité de penser à rien. Cet écrivain qui n'arrive pas à retrouver les mots convenables à son récit exprime son désespoir total face à l'absence des mots : « Mieux vaut se tenir tranquille. Penser à n'importe quoi. Par exemple : à rien. Mais rien, c'est encore trop, Monsieur n'y arrive pas. Rien, ça l'angoisse. C'est si vaste, si vide, si lugubre, ça ne lui dit vraiment rien de penser à rien. Tout mais pas ça, rien. [1090] »

Doussandre n'hésite pas à confirmer ce qui semble une vérité, à un moment d'ivresse : « Nous ne sommes rien, mais ce que nous cherchons est tout [1091] », « C'est ainsi. Wir sind nitchts. Quarante-trois jours.[1092] » Jérôme Bauche lui-même lance à Doussandre les mêmes paroles, quand ce dernier lui rappelle qu'il était un élève surdoué et qu'il a les compétences dont beaucoup manquent malgré les postes prestigieux qu'ils ont obtenus.

> Je vous répète, monsieur Doussandre, rien, je ne suis rien. Personne. Regardez bien : je vide mon verre de cognac, et après je le repose. Que reste-t-il dans mon verre ? Rien. Est-ce que vous comprenez ce que cela veut dire ? Est-ce que vous voyez vraiment ce que je suis ? Une nullité. Du vent.[1093]

[1088] Nous rappelons qu'il s'agit d'une théorie de Raymond Roussel qui pense que l'ordre de la réflexion de la mise en abyme pourrait se manifester à l'échelle de la plus petite unité linguistique (la lettre, le mot). Nous citons à ce propos Caroline Rioux, à travers son mémoire de maîtrise en études littéraire présenté à l'Université du Québec intitulé « Etude de la mise en abyme dans le roman Le Voyeur d'Alain Robbe-Grillet » : « Selon Dällenbach la mise en abyme pour Raymond Roussel est un concept qui est parent de la rime dans le sens où il se développe d'abord au niveau de ce qu'il nomme l'infiniment petit, c'est-à-dire tout ce qui touche les phrases, mais surtout les mots (les lettres également) qui, la plupart du temps, riment, en quelque sorte, entre eux. Voilà qui explique le fait que Roussel ait souvent recours à l'extension sémantique, à l'homophonie et aux anagrammes. En se faisant ainsi écho, les éléments qui constituent l'infiniment petit, toujours selon la logique de Roussel, déterminent une composition en miroir qui soumet le texte à leurs injonctions et le conduit à rimer avec lui-même. » Lien disponible en PDF sur : https://constellation.uqac.ca/861/1/13856155.pdf .

[1089] Expression de Lucien Dällenbach, dans son article « Intertexte et autotexte », p. 284 ; Poétique n°27, 1976, p.282-296. Remarque : L'homothétie est notion de géométrie. Elle est utilisée par l'auteur dans ce contexte pour éclairer la manière dont le procédé de la mise en abyme œuvre au sein du texte littéraire, c'est-à-dire à travers une sorte de prolongation, tout en gardant les éléments essentiels de la première référence.

[1090] *L'Ombre des forêts*, p. 69.

[1091] *Jérôme*, p. 245.

[1092] *Ibid.*

[1093] *Ibid.*, p. 209.

Adolphe Marlaud dans *La Grande vie* pense que sa vie se résume en un seul mot : « Rien ». Il s'agit d'une notion qui caractérise la modernité que ce soit dans le domaine philosophique (le nihilisme) ou le domaine littéraire (Mallarmé). Le personnage se réfère à un exemple du monde du cinéma.

> Je pensais souvent à ce cinéaste japonais, Ozu, qui avait fait graver ces simples mots sur sa tombe : « Néant ». Moi aussi je me promenais avec une telle épitaphe, mais de mon vivant. Je tombais dans le vide du temps, et rien, ni personne, ne pourrait me retenir. Le monde à mes oreilles n'était qu'une musique funèbre.[1094]

Dans *Nuits bleues, calmes bières*, l'ouverture et la clôture du récit se reflètent à travers le même cadre temporel : la nouvelle commence par « Ce soir-là » et se termine par « Cette nuit-là ». Entre « Ce soir-là » et « Cette nuit-là » plusieurs actions marquent le récit qui a tendance à rendre compte de la vie psychique du narrateur. Aucune date ne précise si le soir du début de cette histoire et la nuit de la fin sont deux moments appartenant à deux jours différents. Donc l'hypothèse selon laquelle ils pourraient appartenir au même jour pourrait être plausible : c'est-à-dire que « Cette nuit-là » est le prolongement menant à la fin de journée à partir de « Ce soir-là ».

Dans ce cas, la réflexion porte sur l'espace temporel du récit dont la caractéristique est l'aspect sombre du soir par opposition à la lumière du jour. Les événements se passent un soir : l'histoire s'inscrit donc dans un temps indéfini et infini, lié à l'idée d'un temps s'écoulant de la vie à la mort. L'adverbe « là », qu'on retrouve dans les deux expressions, et qui signifie l'éloignement, accentue l'idée du temps indéfini, qui est en rapport avec la nature des personnages effacés et invisibles. La distanciation que pourrait signifier ce « là » indique le détachement et le caractère illusoire de l'expérience du narrateur.

L'écriture de Martinet est fondée sur des renvois multiples à ses propres textes, et à d'autres textes d'auteurs différents. Ces renvois sont intentionnels. Ils surchargent l'axe syntagmatique et reproduisent un sens condensé. Pour saisir le sens en profondeur, il est nécessaire de retourner vers le point de repère. Le cas des mots ou expressions qui reviennent, au milieu du texte de Martinet, en forme de clin d'œil à un autre écrit, constitue l'un des procédés de la mise en abyme[1095] pratiqué avec excès par l'auteur.

La Grande vie a été publiée en 1979, dans le numéro 6 de *Subjectif*. Ce titre est repris par le narrateur de *L'Ombre des forêts*, roman publié en 1986, au milieu du récit : « Bref, la

[1094] *La Grande vie*, p.53.
[1095] Le procédé de la mise en abyme appartient à l'intertextualité par défaut : car il s'agit toujours d'un rappel à une référence qui existe que ce soit dans le même texte ou en dehors du texte.

grande vie.[1096] » Et dans les deux cas la signification est similaire : l'expression utilisée dans un sens métaphorique attire l'attention du lecteur de manière ironique sur l'étroitesse de l'horizon que ce soit pour les personnages de la nouvelle ou pour ceux du roman. Le narrateur de *L'Ombre des forêts* constate son inutilité et sa futilité. Alors sa vie se résume dans un mouvement d'errance dans les rues de Rowena. Et on pourrait faire le même constat pour Adolphe Marlaud dans *La Grande vie* qui erre dans sa rue tous les jours, à travers un mouvement absurde d'aller-retour entre son appartement et le magasin où il travaille.

Le narrateur de *Nuits bleues, calmes bières* évoque la question du temps à travers l'expression « lourde machinerie du temps » : « Alors, machin-machine cesse d'actionner la lourde machinerie du temps.[1097] ». Car pour ce revenant, le plus dur à supporter est la conscience d'un temps infini, lié à une souffrance infinie. La même expression revient plus tard, en 1986, dans *L'Ombre des forêts*. Le narrateur de ce troisième roman déclare lui aussi, avec des termes similaires que le temps est l'ennemi qu'il envisage d'abattre : « Alors, l'horreur symétrique, l'atroce machinerie du temps seraient vaincues.[1098] » Le désir d'arrêter le temps ou de le bloquer par l'acte de « machin-machine » est conforme au désir de bloquer le temps dans le deuxième texte.

L'apparition des mêmes expressions à des intervalles variés lors de la publication des livres révèle un phénomène remarquable chez Martinet, à savoir la migration syntagmatique. En effet, on peut parler de mots migrateurs ou migrants dans la fiction de Martinet. Autrement dit, les mêmes mots ou expressions errent d'un texte à un autre, à l'image des personnages tout en reflétant la permanence de certaines idées. La charge sémantique du mot ou de l'expression agit dans le nouveau contexte où ils ont été insérés en gardant le même sens et en consolidant les idées directrices de l'œuvre.

Les exemples suivants expliciteront l'interprétation du phénomène de la migration syntagmatique. Martha compare le ciel, dans *La Somnolence* (1975) à un abcès : « Le ciel est une énorme poche de pus qui ne se décide pas à crever.[1099] » Le personnage éponyme de Jérôme (1978) déclare qu'à cause de Polly, il est devenu un abcès en attendant de se faire crever : « Elle avait fait de moi, Polly, une énorme poche de pus qui attendait la main secourable qui viendrait la crever un jour[1100] » La même expression métaphorique pour deux comparés différents : « Le ciel » et « Jérôme ». Les deux se retrouvent sur le même axe paradigmatique et par l'effet de

[1096] *L'Ombre des forêts,* p.135.
[1097] *Nuits bleues, calmes bières*, p. 27.
[1098] *L'Ombre des forêts*, p. 61.
[1099] *La Somnolence*, p. 144.
[1100] *Jérôme*, p179.

cette juxtaposition, s'unissent et se reflètent aussi sur un plan sémantique. Le comparant crée un lien de synonymie entre les deux comparés. Jérôme par son physique monstrueux ressemble au ciel de Martha, lourd et empêchant la pluie d'éclater.

D'autres exemples sur le phénomène de la migration syntagmatique pourraient constituer un faisceau de significations pour comprendre l'un des aspects fondamentaux de l'écriture « martinetienne ». Ils permettent de reconnaître que le phénomène de la migration syntagmatique n'est pas fortuit, bien qu'on puisse trouver dans ce mouvement la manifestation d'une mémoire cumulative. L'expression « avorton maussade » par exemple est utilisée pour décrire deux personnages principaux des récits de Martinet. Le premier, selon la date de publication du livre, est Adolphe Marlaud dans *La Grande vie* (1979)[1101]. Le deuxième est Monsieur, dans *L'Ombre des forêts* (1986)[1102].

Dans *La Grande vie,* le personnage se décrit lui-même, tout en justifiant l'attitude de répulsion des femmes envers lui par sa laideur insupportable. Dans *L'Ombre des forêts*, le personnage principal est décrit par sa femme de ménage, qui n'a jamais osé regarder le visage de son employeur. Pour Adolphe, le nain mélancolique, l'expression « avorton maussade » correspond bien à son profil physique et moral. Mais, pour Monsieur aucune indication physique n'éclaire son profil dans le texte, l'expression semble décrire uniquement son caractère moral : il est silencieux, n'adressant jamais la parole à sa femme de ménage. Il se montre tellement discret qu'il ressemble à un fantôme.

Chez Martinet, les personnages partagent tous un profil commun à quelques différences près. Un autre exemple similaire sur le croisement entre les personnages confirme l'idée de leur union sur l'axe paradigmatique. Jérôme Bauche déclare qu'il est considéré comme « une limace », par les autres[1103]. Adolphe Marlaud aussi dans *La Grande vie* rapporte : « Vous êtes une limace ! m'a-t-elle jeté avant de disparaître, une grosse limace baveuse. On a envie de vous écraser.[1104]»

[1101] « Quand je me regardais dans la glace, le matin, je ne donnais pas entièrement tort à mes détractrices. Cette tête d'avorton maussade, presque toujours ensommeillé, ce teint jaunâtre, comme si j'avais passé la nuit dans un seau hygiénique, cette taille ridicule […] je me sentais parfois si laid, […], que je détournais les yeux lorsque j'apercevais mon reflet dans une vitrine. », *La Grande vie*, p. 21.

[1102] « D'ailleurs elle ne comprenait vraiment pas pourquoi, dans son rêve, tout à l'heure, elle avait trouvé un charme étrange à cet avorton maussade, puisque de toute manière, elle n'avait jamais osé le regarder en face. », *L'Ombre des forêts,* p. 184.

[1103] « J'éprouvais un obscur besoin d'humiliation, d'avilissement. Peut-être cette exigence soudaine avait-elle été déclenchée par l'étrange sensation que j'avais ressentie lorsque le maître d'hôtel m'avait prié de ne plus importuner les clients du restaurant, ce frisson voluptueux de dégoût pour moi-même, comme si je m'étais vu à ce moment-là tel que les autres me voyaient sans doute, une limace, rien de plus, […] », *Jérôme,* p. 149.

[1104] *La Grande vie,* p. 29.

Ce terme, utilisé fréquemment par Martinet à travers ses synonymes prouve que l'une des constantes dans l'imaginaire « martinetien » est l'image de la larve, renvoyant à l'idée du grouillement. La forme microscopique au stade larvaire, ayant pour signification l'inachèvement concerne tout « ce qui existe de manière sourde, latente, qui ne se manifeste pas complètement [1105]». Or, il se trouve que c'est aussi le cas de tous les personnages de Martinet : eux aussi ne se manifestent pas complètement, et quoique le récit tente de les ramener à une image concrète, ils demeurent pourtant fantomatiques, dans leur stade larvaire — Jérôme se décrit comme un fœtus. Ils sont tous, malgré le physique titanesque de certains d'entre eux (Madame C. habite dans une très petite loge, Jérôme est comparé à un mollusque), comparés à des animaux minuscules. Les comparants reflètent l'image sociale péjorative des personnages.

La réflexion linguistique, au niveau des mots et des expressions a révélé une réflexion de l'infiniment grand dans l'ordre de l'histoire au niveau des profils des personnages. C'est pourquoi d'ailleurs tous font un : Adolphe Marlaud se reflètent dans ce « Rien » avec une lettre majuscule.

La migration des expressions d'un récit à un autre conduirait à beaucoup de ressemblances : l'expression « la baleine blanche » en est un exemple. Cette expression métaphorique sert de surnom pour le personnage éponyme du second roman de Martinet, Jérôme Bauche. Elle apparaît dans *Nuits bleues, calmes bières* (1978) : « D'autres bières achevèrent de tuer l'angoisse. Le cliquetis-clac de la capsule décapsulée par un tendre décapsuleur. Alors. Toute cette mousse, ce jaillissement jaillissant, et cette blancheur de baleine blanche, spermatique. [1106]» Le seul aspect commun entre le premier contexte et le second est l'élément de l'eau. L'aspect aquatique de Jérôme le rapproche d'un autre élément qu'est le vin.

La mise en abyme se manifeste dans la répétition des mêmes mots et des mêmes lettres de manière à créer un vertige au sein du texte, rappelant l'état de vertige du narrateur ivre, dans un récit sur l'ivresse au sens concret —*Nuits bleues, calmes bières* est une nouvelle qui présente un narrateur passant tout son temps à boire des bières— et au sens figuré, puisqu'il s'agit aussi de l'étourdissement entrainé par l'expérience de la mort et le retour à la vie en tant que fantôme. Ainsi allitérations et assonances transforment les phrases d'un univers horrifique en énoncés poétiques relevant d'une certaine poésie : « ce jaillissement jaillissant [1107]» et « Le cliquetis-clac de la capsule décapsulée par un tendre décapsuleur. [1108] »

[1105] D'après le dictionnaire français en ligne : https://www.cnrtl.fr/definition/larvaire.
[1106] *Nuits bleues, calmes bières,* p. 30.
[1107] *Ibid.*
[1108] *Ibid.*

Les syntagmes qui se répètent sont fréquents et expriment l'obsession ou la colère : Jérôme répète souvent à travers son discours et de manière systématique les noms des êtres qui ont une emprise sur lui et qui influencent son attitude émotive. L'utilisation de la majuscule en est un signe. Quand Jérôme répète le nom de sa présumée sœur, un changement de son attitude émotive est clair : « Solange. SOLANGE. [1109]» Le protagoniste passe d'un état stable probablement — représenté par l'écriture du mot en lettres minuscules — à un état de colère — représenté à travers le mot en lettres majuscules.

L'effet de la répétition avec un changement graphique des lettres minuscules en lettres majuscules nous donne à voir la même image comme à travers un miroir agrandissant, montrant Solange en position de domination. Il s'agit d'une forme de mise en abyme à un niveau très réduit, reposant sur deux paramètres : la répétition et la similitude. Ainsi l'image de Solange et Jérôme se comparant au soleil et à la lune[1110]. L'exemple de Louis Doussandre prend la même signification quand, discutant avec Jérôme Bauche, l'enseignant se révolte contre sa situation : « Pourquoi ? POURQUOI ? [1111]». Au niveau paradigmatique, cette répétition au niveau de l'unité minimale de la phrase pourrait s'apparenter au niveau intime psychique de l'histoire.

Dans la catégorie des mises en abyme à une échelle réduite on retrouve les phrases qui se reflètent en réactivant plusieurs significations. La traduction représente un moyen de la mise en abyme : deux énoncés successifs ayant le même sens se reflètent identiques à travers deux langues différentes. L'exemple suivant témoigne de cette idée. C'est la traduction de l'anglais en français d'une phrase, à propos du musicien Thélonious Monk, dans L'Ombre des forêts : « Bird lives. L'oiseau est vivant. Monsieur rêve de voir apparaître cette inscription sur les murs, comme à la mort de Charlie Parker, en mars 1954.[1112]» Un autre exemple de Jérôme montre comment l'énoncé se reflète dans celui qui le suit à travers le changement de la langue. Il s'agit d'une traduction de l'allemand en français des propos d'un philosophe allemand : « Was wir sind ist nichts, was wir suchen ist alles. Nous ne sommes rien, mais ce que nous cherchons est tout.[1113]»

La réflexion au niveau des phrases pourrait être saisie à un autre niveau. C'est le cas des phrases qui sont projetées dans un autre récit du même auteur avec une seule occurrence. Dans ce cas de figure, il est nécessaire d'analyser la signification d'une telle pratique, pour

[1109] *Jérôme*, p. 255.
[1110] « Solange me répétait souvent : si le soleil et la lune doutaient, ils s'éteindraient sur-le-champ. Eh bien, moi aussi, je ne me sens pas très bien, je m'éteins, oui, car je commence à douter. Voilà. », *Ibid*., p. 361.
[1111] Ibid., p. 243.
[1112] *L'Ombre des forêts*, p. 118.
[1113] *Jérôme*, p. 245.

comprendre s'il s'agit d'un acte intentionnel ou d'un acte relevant du travail de la mémoire du narrateur-auteur. L'analyse doit en effet tenir compte de l'ordre chronologique dans lequel les textes de Martinet ont été publiés.

Jean-Pierre Martinet écrit dans son second roman *Jérôme* publié en 1978, et par la voix de son narrateur-personnage éponyme, l'énoncé suivant :

> J'ai jeté un coup d'œil par la fenêtre : il avait dû neiger pendant la nuit mais la neige n'avait pas tenu, elle s'était transformée en une boue jaunâtre, parfaitement répugnante, qui semblait coller aux semelles et donner aux passants emmitouflés dans leurs vêtements d'hiver l'allure de scaphandriers se déplaçant lourdement au fond de la mer.[1114]

Huit ans plus tard en 1986, dans *L'Ombre des forêts*, le troisième roman de l'auteur, un énoncé presque identique au premier apparaît au premier chapitre : « Céleste avançait lourdement. Démarche de scaphandrier au fond de la mer. Jamais ses sacs ne lui avaient paru aussi pesants. Ils lui arrachaient les bras. Pourtant elle n'avait pas acheté grand-chose.[1115] ». La même phrase revient avec une modification très légère : « allure de scaphandriers » est remplacé par « démarche de scaphandrier », et « se déplaçant lourdement » par « avançait lourdement ». Dans le premier énoncé, il s'agit d'une métaphore pour décrire les passants, aperçus par le personnage de la fenêtre. Dans le deuxième, le narrateur décrit l'un des personnages principaux du roman, Céleste.

Cette reprise se justifie par la résistance de certaines images dans l'univers fictionnel du romancier. Et cette résistance se manifeste dans un rapport d'interaction entre les textes. Si un énoncé réapparaît, à un certain intervalle de temps à travers un autre texte de l'auteur, cela signifierait l'unité de la fiction. Ces images substantielles fonctionnent, au sein du récit « martinetien », en tant que force centripète. Autrement dit, ces images ayant une solidité due à leur survivance dans l'univers fictionnel, sont aussi dotées d'une résonnance et d'un élan remarquable.

Un autre exemple, mais un peu différent, dans la mesure où la réflexion de la phrase en question révèle non une image mais une idée principale, dans les textes de Martinet, relative au « rire ». Cette idée consiste à affirmer que le rire est une attitude consciente dénotant un pouvoir divin. Le narrateur de L'Ombre des forêts avoue, dans un moment de délire que le rire est le privilège des absents et des morts :

> Monsieur avait essayé, plusieurs fois, dans des cinémas où l'on projetait des films dits « comiques ». Il était bon public, comique troupier, vaudeville, burlesque, tout lui plaisait, il était toujours le premier à s'esclaffer, […] son enthousiasme retombait vite, le silence de la salle le

[1114] *Ibid*., p. 390.
[1115] *L'Ombre des forêts*, p. 13

> glaçait peu à peu, […] C'était tellement difficile de mourir de rire. Bien peu avaient ce privilège. Il se plaisait à penser que ces bienheureux étaient enterrés à quelques mètres au-dessus du sol […] [1116]

Cette idée a été déjà annoncée dès le premier roman de Martinet. Martha Krühl, dans La Somnolence, s'adressant à ses ennemis invisibles, énonce, avec une certaine fureur : « Cessez de rire, tous ! […] Vous n'avez pas le droit de rire, tas de crétins ! Le rire est le privilège des dieux, vous l'apprendrez bientôt, larves ![1117] »

Conclusion

« Aidez-moi à arrêter cette sinistre parodie, monsieur Cloret, je vous en serai reconnaissant jusqu'à mon dernier souffle ![1118] » La vraie parodie dans tous les textes de Martinet est en effet la vie. La fiction dédouble la vraie vie comme un reflet, s'en détache et devient l'unique espace authentique parce qu'il est le lieu où la voix intérieure du marginal se libère. La fiction horrifique de Jean-Pierre Martinet déjoue son propre principe fondé sur la peur grâce au genre de la parodie. Le système ludique de la parodie s'étend sur une vaste panoplie de procédés littéraires.

Les jeux de mots et les différents types de décalage au sein du texte fonctionnent comme des moyens de détournement de l'horreur. L'expression « comédie horrifique » pourrait s'appliquer à La Grande vie par exemple, ainsi qu'à d'autres séquences narratives appartenant à d'autres textes de Martinet. L'expression « comédie horrifique » signifierait que l'horreur est mêlée au comique (à travers l'ironie et l'humour noir). La mise en abyme est le troisième procédé littéraire qui distingue la parodie chez Martinet. Notre analyse repose sur quelques paramètres notamment la réflexion, la similitude et la répétition.

Dans le mythe de Narcisse, le reflet a causé la chute du jeune homme dans l'eau. L'image réelle a été engloutie par le reflet qui l'emporte sur la première réalité. Ainsi dans la mise en abyme de l'univers fictionnel « martinetien », comme dans le mythe de Narcisse, le reflet s'autonomise et agit seul — au sens de fantôme (le narrateur de *Nuits bleues, calmes bières*) ou d'une âme errante (les personnages de *L'Ombre des forêts*). Le reflet représente en plus l'idée de la folie (pour Martha dans *La Somnolence*) et d'un univers fantastique horrifique (pour Céleste dans *L'Ombre des forêts*).

[1116] Ibid., p. 135
[1117] *La Somnolence*, p. 139.
[1118] *Jérôme*, p. 88.

Au niveau du texte, l'ordre de la réflexion est de deux types : une réflexion élargie qui comprend la projection d'une image dans le même texte ou en dehors du texte, en gagnant toute l'œuvre de Martinet : l'image de Polly par exemple dans Jérôme ou l'image d'un monde désert à travers tous les textes de l'auteur. À l'échelle linguistique, le phénomène de la mise en abyme prend d'autres formes : en appliquant les critères de la similitude et de la répétition, se distinguent des énoncés et des mots clés de l'œuvre, reflétant une imagerie relative au désespoir.

La mise en abyme révèle une polytopie —le terme est propre à Laurent Jenny[1119]— à partir d'un point d'ancrage parfois difficile à repérer. L'écho des voix provenant des profondeurs, monde du « Je » et univers de l'intériorité, se fait entendre à tous les niveaux, à travers la voix implicite d'un narrateur dédoublant souvent la voix explicite du personnage. Le dédoublement, forme de réflexion, est manifeste aussi par l'agencement de la voix basse, les chuchotements de voix étranges parasitant le monde des personnages, et la voix haute du personnage « martinetien » lui-même qui cherche une place parmi les autres.

La mise en abyme rend compte de cet univers hautement répétitif, de l'utilisation du décryptage comme lecture paranoïaque du monde et des fantasmes qui reviennent. Il s'agit d'un procédé qui représente le mieux le monde horrifique qui repose sur l'idée du dédoublement et du parallélisme de différentes dimensions.

L'analyse de ce procédé littéraire, à travers un chapitre assez développé, s'explique enfin par son rôle capital dans le déploiement de la fiction horrifique chez Martinet. La structure de la fiction « martinetienne » a évolué du texte monologique (ses deux premiers romans des années 1970) au psycho-récit (ses textes des années 1980 sont des récits de la troisième personne). Cette évolution représente la structure binaire de l'œuvre « martinetienne » : les textes du « Je » sont des textes longs, révélant un « Je » excessif, débordé, éclaté à l'infini à travers l'espace textuel au point de se confondre avec tous les éléments du cosmos. À ce « Je » insaisissable, succède une troisième personne avec un point de vue interne, favorisant l'épanchement de l'intériorité.

Ainsi, la troisième personne des textes des années 1980 reflète le « Je » dans les textes des années 1970, dans la mesure où la révélation de l'intériorité est effectuée à partir d'un point non défini. Autrement dit, l'évolution chronologique a abouti au choix du brouillage du « Je ». La mise en abyme, en variant et en multipliant les cas, consolide cette idée de brouillage. En effet, le lecteur ne peut pas situer facilement le schéma du début et de la fin. Avec la structure

[1119] Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », p. 269, dans *Poétique* n°27, 1976, p. 257-281.

du psycho-récit ou les textes de la troisième personne, le récit semble perdre ses points de repères (le point de départ et de la fin de l'histoire).

La mise en abyme met en valeur cette situation de flou total à l'origine du texte d'horreur de Martinet. Il est donc impossible de parler de prolepses et d'analepses comme étant deux phénomènes saillants, tant le temps est fait d'allers et retours. Néanmoins, leur fréquence renvoie à l'aspect ludique du texte horrifique qui fonctionne par encodage.

L'évolution des textes de Martinet en faveur du psycho-récit (dans lequel le « Je » est déguisé en troisième personne) valorise une idée fondamentale dans l'œuvre de l'auteur à savoir : le temps. L'impossibilité de repérer un point précis pour plusieurs cas de mise en abyme est un appel à la réflexion sur le temps de la narration : quel est l'émetteur du discours dans les récits monologiques (beaucoup de doutes autour de la prétendue autobiographie fictive) ? Quand est-ce que le discours a été écrit (après la mort de Martha, par exemple ou de son vivant, elle qui est incapable de se tenir debout d'après ses révélations et qui est malade) ? Qui croire : Georges Maman l'acteur raté, ou Georges Maman l'acteur surdoué qui semble bien jouer son rôle à la fin du récit quand il annonce la fin du film, avec un rire énigmatique ? Quel est le temps des événements : car, à part, les indications temporelles, qui semblent s'accorder avec l'idée d'un temps cyclique, circulaire, les événements se présentent comme rallongées sur l'espace d'une vie démultipliée (le cas de Jérôme Bauche).

L'œuvre de Jean Pierre Martinet a évolué au niveau du même principe à savoir le désespoir comme étant le fondement de la fiction. Ce désespoir se manifeste à deux niveaux : d'une part, au niveau du sujet par sa situation de marginal, dédoublant un sujet qui représente l'ordre, mais qui est ridiculisé (le cas de Cloret, l'homme à la cravate rose), d'autre part, au niveau d'un émetteur d'énonciation parasité, brouillé, bref, un « Je » qui se marginalise pour se transformer en une troisième personne problématique.

La transformation a consisté donc dans le voilement du « Je » des textes monologiques et dans son dévoilement à travers un déictique encore plus complexe, à savoir le « Il » du discours indirect libre.

Chapitre deuxième : La parodie du genre policier

Introduction

Le genre policier a été classé dans la paralittérature depuis son essor au dix-neuvième siècle. La méconnaissance du genre provient de son contenu présentant un monde fondé sur la violence, dont les personnages — excepté le justicier de l'affaire — sont des ratés. La littérature policière comme la fiction horrifique — toutes les deux ayant l'étiquette de « noire » — a été repoussée par le public en faveur d'une littérature dite « blanche » dont le contenu ne choque pas la morale du lecteur.

> [Cette] littérature non conventionnée – et toujours décriée – par les académismes, parce qu'elle entendait avant tout « coller au siècle ». […] Car le roman noir, c'est la prise en compte de la violence des rapports sociaux dans la charge qui plombe bien des existences. A ce titre, le roman noir est producteur de sens. C'est aussi la littérature des perdants. Qui pourfend une société qui n'aime et n'honore que les vainqueurs tout en espérant se protéger des discours qui détaillent les inévitables et multiples formes de transgression, qui pratiquent la remise en question permanente des définitions du Bien et du Mal.[1120]

Le public auquel s'adresse le genre policier est théoriquement tout le monde. Mais les observateurs du genre constatent qu'il y a eu des tendances claires au niveau de la réception : un goût pour le policier a été remarqué dans la classe populaire — ayant une dimension ludique et divertissante pour certaines versions offertes à la « masse » — ce qui a probablement eu une part dans la constitution d'un point de vue minorant sur ce genre. La littérature de jeunesse, à travers les bibliothèques destinées aux élèves et à l'école notamment, constitue un foyer de diffusion du genre policier — la pédagogie de l'enseignement encourageant l'esprit vif chez l'apprenant, des séries entières ont été créées et programmées à l'intention du jeune public à des fins éducatives. Toutefois, ces orientations n'ont cessé d'évoluer au vingtième siècle et précisément à partir des années 1950 avec l'école du Nouveau Roman et d'autres écrivains qui ont réussi à produire une œuvre littéraire à partir du roman noir, à l'instar de Georges Simenon.

Le vingtième siècle a redonné une valeur à ce genre en s'appuyant sur certains de ses aspects les plus marquants dans des romans de la littérature générale. C'est le cas du *Voyeur* (1955) d'Alain Robbe-Grillet. Dans ce récit où il n'existe aucun crime au vrai sens du terme, il s'agit plutôt d'utiliser les codes du genre policier : l'énigme surtout fonctionne comme un faux motif dans la progression narrative. Cette revalorisation du genre a été consolidée grâce au cinéma qui a contribué à sa notoriété. En littérature les éditions Poche ont créé une collection

[1120] Cédric Fabre, « Le roman noir, littérature d'avenir », dans Actes Sud, 2005/2, n°15, disponible sur : https://www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2005-2-page-46.htm.

réservée aux romans policiers ce qui prouve la reconnaissance du genre en question et sa légitimation littéraire.

En fait, le genre policier comporte plusieurs types : roman de suspens, roman noir, thriller, roman de crime, et jusqu'à la création de la série dite « noire ». Ces appellations montrent l'évolution du polar[1121]. Serge Bergeron écrit à ce propos :

> On considère le roman policier comme une variation autour d'un même thème et, à cet effet, on s'accorde à dire qu'il a trois tendances majeures : le roman-problème, le suspense et la série noire. […] Jean-Marie Poupart, dans *Les Récréants*, écrit avec justesse que le roman problème est un roman de la tête, le suspense, un roman des nerfs et la série noire, un roman des tripes. Voilà pour les principales veines du policier. Nous nous devons cependant d'ajouter qu'il existe des croisements hybrides, mélanges de deux ou des trois tendances. De plus, l'apparition du suspense n'a pas arrêté la production du modèle à énigmes, de même que la série noire n'a pas tué le suspense. On retrouve encore sur le marché du polar en tout genre.[1122]

Le genre policier se caractérise par une situation de trouble généralement déclenchée par un crime, avec la volonté de résoudre ce trouble grâce à un détective. Le schéma narratif est donc clair : un crime entouré de mystère est suivi par une série de contraintes accentuant la tension dans le récit. La fin correspond toujours à la résolution de l'énigme et à la révélation de la vérité sur le tueur. Les origines du genre policier révèlent deux grands types de littérature : la littérature anglo-saxonne et la littérature française. Agatha Christie[1123], Arthur Conan

---

[1121] En France, Jean-Patrick Manchette, dans les années 1970, est reconnu comme un écrivain révolutionnant le polar, étant lui-même le fondateur du « néo-polar ». Se dressant contre le polar classique, Jean-Patrick Manchette réussit à faire changer l'opinion générale sur le genre du polar, considéré comme populaire et simple objet de consommation. Le néo-polar acquiert donc une légitimité littéraire : « Avec le néo-polar, nous passons du roman voyou au roman engagé » (Schweighaeuser, 1997 : 100) », ajoute **Pierre-Michel** Pranville dans son article « Le néo-polar est-il un avatar littéraire de Mai 68 ? », disponible sur : Le_neo-polar_est-il_un_avatar_litteraire_de_Mai_68.pdf . Manchette écrit à propos du polar classique : « Le polar classique a des bornes historiques (années 20, années 50), il a aussi un centre géographique, les États-Unis, centre du monde de ce temps, centre du marché mondial, centre de la contre-révolution qui produit le polar. Quand l'art est devenu une marchandise (nommée culture), l'hégémonie économique et politique est aussi hégémonie culturelle. Face à l'hégémonie américaine, des formes anciennes peuvent survivre en se figeant […], mais ce qui se crée de nouveau se définit nécessairement par son rapport aux formes américaines. Rapport d'imitation et de négation » (propos relevés dans l'article de Marcela Poučová, « Manchette des paumés ou la marginalité intérieure des personnages du roi du néo-polar », disponible sur : file:///C:/Users/hp/Desktop/MACHETTE%20R%20POLICIER.pdf). Le néo-polar se présente en effet comme une fiction ayant les paramètres du polar et du roman noir et dont l'objectif est de représenter les problèmes de la société française contemporaine de l'après Mai 68. C'est la raison pour laquelle le néo-polar a été aussi considéré comme un genre gauchiste. Annie Collovald et Éric Neveu mentionnent au début de leur article intitulé « Le « Néo-polar ». Du gauchisme politique au gauchisme littéraire » (disponible sur : file:///C:/Users/hp/Downloads/SR_011_0077.pdf) : « La fin des années Soixante-dix a vu émerger sous le label « néo-polar » un ensemble de productions romanesques qui constituent inséparablement un genre littéraire, l'expression d'une sensibilité politique souvent radicale et un mouvement culturel marqué par l'institutionnalisation graduelle d'un sous-champ littéraire avec ses collections […] ses prix, sa critique spécialisé, son historiographie propre. […] Il s'accompagne chez les auteurs de la revendication explicite de saisir et mettre sur la place publique les maux de la société actuelle. Cette stratégie littéraire et politique s'inscrit en rupture à la fois avec le modèle de la littérature policière d'énigme symbolisée par Agatha Christie […], avec les sujets […] et les styles de prédilection des anciens du « polar » français. »

[1122] Serge Bergeron, « L'évolution du roman policier » dans *Québec Français*, n°72, 1988. Lien disponible sur : https://www.erudit.org/fr/revues/qf/1988-n72-qf1222077/58600ac.pdf. Consulté le 23/7/21.

[1123] *Dix petits nègres* (1939), *Meurtre au champagne* (1945), *La Dernière énigme* (1976), etc.

Doyle[1124], Alfred Hitchcock[1125], Edgar Allan Poe[1126], sont les auteurs célèbres du genre policier auxquels s'ajoute, du côté de la France, Jean-Patrick Manchette, entre autres, qui a participé à la mise en valeur du polar.

Les récits de Jean-Pierre Martinet adoptent les modalités du genre policier dans un contexte parodique. L'adoption du genre policier au sein de la fiction horrifique se justifie par la proximité entre les deux genres et leur convergence. Martinet, grand admirateur du genre policier en littérature ou au cinéma, exploite les codes du genre policier au profit de l'intériorité. Notre analyse sera consacrée à la représentation parodique du récit policier à travers ses codes : (1) Le détective, en étudiant le cas de Doussandre dans *Jérôme* ; (2) Le crime, en analysant le cas de Monsieur dans *L'Ombre des forêts*, (3) L'enquête, à travers le cas de Martha K. dans *La Somnolence*. Et enfin, (4) L'énigme, à travers le cas de *Ceux qui n'en mènent pas large*.

[1124] *Une Étude en rouge* (1887), *Le Chien des Baskerville* (1902), *La Vallée de la peur* (1915), *Les Aventures de Sherlock Holmes* (1892).
[1125] *Le Crime était presque parfait* (1954), *Complot de famille* (1976).
[1126] *Bérénice* (1835), *Double assassinat dans la rue Morgue* (1841).

I. Le détective : le cas de Doussandre dans *Jérôme*

Louis Doussandre l'ancien professeur de Lettres de Jérôme Bauche se présente comme un détective face à Jérôme dès sa première rencontre avec ce dernier. Au moment où il rencontre le sexagénaire le personnage a déjà commis trois crimes : il a assassiné son voisin, sa mère et une prostituée du nom de Bérénice. Le quatrième, il le commet chez Doussandre lui-même, en étranglant la chatte de l'enseignant. La voix de Doussandre terrifie Jérôme car ce qu'il redoute le plus est d'être interrogé par la police. Cette première image fondée sur une hypothèse sera confirmée par la suite, à partir d'autres caractéristiques de l'enseignant.

> Vous permettez que je m'assoie cinq minutes à côté de vous, Jérôme ? En entendant mon prénom, j'ai sursauté. J'ai tout d'abord pensé c'était un policier qui s'adressait à moi. Mais non : l'un des joueurs de flippers s'était retourné et me regardait en souriant. Vous ne vous souvenez pas de moi ? Doussandre, votre ancien professeur de lettres.[1127]

L'image de l'inspecteur de police et du suspect revient à plusieurs reprises :

> La sueur commençait à ruisseler sur mon front. J'étouffais. J'ai desserré ma cravate et je me suis senti un peu mieux. […] J'espérais que mon ancien professeur n'avait pas remarqué mon trouble, car il en aurait peut-être profité pour m'écraser davantage. Comme un suspect que la police a cuisiné plusieurs nuits de suite, et qui, les nerfs à bout, est sur le point de tout avouer, même des forfaits imaginaires, je me cherchais des circonstances atténuantes, […] Doussandre m'a désigné ma chaise d'une main autoritaire. Mettez-vous à table, Jérôme, je vous en prie.[1128]

D'ailleurs Jérôme multiplie les allusions à l'identité de Doussandre à travers la comparaison :

> Il me regardait avec un intérêt que l'on me témoignait rarement. Je me sentais vaguement gêné, comme si je me trouvais devant un inspecteur de police. Est-ce que le meurtre de monsieur Cloret était inscrit sur mon front ? […] Machinalement, j'ai passé ma main sur mon visage. Vous avez chaud, Jérôme ? […] J'ai protesté mon innocence, tellement maladroitement d'ailleurs que je me suis senti encore plus mal à l'aise.[1129]

Les doutes sur les vraies intentions de Doussandre et son rôle de détective s'accentuent. Jérôme ne peut pas s'empêcher d'émettre des hypothèses : « Doussandre ne m'avait adressé la parole que pour me tendre un piège. Depuis longtemps déjà, sans doute, il me guettait.[1130] »

Le profil de l'enseignant suggère une image classique à la Sherlock Holmes dont la caractéristique principale est l'intelligence :

> Les yeux de Doussandre n'avaient pas changé, ça non, aussi vifs, aussi intelligents que lorsque j'étais son élève. Fureteurs également, presque inquisiteurs parfois. […] Son intelligence me faisait un peu peur autrefois : j'avais l'impression qu'il lisait en moi à livre ouvert. Je retrouvais

[1127] *Jérôme*, p. 203.
[1128] *Ibid*., p. 237.
[1129] *Ibid*., p. 205.
[1130] *Ibid*., p. 211.

> maintenant la crainte vague que j'éprouvais souvent devant lui, et je me demandais s'il n'allait pas deviner rapidement que je venais de commettre un meurtre.[1131]

Néanmoins cette image se désagrège avec le déclenchement des scènes parodiques. La panique s'empare de Jérôme quand Doussandre tire un journal de sa poche et lui demande de le lire : ce dernier croit que le geste de son ancien professeur est une preuve de sa connaissance des meurtres. Néanmoins le discours du professeur éclairant la vérité est en totale contradiction avec les doutes du meurtrier. Un effet comique est créé car l'objet d'intérêt de l'enseignant, un dessin humoristique sur l'absurdité de la vie, contraste avec le secret du meurtrier.

> Tenez, pendant que vous vous preniez pour Jeanne d'Arc, j'étais en train de regarder ce dessin de Reiser dans *Charlie-Hebdo*. Voilà pourquoi j'étais en train de rire. Croyez-moi, j'étais bien loin de songer à vous torturer, curé de la guillotine ou pas. Regardez ce type qui fait des mathématiques en se faisant faire une pipe par sa femme, voilà la vie, mon vieux : grotesque, vulgaire, plutôt marrante, au fond, non ?[1132]

Jérôme a peur que Doussandre le pousse à avouer ses crimes, à travers leur conversation et sous l'effet de l'alcool. L'enseignant est représenté comme un vrai détective. Son attitude suggère un portrait classique d'inspecteur de police à travers ses gestes, son regard vif, son aspect sérieux et grave qui alerte le personnage éponyme, et le recours dans le dialogue à certaines habitudes de détectives : fumer la pipe, la manier délicatement sous le regard du suspect. Mais la suite du discours de Doussandre révèle une chute comique inattendue puisque, après cette tension, l'enseignant avoue à son ancien élève qu'il est désespéré depuis sa séparation avec son jeune ami.

> Monsieur Doussandre a approché son visage du mien. Son regard était grave, tout à coup. Il a sorti de sa poche une pipe et un paquet de tabac. Jérôme, il faut que je vous dise, je déconne un peu, comme ça, histoire de détendre l'atmosphère, et puis aussi parce que je vous aime bien et que ça me fait rudement plaisir de me retrouver avec vous devant une table de bistrot, des années après, mais au fond, je suis au fond, tout à fait, oui. Il a ri mécaniquement de son jeu de mots, puis, il a continué, en bourrant méticuleusement sa pipe. Oui, je l'ai atteint. Vous savez, mon ami m'a quitté, ça fait dix mois aujourd'hui. […] c'était un type merveilleux. Il venait d'avoir vingt ans. Je vais sur la soixantaine. […] Je crois bien que j'avais fini par le dégoûter. C'est moche un vieillard. […] L'être aimé vous échappe par mille blessures invisibles. Chaque matin, l'horreur, à côté de soi. Vous comprenez.[1133]

Et malgré ces chutes, les doutes de Jérôme n'ont pas disparu et au moindre mot ou geste de la part de Doussandre, il s'irrite jusqu'à la furie : « Un doute subsistait. L'enquête était loin d'être close.[1134] » pense-t-il. La peur de Jérôme atteint son paroxysme quand il commence à confondre la voix de sa victime avec celle de Doussandre, en inventant des paroles liées au

[1131] *Ibid.*, p. 203-204.
[1132] *Ibid.*, p. 213.
[1133] *Ibid.*, p. 213-214.
[1134] *Ibid.*, p. 229.

meurtre : « Vos grandes capacités ne sont pas utilisées comme elles le mériteraient. Dommage. Vous auriez pu vous livrer à votre goût du meurtre sur une bien plus grande échelle. […] Doussandre agitait son index dans ma direction, comme à l'adresse d'un garnement qu'on menace d'une bonne correction.[1135] »

La représentation du détective devient ridicule de plusieurs manières. La conversation entre le professeur/détective et son ancien élève/le suspect se transforme en un dialogue de sourds quand Doussandre, au lieu de laisser la parole à Jérôme, s'abandonne à une sorte de logorrhée sur sa vie privée. Jérôme, lui, se laisse emporter par sa pensée, à travers un monologue intérieur :

> J'ai eu envie de faire remarquer à Doussandre qu'il avait déjà exprimé ces idées à plusieurs reprises, mais je me suis tu car j'ai eu peur qu'il redevienne agressif. A force de me taire, j'avais l'impression de ne plus exister. Je devenais de plus en plus mince, ô miracle, presque transparent, […][1136]

La rencontre entre les deux hommes se termine sans que l'affaire des crimes ne soit révélée par le pseudo détective, entouré de mystère certes, mais animé par son grand désespoir.

II. Le crime : le cas de Monsieur dans *L'Ombre des forêts*

L'idée du meurtre, dans *L'Ombre des forêts*, est liée à l'écriture chez Monsieur. Pour ce personnage qui a raté sa carrière d'écrivain, le projet de devenir un criminel célèbre se forme comme une sorte de compensation : l'instinct de meurtre se développant chez lui correspond à un moment de rage contre son problème de sècheresse devant les mots et l'écriture.

> Il repensa à la mort de Thelonious Monk, il y a quelque temps déjà. Un musicien qu'il avait beaucoup aimé, autrefois, à l'époque où il se prenait pour un écrivain […] Certains prétendaient que Monk, parfois, s'endormait sur son piano. Légende bien sûr. En fait, il ne faisait que donner l'impression qu'il hésitait entre deux notes, mais il finissait toujours par trouver la bonne, […] Monsieur, c'était l'inverse : entre deux mots, il n'arrivait plus à choisir. Il restait suspendu au-dessus du vide. Cela pouvait durer des semaines entières, parfois même plusieurs mois. A la fin, il avait envie de hurler, de se laisser tomber. Il lui venait des envies de meurtre. Il ne pouvait plus supporter son reflet dans une glace ou une vitrine […][1137]

En fait, le rêve de devenir un criminel se transforme par l'imagination de l'écrivain en un récit soigneusement développé. Il invente tout un scénario autour d'un meurtre imaginaire. L'idée de commettre un crime devient un fantasme :

> La mort violente exerçait sur Monsieur une étrange fascination. Il n'aimait que les assassins sournois. Il rêvait souvent de corps s'effondrant silencieusement sur des tapis épais, dans la pénombre voluptueuse des appartements bourgeois. Le sang coulait à peine. Les lourdes tentures

[1135] *Ibid*., p. 235-236.
[1136] *Ibid*., p. 244-245.
[1137] *L'Ombre des forêts*, p. 19.

> ne bougeaient pas. Un chat persan se cachait sous le lit. Ses yeux dorés n'exprimaient pas la moindre réprobation. Même pas un peu d'étonnement. L'assassin se fondait dans la nuit. Criminels anonymes, perdus dans la foule. Monsieur les enviait. Leur secret. Il éprouvait presque toujours une profonde déception lorsque l'un d'eux se faisait prendre. Il se consolait en se disant que, sans doute, beaucoup échappaient aux griffes de la justice et continuaient à se promener tranquillement dans les rues, en toute impunité, dissimulant d'horribles forfaits derrière une bonne figure rubiconde ou un sourire courtois. On les frôlait dans l'autobus ou au cinéma, ils empuantissaient l'atmosphère des honnêtes gens sans que ceux-ci en eussent conscience. Ah s'ils avaient pu être contagieux, la vie eût peut-être été plus drôle : une simple poignée de main eût inoculé chez la plus inoffensive des créatures le désir irrépressible du meurtre, le baiser le plus tendre les germes de la folie furieuse. Parfois, il arrivait à Monsieur d'imaginer que les Guermeur n'étaient pas morts dans un accident de voiture, mais que c'était lui qui les avait fait disparaître. Son crime si génialement conçu que jamais le moindre soupçon n'avait pesé sur lui. Même pas une visite de la police, rien. Le chef-d'œuvre absolu. La joie la plus secrète. Le sommeil dans les draps les plus frais, le cœur empli d'une étrange fierté. Son existence était justifiée, la bête avait bondi. Sa mère, qui, toute sa vie, l'avait tenu pour un bon à rien, pleurait de joie. Bien sûr, elle eût préféré voir son nom en grosses lettres dans les journaux, en première page, avec une photo, mais la nature de l'exploit exigeait l'anonymat, comme la plupart des œuvres conçues par un génie authentique.[1138]

Le crime se manifeste chez Monsieur à travers son imagination : ses crimes sont des envies de crime et non des actes réels. Ainsi, il se comporte comme un criminel vis-à-vis de la lampe de sa chambre.

> Il se retenait pour ne pas faire voler en éclats [Globe sale], avec le premier objet qui lui tomberait sous la main, une canette de bière, une chaussure, son poing serré abandonné par terre. Il n'aimait pas avoir de telles pensées. […] L'été dehors, un ciel que l'on ne pouvait pas vraiment regarder, trop lumineux, éveillant des nostalgies trop violentes. Certaines idées de meurtre rôdaient. Monsieur se demandait si Globe sale lui avait vraiment pardonné d'avoir eu envie de l'éteindre, et ensuite, de le briser en mille morceaux avec le petit marteau qu'il cachait sous son traversin. Comme il tenait à ce marteau ! Au moins autant qu'à sa collection de faits divers criminels […][1139]

De même avec sa femme de ménage Céleste qui le rend vulnérable par son énergie, faute de pouvoir la congédier, il exprime son envie de la tuer sans jamais passer à l'acte :

> Certains jours, lorsqu'il regagnait sa chambre et qu'il la rencontrait dans l'escalier en train d'astiquer les marches avec une énergie désespérée, il avait envie de la faire dégringoler jusqu'au rez-de-chaussée ou de s'approcher tout doucement d'elle, alors qu'elle était courbée sur son ouvrage, le nez plongé dans son seau qui empestait l'eau de javel, et de lui défoncer le crâne à coups de marteau. Au revoir madame Céleste, on vous a assez vue. Par ici la sortie. Assez de simagrées. Du vent. Vos airs de chien battu ne font plus recette. Charbonnier est maître chez soi.[1140]

Toutefois, la lassitude du personnage reflétant un grand désespoir lui ôte toute envie de tuer Céleste. Il ne s'agit pas de l'unique raison qui le pousse à renoncer à la mort de Céleste.

[1138] *Ibid.*, p. 62-63.
[1139] *Ibid.*, p. 57-58.
[1140] *Ibid.*, p. 59.

Monsieur cherche une certaine célébrité : la mort de sa femme de ménage pourrait ne pas être remarquée puisqu'elle est solitaire. Il justifie ses désirs de meurtre par son trouble mental.

> Et dire que Céleste doit roupiller tranquillement. Quelle chance ont ces âmes simples. La pauvre. Elle est bien tombée, avec moi, on peut dire, oui. Je me suis amusé à martyriser la merveilleuse Roberte, trop peut-être, maintenant cela ne me dit plus rien de continuer avec cette malheureuse dont je n'ai nul besoin. […] Je n'ai même pas envie de la tuer. Ce serait tellement facile. Personne ne remarquerait sa disparition, elle semble si seule dans la vie. D'autres ambitions. Pardon, Céleste. Pardon pour ces mauvaises pensées. Rassurez-vous, il n'y a la moindre cruauté en moi. La simple vue d'une goutte de sang me fait défaillir. Je suis un homme bon et honnête. Non. Ce n'est pas cela que je voulais dire. Je suis un homme malade […] Ni bon ni honnête.[1141]

D'ailleurs, l'idée du meurtre liée au besoin d'être reconnu par un grand public ne cesse de devenir explicite. Le personnage exprime sa pensée concernant le désir d'avoir une carrière de criminel. Il constate qu'il possède les caractéristiques, mais qu'il a raté comme pour l'écriture, son ambition de devenir un criminel célèbre :

> Un jour, on verra bien qui je suis. Pour le moment, tout reste à faire. En tout cas, Céleste, pardon. […] Oh là là. Consternant. Attention jeune homme. La guimauve menace. Dangereux, ça, très dangereux. C'est comme ça qu'on se fait avoir. Un futur grand criminel ne pleurniche pas, ne s'attendrit pas. Petiot, à cinq ans, son chat déjà. Dans l'eau bouillante. Un beau début. Quel chemin à parcourir. Pas commode pour un pauvre type comme moi. J'aurais dû démarrer bien plus tôt dans la carrière, au lieu d'essayer de me persuader que j'étais un écrivain. Toutes ces années gâchées. Et pour solde de tout compte : rien.[1142]

Le rêve de devenir un tueur célèbre se traduit en réalité par des actes insensés. Monsieur s'attaque à un chien dont le tort est de lui manifester des signes de tendresse et d'attachement. Les émotions du personnage révèlent sa sensibilité malgré la cruauté de son acte :

> Alors lui revient en mémoire l'histoire du chien jaune. A l'époque, Monsieur venait de s'installer à Rowena. Roberte était encore vivante. […] Un chien de race indéterminée, au poil jaunâtre, s'était mystérieusement attaché à lui. Il le suivait partout, dans les rues, au café. […] La nuit, le chien s'installait sous ses fenêtres, réclamant une affection incompréhensible. […] Une nuit étouffante de juillet, alors qu'il ne parvenait pas à trouver le sommeil et qu'il guettait à la fenêtre du salon l'arrivée improbable d'un orage, il aperçut la bête de cauchemar, […] le regardant d'un œil plein de tendresse. […] En quelques secondes, il se retrouva dans la rue. […] Il ramassa une barre de fer qui traînait sur le trottoir. […] Monsieur voulait juste l'effrayer […], lui faire comprendre définitivement qu'il n'était pas son ami […] Il n'aurait pas dû le regarder ainsi, tandis qu'il commençait à lui taper dessus. C'était ça qui l'avait rendu fou furieux. Alors il s'était mis à frapper sauvagement. […] Lorsque l'animal ne bougea plus et que son regard devint vitreux, il eut envie de vomir. […] Il continuait pourtant à trembler, lorsqu'il enfouit le cadavre du chien dans un sac en plastique qu'il alla déposer quelques maisons plus loin, dans le caniveau.[1143]

[1141] *Ibid.*, p. 94-95.
[1142] *Ibid.*, p. 95.
[1143] *Ibid.*, p. 121-122.

Un autre crime présumé pourrait être rattaché à Monsieur, dans la mesure où il en est la cause directe et non le tueur au vrai sens du terme. Il s'agit des circonstances qui ont causé la mort d'un clochard, le duc de Reschwig ancien scénariste qui a perdu la tête. Monsieur rencontre le duc lors d'une de ses virées nocturnes dans la ville. Il échange avec lui quelques paroles, alors le duc s'énerve et provoque Monsieur qui en contrepartie joue avec lui un jeu cruel : profitant de la cécité du clochard, Monsieur lui retire son sac et lui demande de le récupérer en gardant un silence troublant mettant le duc dans un état d'agitation extrême. Le duc se précipite et tombe en se blessant le visage. Son état s'aggrave et Monsieur remarque que le duc a cessé de bouger. Il s'enfuit laissant derrière lui le cadavre du clochard. À sa grande déception, il apprend par la suite d'un barman que le journal évoque l'affaire en trois lignes comme un fait divers, que le cadavre a été retrouvé dans un étang et que Rose Poussière s'accuse de ce meurtre comme de beaucoup d'autres accidents[1144]

> Monsieur évita de justesse un coup de canne, puis un autre. L'aveugle frappait au hasard, avec une force terrible. Il tomba, se releva, tomba à nouveau, puis se mit à ramper dans la poussière à la recherche de son sac. A chaque fois qu'il était sur le point de l'atteindre, Monsieur donnait un léger coup de pied. Ce petit jeu l'amusait. […]
> -Est-ce qu'il y a quelqu'un ?...
> Monsieur ne répondit pas. Il n'avait pas la moindre envie de parler. […]
> -Vous êtes là… […]
> Il semblait de plus en plus essoufflé. Il allait peut-être crever là, devant Monsieur, à ses pieds, et il n'aurait même pas besoin de lui donner le coup de grâce. […]
> -Vous ne pourriez pas m'aider à me relever ? […] Putain, merde, je saigne. […]
> [Monsieur] tendrait sa main au duc, […] Dans la lumière blafarde, il aperçut son visage ensanglanté. […] Supprimer le duc ? Là, d'un seul coup, sans un témoin ? Tellement facile. Encore plus simple qu'avec l'affreux chien jaune. Un crime pas très glorieux, certes, peut-être même encore plus minable que l'autre, mais enfin, malgré tout, un vrai début dans la carrière. Les grands assassins n'ont pas toujours débuté par des coups d'éclat. Il faut faire ses classes. Monsieur, pourtant, hésitait. Trois lignes dans les journaux locaux, est-ce que cela valait le coup ? Et encore, on ne parlerait même pas de lui, la mort d'un clochard ne provoquerait pas la moindre indignation, personne ne songerait à ouvrir une enquête. Les perspectives n'étaient pas très exaltantes. […] Le duc appelait avec moins de conviction. Sa voix devenait de plus en plus

[1144] Il s'agit d'une conversation entre le barman et Monsieur à propos de Rose Poussière :
« - […] Elle s'accuse sans arrêt.
-De quoi ?
-Je ne sais pas.
[…]
-Alors, elle s'accuse de quoi ?
- […] Je n'ai peut-être pas été marin, mais vous, vous avez sûrement fait un stage dans la police.
[…]
-Alors, de quoi ? Elle s'accuse de quoi ?
-Soi-disant, elle avait rendez-vous, dans un parc de Rowena.
-Et alors ?
-Alors, il paraît qu'elle est arrivée trop tard. L'heureux élu n'a pu supporter d'attendre si longtemps. Alors plouf. Dans l'étang. Une histoire à dormir debout. Et même pas drôle.
-Mais on a retrouvé quelqu'un, dans l'étang ?
-Oui, un clochard, ou un type de ce genre. Il y avait déjà un bon moment qu'il s'était noyé, vous pensez. Aucun rapport avec elle, bien sûr. C'était dans le journal avant-hier. Trois lignes. L'événement du siècle.
Monsieur revit le duc de Reschwig se traînant dans la poussière, rampant à la recherche de son sac, en grognassant. Il éclata de rire.
Ibid., p.235-236.

> faible. On sentait bien qu'il n'en pouvait plus. Il s'éloignait, il dérivait. […] Il demeurait couché en travers du chemin, sans bouger. […] Le duc était peut-être mort d'un arrêt du cœur. Déguerpir, et vite.[1145]

Monsieur avoue à la fin qu'il a tout raté : « Et si j'étais encore plus minable comme criminel que comme écrivain ?[1146]» Ses vrais crimes sont de pures fictions comme l'histoire qu'il veut raconter et à laquelle il prend part. Monsieur, à l'instar de Don Quichotte, est l'image parodique du criminel qu'il voudrait être.

III. L'enquête : le cas de Martha Krühl dans *La Somnolence*

Martha Krühl pense qu'elle est persécutée par des inconnus et décide d'élucider le mystère. Elle parle souvent d'un « gigantesque réseau[1147] » ou d'un « complot ». Alors elle mène sa propre enquête pour résoudre l'énigme. Néanmoins, l'enquêteuse n'a aucun programme prédéfini pour mener son investigation. Elle se lance dans cette aventure en suivant ses émotions et ses impressions. La peur pousse la vieille femme à brûler d'abord son appartement, à le quitter, pour s'engager frénétiquement et au hasard dans une voie en ignorant tout sur les issues de son cheminement.

Pour calmer son angoisse, Martha utilise ses propres moyens : le rite avec ses sept fruits confits en veillant à les placer à chaque fois d'une manière précise, la Bible, le crucifix et le portrait de son père, le pasteur Krühl. Ces méthodes ne calment pas, pourtant, le personnage. La peur s'empare totalement de la vieille femme qui s'adonne à l'alcool et perd conscience la plupart du temps. L'attitude de Martha, ivre se souciant de résoudre le mystère, dévoile une enquêteuse ridicule et une enquête qui semble se mener d'elle-même :

> De toute manière, j'arriverai à savoir la vérité. Je comprends beaucoup de choses, vous savez. Vous avez fait exprès de ne jamais me signaler l'état lamentable dans lequel se trouvait le couloir, uniquement pour m'attirer ici, dans ce coupe-gorge. Et c'est vous, j'en suis sûre maintenant, qui avez volé le fruit confit vert pour me rendre folle et me forcer à sortir de chez moi. Pièce par pièce, j'arrive à reconstituer le puzzle. Vous avez compté sans mon intelligence exceptionnelle, sans mon obsession de la cohérence et de la logique. Vous n'êtes pas un adversaire à ma taille, mon pauvre ami… Je bâille, rebâille. […] Un jour, je vais mourir d'ennui, c'est sûr.[1148]

L'enquête doit être fondée sur un ensemble d'hypothèses logiques et être menée selon une méthode stricte afin d'atteindre la vérité. Or, l'enquête de Martha K. au lieu de la conduire vers cette vérité, la ramène toujours à son passé de sorte qu'elle est obligée de lutter pour garder

[1145] *Ibid.*, p. 132-135.
[1146] *Ibid.*, p. 198.
[1147] *La Somnolence*, p. 105.
[1148] *Ibid.*, p.96.

son équilibre en s'accrochant au présent : « Laissez-moi poursuivre. Je veux arriver jusqu'au bout. […] Enfin, tout cela, c'est le passé, oublions, oublions. Quoique, finalement, le passé ne passe pas tellement bien.[1149] »

L'enquête débordée par l'imagination du personnage en état d'ivresse et de somnolence devient une investigation au niveau de la réalité psychique. Les mots relatifs au champ lexical de l'enquête montrent qu'elle est un simple instrument pour une recherche psychique. Ainsi, du modèle classique de l'enquête en général, fondé sur les interrogations fréquentes, les déductions et les constats ne reste que le matériel représenté à travers l'armature lexicale. Le glissement vers la réalité psychique du sujet en empruntant la voie de la fiction policière s'appliquerait à une investigation littéraire :

> L'investigation littéraire emprunte […] les méthodologies et les manières de l'enquête, tantôt judiciaire, tantôt policière, tantôt critique pour réparer les injustices de l'histoire littéraire : retrouver un coupable caché, rendre un nom à une victime du racisme et du colonialisme, requalifier le suicide en assassinat. La contre-enquête ne constitue pas […] un surcroît de connaissance, mais un brouillage même de la vérité, parasitée par le fantasme, le délire ou la paranoïa : les narrateurs sont en effet portés par une diction ressassante et monomaniaque, multiplient les syllogismes aberrants ou construisent une représentation systématique du réel. Ce que montrent de telles contre-enquêtes, c'est d'abord les liens de l'investigation avec des pulsions irrationnelles ; c'est aussi souligner que lever le voile sur une fiction mensongère conduit bien souvent à une fiction seconde, dans un glissement sans fin.[1150]

Martha traverse la ville essayant de comprendre les codes, de résoudre l'équation et de deviner ce qui se cache derrière les signes. Elle relève des constatations erronées voire ridicules et comiques. L'ekphrasis des deux toiles, l'une de Magritte et l'autre de Goya[1151], révèle l'aspect humoristique lié à l'interprétation du personnage concernant chaque toile : la vieille femme relève par exemple dans le tableau de Magritte, *La Mémoire*, non pas la question du temps dans son rapport avec la mémoire de l'homme mais une idée hors-sujet :

> Calmement j'énumère tous les éléments du tableau : mer, ciel, sourire, statue, rideau, boule ou sphère, feuille, sang. Avec tous ces mots, est-ce que j'arrive à composer une phrase ? A vrai dire, rien. Je trouve bien ceci : sang, rideau, sang, sourire, c'est-à-dire sans rideau, sans sourire, ce qui correspondrait assez bien à une vérité morale que j'ai éprouvée depuis longtemps, à savoir que l'absence de rideaux, dans une maison, ne peut qu'entraîner les pires catastrophes. […] Maigre résultat, je le reconnais, […] Continuons les recherches. Voilà quelque chose de bien plus intéressant : mer, rideau, ciel. C'est-à-dire : mes rides au ciel. Ce qui, en gros, constituerait une menace non voilée contre moi […][1152]

[1149] *Ibid*., p.99-100.

[1150] Laurent Demanze, « Fictions d'enquête et enquêtes dans la fiction. Les investigations littéraires contemporaines. », dans *CONTEXTES* [En ligne], 22 | 2019, Lien disponible et consulté le 26/07/2021 : https://journals.openedition.org/contextes/6893 .

[1151] Voir la note de bas de page n° X pour le tableau de Magritte et la note de bas de page n° X pour le tableau de Goya.

[1152] *La Somnolence*, p. 129.

Dans le tableau de Goya, elle est attirée par l'image de l'enfant. Elle s'étonne des noms et des inscriptions et s'inquiète parce que l'image des animaux autour de l'enfant et surtout l'oiseau portant une lettre au bec lui fait penser à un message caché. Cette idée trouble Martha et complique la situation. Ses questionnements ne mettent pas un terme à son état de confusion. Mais un lecteur avisé pourrait rattacher le contenu du tableau, symbolique sans aucun doute, avec la situation de Martha qui souffre à cause de son passé : quoique appartenant à un contexte différent de celui de Martha, l'enfant immortalisé dans le tableau du peintre espagnol rend compte d'un passé figé au moment de l'enfance.

L'enquête devient une quête de soi dans les textes de Jean-Pierre Martinet. Chaque détail relevé est l'occasion pour que la parole se libère et pour que la vieille femme solitaire s'exprime sur ses angoisses et son passé qui la hante.

IV. L'énigme : le cas de Georges Maman dans *Ceux qui n'en mènent pas large*

L'énigme correspond à une situation de trouble. Les modalités du discours énigmatique s'expriment de plusieurs manières. Le début de *Ceux qui n'en mènent pas large* annonce au lecteur dès l'entrée du narrateur acteur qu'une absence de mise en scène ajoute une expression de vide et de non-sens à l'existence du personnage. Or, il s'avère que tout le récit obéit à une mise en scène écrite par le narrateur lui-même, un artiste qui a développé une addiction envers l'alcool et le cinéma — rappelant par son profil Martinet lui-même.

L'énigme commence à se tisser dans le texte, discrètement : dès les premières pages, le narrateur est décrit comme un malheureux, un raté, qui n'a pas de travail malgré ses compétences d'acteur et qui a, en plus, perdu une femme aimée du nom de Marie Beretta. La narration révèle une version classique sur la cause de la séparation : Marie Beretta, elle aussi actrice, ambitieuse, ne supporte pas la situation à laquelle se résout Georges. Elle le quitte pour faire sa carrière professionnelle dans le monde du cinéma :

> Marie l'avait déjà largué depuis belle lurette. En douceur. Comme on abandonne un enfant malade. Comme la plupart des jolies femmes, elle avait horreur des perdants. Elle les flairait à dix kilomètres à la ronde. Il ne lui avait pas fallu beaucoup de temps pour s'apercevoir que Georges Maman sera toujours incapable de se débrouiller dans l'existence, malgré son incontestable talent d'acteur. N'ayant pas la vocation de charité, elle avait trouvé son salut dans la fuite.[1153]

Le soupçon lié à l'idée de mystère ne se confirme qu'avec l'apparition d'un autre personnage, Michel Dagonard, un collègue du narrateur. Le discours révèle que les paroles de

[1153] *Ceux qui n'en mènent pas large*, p.18.

l'ami sont chargées d'allusions incompréhensibles et de plus en plus intrigantes. La narration accentue ces allusions à travers un signe linguistique : les points de suspension. Le lecteur est en effet en suspension puisque la fin du discours n'est jamais donnée. Michel Dagonard révèle des détails incomplets sur Georges et lui-même.

Après une absence d'une année le narrateur rencontre son collègue devant une cabine téléphonique, et il attire l'attention de son ami sur la saleté des lieux. A cette remarque, M. Dagonard répond d'une manière détournée avec des paroles qui semblent complètement décalées par rapport à la réplique de Georges. Mais la lecture du récit montre qu'il existe un lien proleptique entre le discours de Dagonard et la suite des événements. Le dernier énoncé de Dagonard portant sur son intention — probablement non sérieuse — de se faire tirer une balle dans la tête, suivi par des points de suspension pourrait être relié à la fin du récit où Georges décide de se faire tirer une balle dans la tête :

> T'en fais pas, ma vieille, c'est pas grave tout ça, c'est pas grave. De toute manière, ça va s'arranger au montage, coco, fais pas cette tête-là. Figure-toi que Gaiffier a changé tout le plan de travail pour demain. Dix comédiens à prévenir ! Non mais, j'te jure ! Ils deviennent de plus en plus cons à la télé, c'est plus possible… Un jour, je vais me tirer, moi…[1154]

Les propos de Michel Dagonard multipliant les allusions à la vérité de Marie Beretta devant la consternation de Georges Maman accentuent la curiosité du lecteur. Après une question adressée à Georges pour savoir s'il aime toujours Marie B. — mariée à un réalisateur qui l'a aidée dans son ascension professionnelle malgré ses modestes compétences —, Michel D. évoque de nouveau le nom de Marie dans un double contexte : il le compare à son cancer — maladie imaginaire baptisée Yasujiro par l'acteur cinéphile rêvant de produire son propre film et vivant avec cette passion qui le ronge comme la mort de l'intérieur — ; et à une arme à feu « […] beau nom de flingue, aussi, Beretta, […] », ajoute-t-il.

Cette remarque sur la double signification du nom de Marie Beretta — énoncé proleptique encore une fois car étroitement lié au dénouement — trouble Georges qui semble ignorer la vérité sur Marie B. : « Un sacré direct au cœur. Maman était K-O. assis, ce qui est sans doute un peu moins pénible que d'être K-O. debout, mais certainement encore plus humiliant. [1155]»

L'énigme autour de Marie Beretta est transférée en même temps au niveau du personnage de Michel Dagonard : qui est véritablement Michel Dagonard ? Connait-il le secret de Georges ? Le narrateur éprouve un certain blocage face à ce personnage énigmatique :

[1154] *Ibid.*, p. 35.
[1155] *Ibid.*, p. 65.

« Maman se demanda où voulait en venir Dagonard. Décidément, ce type était imprévisible, une véritable énigme. Parfois, il se comportait comme un abruti parfait, parfois au contraire, il semblait lire dans vos pensées et vous mettre à nu avec un flair infaillible. [1156]» Le narrateur, éprouvé fortement par la tension du personnage énigme — en la personne de Dagonard — avoue qu'il a des « idées de meurtre [1157]» concernant ce dernier : Georges pense à tuer son ami.

L'énigme évolue à l'échelle de la narration à travers le discours de Dagonard qui lance à son ami des allusions de plus en plus proches de la vérité : « Avant de refermer la porte, il pointa une nouvelle fois sa tête et murmura d'une drôle de voix : "Ah oui ! j'oubliais. Tu as un beau joujou dans le Frigidaire, mais fais gaffe. C'est pas pour les amateurs. " La porte claqua et Dagonard s'engouffra dans l'escalier.[1158] » L'insistance de Dagonard qui, comme dans une devinette, précise un peu le mystère caché, pousse Georges à réagir en s'interrogeant, lui aussi, sur la vérité que le lecteur ignore, car Georges est supposé connaître tout, sauf qu'il a un problème de mémoire :

> "Tout de même, Ma', quelle drôle d'idée de planquer un bel objet pareil dans le frigo ! " Voilà que ça le reprenait. Maman se demanda à quoi il pouvait bien faire allusion. Il avait hâte de remonter chez lui pour se ruer dans la cuisine et ouvrir la porte du Frigidaire. Il y avait tant de choses qu'il ne comprenait pas, ce soir : ce poster de Lauren Bacall qu'il ne se souvenait absolument pas d'avoir punaisé au mur, ce réveil dans la baignoire, cet ascenseur qui avait foutu le camp sans prévenir, rude journée, vraiment. Et maintenant, en plus, cet objet bizarre que le Boxer prétendait avoir découvert dans son frigo ! [1159]

La tension s'intensifie avec la remontée de l'angoisse de Georges qui s'interroge de façon plus explicite sur le mystère. La parodie de la fiction policière se manifeste à travers la reprise de certains clichés. L'utilisation au sein des interrogations d'un terme de la langue anglaise, redondant après la même expression française, est un témoignage sur la manipulation distanciée et humoristique du matériel du récit policier :

> Il y avait tellement de trucs bizarres sous le soleil. Alors un de plus, un de moins, pas de quoi remuer ciel et terre. Non ? Bien sûr que si. Ou bien sûr que non. De toute manière, là n'est pas le problème. Le problème, pour l'instant, *the question*, était : qu'y a-t-il dans le frigo ? Quel joujou mystérieux ? Quel gadget incroyable ? Quelle fanfreluche sordide ? Maman s'attendait au pire. Par exemple une bombe atomique de modèle courant, portative ; ou bien alors le pape donnant sa bénédiction urbi et orbi alors que personne ne lui avait rien demandé, surtout à cette heure de la nuit. […] Tant de choses bizarres pouvaient se cacher derrière la porte d'émail étincelant d'un vulgaire Frigidaire, il était prêt à tout. Peut-être, tout simplement, découvrirait-il une version surgelée de Marie Beretta, en barquette aluminium, consommable immédiatement ?[1160]

[1156] *Ibid.*
[1157] *Ibid.*, p. 81.
[1158] *Ibid.*, p. 92.
[1159] *Ibid.*, p. 99-100.
[1160] *Ibid.*, p. 103-104.

La tension atteint son paroxysme vers la fin quand Georges retourne à son appartement pour comprendre ce qui est caché dans son frigo. La description de son état au moment où il rentre dans sa maison ressemble aux scènes classiques des fictions d'horreur ou des récits policiers où un personnage doit affronter l'inconnu (un meurtrier, un monstre ou un objet menaçant la stabilité du personnage).

> Bref, ce n'était pas coton. Ni d'ouvrir la porte, une fois là-haut, de ne pas trembler en essayant d'introduire la clé dans la serrure (l'émotion était violente, le cœur s'affolait un peu). En entrant chez lui, Maman éprouva un léger sentiment de honte. Il faillit demander s'il y avait quelqu'un. Il avait une telle horreur de déranger. Il se sentait un peu comme dans une chambre d'hôtel qu'il faut avoir quittée impérativement avant midi. […][1161]

La narration ne livre pas rapidement le secret sur l'objet caché dans le frigo. La fameuse question du récit horrifique policier à savoir « Qui est là ? » ou « Il y a quelqu'un ? » est introduite à des intervalles irréguliers jusqu'au dénouement final. Des digressions relatives à la passion du narrateur pour le cinéma et le théâtre s'infiltrent et retardent la résolution immédiate de l'énigme :

> « Il y a quelqu'un ? » Il se gratta la gorge. Il se trouvait un peu idiot d'avoir cédé à cette envie irrépressible de vérifier s'il n'y avait personne d'autre que lui dans l'appartement. Il avait essayé de résister, pourtant, mais non, rien à faire, il avait craqué.
> « Personne ? »
> Sa voix était bizarre. Il avait du mal à la reconnaitre. […] Ce n'était pas la sienne, en tout cas. Genre Bourvil, voilà, il avait trouvé. Oui, la voix du brave Bourvil. Un peu tremblante, avec des aigus surprenants. C'était plutôt rassurant, finalement. […] En tout cas, c'était rudement bien imité, on ne pouvait pas dire.
> « Oooh ! ...Y a quéqu'un ? ... »
> […]
> Il cessa d'imiter Bourvil puisque cela n'amusait personne, même pas lui (au contraire, ça lui flanquait la trouille). Après avoir exploré en détail l'appartement, il fut bien obligé de constater que le Boxer était vraiment parti. Il n'était pas caché dans un coin du décor comme ces personnages mystérieux des dessins devinettes que l'on ne découvre qu'après avoir tourné la page dans tous les sens. […] Et puis, surtout, il y avait le Frigidaire à visiter.[1162]

L'énigme résiste : il faut encore sept pages pour arriver à la fin. Le psycho-récit prend le dessus sur la narration. Le narrateur se livre à sa pensée intérieure. Son état d'ivresse participe à la prolongation de l'énigme : chaque détail sera un prétexte pour une pause narrative avec des séquences descriptives chargées de tropes poétiques comme la métaphore et la personnification et ayant une relation discrète avec la vérité.

Georges rentre dans sa cuisine pour vérifier le réfrigérateur. Mais il n'ouvre pas directement et rapidement la porte du réfrigérateur pour voir ce qui est caché à l'intérieur. Son rapport avec le monde est dilaté par l'effet de l'ivresse, ce qui permettra à l'énigme de se développer par les allusions relatives à l'idée d'une mort suspecte (crime, suicide) :

[1161] *Ibid.*, p. 104-105.
[1162] *Ibid.*, p. 105-108.

> Il était tout près du Frigidaire maintenant. Jamais son ronflement ne lui avait paru aussi angoissant. Pour l'amadouer, il lui donna une petite claque sur le flanc droit. Le frigo grogna de plaisir, mais cela ne le rassura pas pour autant. Il se souvint brusquement de la jeune Hollandaise découpée en lanières par l'étudiant japonais Sagawa. Pourvu qu'il ne fasse pas une découverte pareille ! Des escalopes de chair humaine sur des assiettes en carton ! Il ne s'en remettrait pas. […] En tout cas les Frigidaires étaient des lieux de mort, depuis toujours il en était persuadé. Les congélateurs aussi, d'ailleurs, on s'y suicidait, on y cachait des corps coupés en morceaux, bref, rien de très convenable.[1163]

La fin, construite minutieusement à partir du moment où le narrateur se décide à ouvrir la porte du réfrigérateur, s'annonce avec le retour de certains souvenirs précis de Georges. La rétrospection est accompagnée par une prise de conscience menant à l'aveu de la vérité. Un vrai coup de théâtre est annoncé : Georges Maman écrit son propre texte, comme le narrateur de *L'Ombre des forêts* qui écrit sa propre histoire. Georges dévoile le mystère : Marie Beretta est une invention pour remplacer la vraie Marie Beretta qui l'avait quitté.

> Maman frappa à la porte du frigo avant de se décider à l'ouvrir. […] Il engloutit la moitié de la bouteille de vin rouge. Ainsi ses pensées lui parurent moins idiotes, les expressions toutes faites moins débiles. Il se trouva même un certain talent. Bien sûr, autrefois, on lui avait souvent donné de meilleurs dialogues à interpréter, mais le temps avait passé et, désormais, il était obligé d'écrire lui-même son texte. Marie. Marie. C'était peut-être Marie. Pourquoi pas, après tout ? Quel drôle de chemin, tout de même… Une Marie modèle réduit, qu'il pourrait garder chez lui. Juste pour lui. Une miniature pas utilisable par les adultes. […] D'ailleurs, il ne s'était jamais senti adulte, alors…[1164]

L'aveu est aussi coupé par de nouvelles digressions rétrospectives révélant la situation qui a mené le narrateur au désespoir : assistant réalisateur à la télévision — comme Jean-Pierre Martinet — il a du mal à vivre convenablement avec un salaire insuffisant. Le chômage et la misère réduisent le narrateur à une vie délétère. Sa colère accélère la fin et la justifie. Georges révèle le secret de l'objet caché au réfrigérateur : une arme à feu, qui lui servira pour son suicide :

> Oui, mais voilà, si l'on y regardait de TROP PRÈS ? Ce n'était pas une mauvaise question, Maman était bien obligé de le reconnaître, même si le cœur n'y était pas vraiment. Il faillit remercier celui qui l'avait posée mais, puisqu'il s'agissait de lui, il s'arrêta net. Car, enfin, si l'on y regardait de trop près, que voyait-on ? Il fallait bien se rendre à l'évidence : c'était un révolver. […] C'était un bel objet, vraiment. […] Pas un révolver, comme il l'avait cru tout d'abord, mais un pistolet semi-automatique de marque Beretta, modèle 92 F. […] Il resta un moment en extase devant le nom gravé sur la crosse, au centre d'un cercle magique : M. Beretta.[1165]

[1163] *Ibid.*, p. 109.
[1164] *Ibid.*, p. 109-111
[1165] *Ibid.*, p. 114-115.

Conclusion

La fiction policière classique repose sur un schéma simple : des faits concrets sont à l'origine d'un trouble. Le parcours du détective consiste à remettre de l'ordre en éclairant la situation. Une fois les faits justifiés, l'histoire est close sans le moindre doute. Ce schéma est devenu complexe avec une modernité qui remet en question le genre. Le Nouveau Roman a participé à la reconsidération du roman policier à travers des fictions comme *La Jalousie* et *Le Voyeur* de Robbe-Grillet. Les années 1970-1980 ont poursuivi la réévaluation du genre, surtout avec Jean-Patrick Manchette en France, et d'autres figures de proue du polar comme Didier Daeninckx ou Colin Wilson pour son roman *Le Tueur — The Killer —* 1970.

L'évolution consiste en effet à déjouer certains clichés du genre comme l'énigme ou le crime qui sont suggérés par la tension narrative sans qu'il y ait pour autant un vrai crime. Chez Colin Wilson, la quête de la vérité conduit à l'analyse psychique de la vie du coupable dans *Le Tueur*. Marion François écrit à ce propos :

> [L'] enquêteur est un psychiatre qui cherche avant tout à soigner un homme déjà enfermé en prison et manifestant de graves troubles psychiques. Le roman s'attache à une archéologie non du crime, comme c'est le cas classiquement, mais du criminel, puisqu'il s'agit de comprendre si cet homme peut avoir commis d'autres méfaits, mais surtout de répondre à cette question : « Que s'était-il passé pour changer l'enfant confiant en cet animal tremblant, blotti au fond de la pièce ? ». Ce seront donc davantage les clichés – idées, thèmes, expressions, actants – (le titre, la prison, les bas-fonds, le sexe, les victimes, la poursuite, la peur, les intuitions géniales de l'enquêteur, son identification au criminel-patient), des clichés préconstruits par le titre et l'édition, puis constitués et validés par combinaison, qui feront identifier ce livre au corpus policier.[1166]

Jean-Pierre Martinet ajoute sa pierre de touche avec la parodie. En adoptant dans sa textes horrifiques les éléments stéréotypiques du roman policier, il réinvente un type fictionnel qui a toujours fasciné le lectorat par son rattachement au réalisme social. Martinet participe au renouvellement de ce genre par la création d'un univers ludique où le sourire est souvent présent. Les procédés de la parodie permettent de modérer l'univers tendu des personnages.

Le genre policier a toujours eu un lien avec l'horreur par l'aspect violent des meurtres ou encore l'angoisse que crée le mystère. L'atout de la parodie est de faciliter l'accès à un genre qui repousse beaucoup à cause de la peur qu'il provoque chez le lecteur. Il s'agit aussi de créer une certaine distance par rapport au texte : l'immersion du lecteur ne doit pas être dans ce cas totale. La question des frontières dans la fiction de Martinet acquiert plusieurs dimensions : les

[1166] Marion François, « Le stéréotype dans le roman policier », article disponible sur : https://journals.openedition.org/narratologie/1095.

frontières ou les mondes parallèles, entre la vie et la mort, au niveau de l'histoire et les frontières génériques au sein d'un texte qui s'affiche horrifique, mais qui mêle plusieurs genres.

Conclusion

La crise des années 1960, sur le plan économique et politique et les changements sociaux ont eu des répercussions sur la littérature en général et sur Martinet, entre autres. Cette crise dépendait d'un contexte planétaire marqué par autant de facteurs internationaux que nationaux : deux guerres mondiales, des régimes coloniaux en dissolution — la fin du colonialisme français en Afrique du nord, l'indépendance de l'Algérie, notamment, et la vague de migration d'une main d'œuvre maghrébine vers la France (après ces guerres), la question du chômage, l'érection du mur de Berlin en Europe et sa démolition dans l'intervalle de 1960 à 1989, l'évolution de certaines idéologies (notamment les régimes communistes) la remise en question de la gauche française, le nouvel ordre mondial fondé sur la mondialisation, l'affermissement de l'esprit consumériste, et la médiatisation de la culture américaine à travers le cinéma et les œuvres traduites en français — le cinéma de Stephen King, le western, etc.—, ainsi que la traduction de la critique étrangère en français.

« Mai 68 » constitue en effet une date symbolique à l'échelle française d'une période transitoire influencée par des conflits nationaux en France aboutissant à une certaine culture euphorique du lâcher prise du côté de la jeunesse, et à de nouvelles tendances dans le champ littéraire, mettant au premier plan le concept de sujet libre et, par conséquent, de l'individualité. L'après Mai 68 est une remise en question de la canonisation des auteurs classiques au sein de la littérature : il s'agit de revendiquer une certaine spontanéité, contre le goût de la théorisation dans le champ fictionnel imposé par le mouvement structuraliste et par le Nouveau Roman pendant les années 1950-1970.

Dans son projet de thèse, Sayed Farzad Salamifar évoque une idée intéressante : il attire l'attention sur le lien entre la suppression du sujet dans la littérature d'une part et l'anéantissement de l'individu, à cause de l'ordre impérialiste, sur le plan social d'autre part. Ainsi, le retour au sujet dans la littérature est une manière de rétablir le sujet social écrasé politiquement et socialement :

> Il s'agit de refuser cette absence troublante de l'homme, ainsi que l'énoncé axiomatique d'un Foucault qui annonçait que « L'Homme est mort », faisant écho à « l'Homme unidimensionnel » de Marcuse. Chacune à sa façon, ces œuvres contiennent des éléments qui s'opposent à l'esthétique du roman formaliste. C'est le contre-courant disséminé de la littérature formaliste d'où l'homme est occulté tout comme il l'est dans la société. L'on met en parallèle, à juste titre, la dissolution du sujet romanesque avec l'exclusion du sujet social : : « C'est la 'mort du sujet', du 'personnage' qui retient surtout l'attention dans le roman ; les sociologues y dévoilent clairement l'altération du statut de l'individu dans le système socio-économique en vigueur—le développement rapide d'une société technologique, marchande, sans autre avenir que ses propres fins. » [Combes, Patrick, La littérature et le mouvement de Mai 68, Op. Cit, p. 18] Du mouvement de Mai 68, l'on peut dire en somme, qu'il est une lutte socio-politique— une lutte de classes—

> qui est menée au sein du langage, et qu'en revendiquant sa voix dans le discours, le Sujet revendique sa voix dans l'Histoire.[1167]

Jean-Pierre Martinet, en enfant de son temps, vit son malaise à l'échelle individuelle essentiellement, d'où probablement son orientation vers l'intériorité : la folie qui frappe sa famille — sa sœur et son frère —, en l'absence de son père, influence son imagination et se reflète dans toute sa fiction. Se transformant en une profonde déception à cause d'une relation d'amour non aboutie, la perception du réel par l'auteur trouve des échos dans ses récits : tous ses personnages sont représentés étant en manque d'amour. Pis encore, les protagonistes dressent un constat unique : l'amour est une atrocité ou une abjection, car source de malheur.

Le « nulle part » que Martinet évoque dans sa célèbre notice nécrologique proleptique sur son propre destin[1168] est une expression qui résume le principe fondateur de sa littérature. Le désespoir constitue, chez l'auteur, — il le mentionne dans sa correspondance — la matrice non seulement de sa propre création, mais la pierre angulaire de toute production littéraire ou artistique. Le désespoir de l'écrivain est rattaché, en outre, à une situation générale qui concerne son temps : le changement des valeurs dans le milieu professionnel — son récit *Ceux qui n'en mènent pas large* s'inspire de ce vécu et en dit long sur sa douloureuse expérience en tant qu'assistant réalisateur à la télévision française — ne correspond pas aux principes de l'auteur.

C'est d'autant plus le cas, pour le cinéphile et l'homme à la culture érudite qu'il fut, que la situation culturelle en France est jugée désastreuse puisqu'on peut constater qu'il y a de moins en moins de gens qui lisent, ou tout simplement parce que Martinet relève un changement dans les orientations culturelles des Français, influencés par la nouvelle culture publicitaire mondiale, une telle mutation encourageant un esprit populiste voué à la consommation immédiate, d'après la correspondance entre Martinet et A. Eibel. En effet, le désistement du lectorat face à la nature obscure des textes « martinetiens » et l'aggravation de sa fragilité financière — qu'il évoque dans sa correspondance avec Alfred Eibel et dans une autre correspondance avec l'éditeur Maurice Imbert et qui n'a jamais été publiée[1169] — poussent le

---

[1167] Sayed Farzad Salamifar, « La réémergence du sujet dans le récit français après mai 1968 » p. 58, thèse soutenue en décembre 2018, Université de Iowa.
Lien disponible sur : https://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=8133&context=etd; consulté le 30/7/21

[1168] « Parti de rien, Martinet a accompli une trajectoire exemplaire : il n'est arrivé nulle part. Tranquillement assis sur son tas de fumier, il pense parfois à Bartleby et à sa fameuse devise : « Je préférerais ne pas le faire », dans Jérôme Garcin (dir.), Dictionnaire des écrivains contemporains de langue française par eux-mêmes, Édition Mille et une nuits, 2004, p. 268, Citée dans l'article de Paul Renard, « Jean-Pierre Martinet, « une trajectoire exemplaire » », disponible sur : https://www.cairn.info/revue-roman2050-2011-1-page-117.htm.

[1169] Suite à plusieurs contacts avec l'entourage de Jean-Pierre Martinet et l'aide précieuse de son ami Alfred Eibel, j'ai réussi en 2016 à avoir la correspondance inédite entre Martinet et Maurice Imbert. L'artiste Cyrille Labbé m'avait envoyé ces lettres intéressantes qui constituent, à mon avis, un témoignage de valeur sur le réel de l'auteur et son rapport avec sa fiction.

Bordelais à un isolement définitif chez lui jusqu'à sa mort. *L'Ombre des forêts* — le troisième roman de l'auteur — dévoile la crise de l'écrivain/artiste face à la modernité.

La production romanesque de Jean-Pierre Martinet fait montre d'une originalité à l'échelle nationale. La nature horrifique de ses textes, fondés sur une profonde angoisse et un univers psychologique troublé et, placés dans la période des années 1970 et 1980, constitue une particularité « martinetienne ». Le terrain culturel et littéraire français n'avait pas vraiment de tradition en littérature horrifique, si l'on considère que le fantastique est attaché au genre de l'horreur. Ce sont les agents commerciaux internationaux qui, grâce à leur professionnalisme et misant sur un genre en vogue au cinéma dans les années 1970-1980, ont introduit la littérature « gore » dans le champ culturel français. Fabienne Soldini explique bien les circonstances de l'introduction réservée et trébuchante des éditions de l'horreur en France :

> Le champ français de la littérature fantastique fusionne un espace national et un espace international ; mais selon les collections, la production nationale s'avère parfois très faiblement représentée. Sa création tient à l'interpénétration d'un espace littéraire international, favorisée par l'efficacité des réseaux, nationaux et internationaux des agents. Les directeurs des collections fantastiques s'avèrent des spécialistes du genre dotés d'un solide capital relationnel international et/ou national, acquis par une expérience prolongée de ce genre, en tant qu'auteur, critique, essayiste, ou tout simplement fort lecteur devenu érudit en la matière. La circulation physique de ces agents dotés de compétences éditoriales et d'un « capital d'autorité spécifique » [Bourdieu P. Delsaut Y., « Le Couturier et sa griffe : contribution à une théorie de la magie », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1975, p. 16] dans un espace international s'est soldée par la circulation matérielle et spatiale de biens symboliques en retour. Constatant, lors de voyages en Amérique du Nord, que ce genre bien développé y jouissait d'un franc succès, ils ont découvert de nouveaux modèles éditoriaux et des auteurs inconnus en Europe, et ont décidé d'importer la même recette, les mêmes auteurs et les mêmes ouvrages, postulant que la réussite commerciale de ces livres à l'étranger pouvait s'avérer opérante en France, tablant sur une internationalisation des goûts lectoraux. La création d'un espace international au sein d'un champ national à partir de l'hypothèse de la sensibilisation d'un lectorat national à des formes internationales relève d'une stratégie commerciale visant des profits économiques par la prédominance dans un champ neuf inoccupé ou inexistant, liée à la novation et à la circulation matérielle de biens symboliques, résultant d'un pari risqué car si un bien symbolique peut se transférer d'un espace à un autre, la modification de l'horizon d'attente que l'apport d'une forme différente appelle peut ne pas se faire.[1170]

Synthèse

L'aspect horrifique chez Martinet se manifeste par la combinaison de trois lieux communs : « la descente aux enfers », « la métamorphose », et « la folie ». Trois imageries reliées au fantastique, certes. Mais, le caractère purement psychique de l'aventure du sujet, relié à l'idée d'une angoisse infinie, plongeant le personnage dans le désespoir total et révélant un univers tragique, confère au texte « martinetien » son aspect horrifique. La place de la fiction « martinetienne » dans le territoire de l'horreur est légitimée par la nature violente de ses récits.

[1170] Fabienne Soldini, « Le fantastique contemporain, entre horreur et angoisse », dans Sociologie de l'Art, 2003/1-2 (Opus 1 et 2), p. 37-67, Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2003-1-page-37.htm.

La violence inouïe qui se dégage du récit « martinetien » ressemble à celle de l'univers faulknérien dans *Sanctuaire* : crimes, violences sexuelles, une grande audace dans la représentation des scènes d'abus, de maltraitance, sont plongés dans un univers qui se caractérise par la misère et la déchéance morale. Mais, ce qui distingue Martinet de Faulkner est le caractère exclusivement psychique du récit : chez Martinet, tout se passe au niveau du mental. Le langage double du narrateur « martinetien » laisse croire, et avec une certaine certitude, que l'histoire est le fruit de l'imagination du sujet : personnages alcooliques et ayant de lourds antécédents de dérangés mentaux (la plupart avouent qu'ils ont été internés longuement dans des centres psychiatriques), ceux-ci semblent être des prisonniers au sens concret — Jérôme Bauche, par exemple, pour les crimes qu'il a commis — ou au sens figuré — Adolphe Marlaud se décrivant comme un prisonnier d'une vie étriquée, errant entre son appartement et le magasin où il travaille.

Le caractère psychique de ces énoncés rappelle le discours du narrateur, chez Louis-René des Forêts dans *le Bavard* (1946), par exemple, ou chez Henri Thomas dans *Le Parjure* (1964). Il est question de narrateurs-personnages qui disent leurs errances, leurs erreurs en se jouant avec le langage pour le détruire, avec la force de l'illusion.

Chez Martinet, le voyage ou la traversée urbaine ne seraient que l'invention d'un sujet enfermé dans son foyer en l'absence de signes de sociabilité : Martha semble sédentaire involontairement. Les seuls mouvements qu'elle effectue sont ses déplacements d'une chambre à l'autre. Elle est figée à sa fenêtre comme le temps, dans sa mémoire. Sa descente aux enfers fait partie d'un processus psychique lié à son besoin de survie à la mort — ce qui signifie une coupure totale avec la communauté. *La Somnolence* représenterait la volonté d'une vieille femme (complètement engourdie à cause de la maladie et de la solitude) de se libérer de la paralysie. Le voyage inventé serait l'engagement dans un temps qui passe, contrairement au reste de son vécu, où le temps ne passe pas.

Jérôme Bauche, qui semble, lui aussi, écrire ses mémoires à partir d'un espace clos — une prison peut-être — avoue explicitement qu'il écrit son autobiographie. Le retour sur sa vie antérieure est une descente aux enfers de la mémoire. Il revisite tous les lieux qui ont provoqué sa folie et sa métamorphose en monstre. Paradoxalement, l'écriture des mémoires s'avère l'unique chance pour ce « damné » d'échapper à sa cellule. L'écriture offre au sujet la chance de se libérer un certain temps du monde des morts auquel il appartient. Elle permet au protagoniste, en outre, de se procurer une nature humaine, en mettant en lumière son fond sombre et en avouant tout le mal qu'il a enfermé en lui. Elle représenterait pour le protagoniste l'espoir inavouable, d'où le sens des mystérieuses paroles de Doussandre adressées à Jérôme

en fin de leur rencontre : « Moi qui suis mort, déjà, j'ai envie de vous dire : espérez. […] Espérez malgré tout.[1171]»

Le narrateur de *Nuits bleues, calmes bières* glisse vers le monde des morts à force d'être oublié par tout le monde. Mais sa mémoire le ramène de nouveau aux lieux de son vivant. Sa descente aux enfers se résumerait dans l'espace condensé d'une seule nuit — d'après l'indication temporelle qui ouvre et ferme le récit — où il se métamorphose en un fantôme fou et monstrueux puisqu'il n'hésite pas à violer un chat[1172]. La nouvelle en question est un psycho-récit — qu'on pourrait désigner par « monologue narrativisé », puisque le récit est raconté à la troisième personne, tout en laissant le texte se réorienter par la pensée du personnage. L'horreur dans le discours est représentée à travers un temps très réduit, qui doit pourtant révéler l'ampleur de l'angoisse et le tragique de la situation — d'où la folie et les excès dans l'attitude du revenant : car le narrateur a un train à prendre à la fin de sa virée nocturne. Et il doit poursuivre sa route dans le train des morts.

La descente aux enfers repose sur une triple expérience — celle du voyage, reliée à la métamorphose du sujet et à l'expérience de la folie. C'est la raison pour laquelle le voyage est représenté comme une errance infinie dans les enfers de la mémoire — ayant l'image d'un espace labyrinthique. La folie chez les personnages de Martinet est un état de désordre émotif, où les larmes et les rires vont de pair. Elle déclenche chez les protagonistes une parole logorrhéique et passionnelle, qui ressemble à un hurlement au milieu de la nuit.

Pour supporter sa pitoyable condition, le sujet — ou tous les personnages — se réfugient dans l'alcool. L'excès caractérise l'univers « martinetien », par défaut, car il est aussi l'univers de la mort. Maurice Blanchot évoque le lien entre la mort et l'excès : « Là où il y a, où il y aurait un mot de trop, il y a l'offense et la révélation de la mort.[1173] » Cet excès mortifère est omniprésent. À commencer par le profil des protagonistes —un titan, un nain, une vieille alcoolique, etc.— et jusqu'à la nature des textes qui varient, du roman pavé — *Jérôme,* à l'image de son personnage éponyme, — à la nouvelle — *L'orage,* texte de quelques pages. Le texte est l'espace d'une traversée fantastique horrifique. D'un monde à l'autre, le sujet fuit le temps : le temps de la narration est un temps tragique suspendu, car les histoires de Martinet semblent saisies à un moment précis, le temps de la traversée de l'espace textuel par un sujet marginal.

[1171] *Jérôme*, p. 247.
[1172] *Nuits bleues, calmes bières*, p. 13.
[1173] Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 458.

L'angoisse dans les textes de Martinet est essentiellement relative au temps : le présent semble glisser vers un passé tragique ou un avenir sombre et incertain. Pourtant, tous les personnages tentent leur chance en se saisissant de la parole. Ainsi la vraie traversée des protagonistes est celle qu'ils effectuent grâce à la parole, entre deux mondes du silence — l'avant texte et l'après texte. La parole est l'unique voyage de ces oubliés de la société.

En outre, la folie se reconnaît au flou. Autrement dit, le fait que le sujet se décrive comme un être de nature transgénique — ayant le double statut de vivant et de fantôme — et qu'il se retrouve par conséquent, navigant entre deux mondes, ne distinguant plus la réalité de l'illusion ni la vérité du mensonge, entraîne le lecteur dans un tourbillon d'hypothèses sur le foyer réel de l'énonciation et sur le degré de feintise dans le récit, ce qui provoque une ambiance horrifique liée à un sentiment d'insécurité, du côté du protagoniste et du lecteur à la fois.

L'instabilité qui caractérise le discours des personnages se manifeste, dans un premier temps, par l'emploi d'un « Je » variable. Le récit de la vie intérieure chez Martinet renvoie à un « Je » mutant au niveau de l'énonciation : que ce soit dans les récits monologiques, renouant avec « le courant de conscience », et où le « Je » semble dominer, ou encore dans les récits à la troisième personne, où le discours direct libre révèle le potentiel psychique du texte, l'aspect ludique, labile, du « Je » se confirme. Ainsi, dans cet univers subjectif flou, le « Je » semble perdu, à l'image des protagonistes. Or, ce caractère indéfini du « Je », navigant entre plusieurs déictiques, est le propre du « Je » horrifique qui possède sans doute un centre intime, puisque individuel et profond, car fondé sur un vécu psychique. Le centre du « Je » est l'émotion — qui, en se réactivant dans le sujet, présente un aspect actualisable, offre un espace sombre, dévoilant un sujet plongé dans le désespoir, et systématiquement mobile.

Ce « Je » représente l'épicentre d'une crise généralisée : il s'agit de la crise du marginal social qui, à force de ne pas être remarqué par ceux qui partagent avec lui l'espace urbain, cherche à se faire remarquer par ses propres moyens : en devenant criminel, ou commettant des monstruosités, bref en marquant cet espace urbain par une présence maléfique bouleversante, vengeresse et en le transformant en un espace apocalyptique.

Il s'agit aussi d'un autre type de crise : la crise de l'écrivain ou de l'artiste qui a raté son public, et surtout la crise de la littérature en général dans un contexte contemporain où la notion de modernité influence le « Je » dans les années 1950 par exemple, l'écartant et le rendant invisible. Ainsi, les histoires de Martinet pourraient se présenter comme des allégories signifiant une littérature en crise à travers un univers horrifique angoissant purement psychique. Robert Rakocevic parle des déclins de la littérature et de la critique, justifiant son avis par la

réflexion d'Henri Mitterrand qui relie les changements en littérature à des raisons extralittéraires :

> […] la littérature française des dernières décennies du XXe siècle traverse une période d'attente et de transition, après avoir subi plusieurs tensions successives venant généralement des domaines non littéraires. Parmi celles-ci, on retient surtout la disparition de nombreux maîtres à penser de la génération précédente, une crise globale des discours de certitude entraînant un « déficit d'espoir et d'utopie », et le fait que la clientèle du Nouveau Roman ait « fondu » et que « la critique littéraire ne se porte plus très bien ». Au bout du compte, la crise littéraire est indissolublement attachée au bouleversement des idéaux politiques, dont la détérioration ne fait aucun doute : « "quelque chose" s'est brisé entre 1975 et 1980, et a volé définitivement en éclats en 1989-1990[1174]

En inscrivant sa fiction dans la veine d'une expression de l'intériorité avec le caractère horrifique de ses psycho-récits et de ses textes monologiques, Martinet édifie des récits intégrant plusieurs mythes. Sa fiction se construit dans une relation d'interdépendance avec d'autres genres. Le « Je », entité fictive et mythique ayant le sens d'un sujet à la recherche de sa vérité, établit des rapports variés avec les autres voix narratives au sein du texte. Il rend compte en effet, à travers une « subjectivité partagée [1175]», de la mort de l'auteur à deux niveaux antithétiques : la mort réelle de l'auteur, par anticipation, et la mort littéraire de l'auteur, dans la mesure où le texte est un système clos : Martinet disparaît complètement au moment où son livre passe au lecteur. Ce cas est illustré dans *L'Ombre des forêts* d'une manière concrète : au moment où Monsieur réussit à retrouver tous ses mots et termine son roman, il se suicide.

L'écriture serait un acte de suicide pour l'auteur, tout en représentant sa seule garantie pour exister éternellement à travers la lecture de ses livres. L'écriture serait donc l'acte par lequel un auteur se transforme en un phénix : en signant sa propre mort, il se recrée lui-même. La mort de l'auteur au sens littéral, c'est-à-dire vécue de manière anticipatrice dans l'œuvre de Martinet, est une mort ressentie, vive dans les profondeurs du texte et de l'homme. On pourrait parler d'un lien invisible et fort entre la réalité et la fiction quand l'écrivain ou l'artiste est doté d'une grande sensibilité. Ainsi le vrai désespoir correspond à la conscience de l'écrivain que la littérature ou l'art ne remplacent pas la vie, même s'il s'agit d'une autre vie. Jean-Pierre

---

[1174] Robert Rakocevic, « Quelle politique de (la) crise d'après la critique littéraire française à partir de 1980 ? Une enquête bibliographique », dans *À quoi bon la littérature* ? Dans Revue générale et comparée, 4/2007. Lien disponible sur : https://journals.openedition.org/trans/188.

[1175] L'expression est de Käte Hamburger. Elle désigne le partage du « Je » au sein de la fiction et « la narration multifocalisée » : « Avec la théorie de Hamburger, on voit qu'existent des centres de perspective et sujets réflexifs d'une vie intérieure rattachés à divers personnages, selon une narration multifocalisée. Mais dans la fiction, n'y a-t-il pas autre chose, outre le récit des événements, outre cet accès à la vie intérieure des personnages, et au-delà des interventions directes en « je » de l'auteur ou d'une fonction narrative ? Un autre constituant et qui réduirait encore la nécessité de recourir à l'hypothèse du narrateur ? Cette autre chose, c'est le discours subjectif non réflexif, un état de "subjectivité partagée ". » [Béatrice Bloch, « Quelques œuvres de Véronique Ovaldé : de la feintise à la fiction et au-delà », disponible sur : https://journals.openedition.org/elfe/1604?lang=en.

Martinet aurait peut-être considéré cette vérité en commentant les textes de l'un de ses écrivains appréciés, Cesare Pavese — *Lettres,* 1924-1950 :

> Quelques jours avant son suicide dans une chambre d'hôtel de Turin, en août 1950, Pavese écrit à son ami Davide Lajolo : "Désormais je n'écrirai plus ! Avec le même entêtement, la même volonté stoïque des Langhe, j'accomplirai mon voyage au royaume des morts. " Le suicide, si constamment présent dans cette œuvre, cessait d'être un thème littéraire pour devenir une réalité, un acte, "l'acte, disait Drieu La Rochelle, de ceux qui n'ont pu en accomplir aucun". Les derniers mots de la correspondance rejoignent ceux du *Métier de vivre* : "Pas de paroles. Un geste. Je n'écrirai plus. " […] La littérature, qui l'avait aidé (mais à la manière d'une drogue) à supporter le naufrage de sa vie, révélait soudain son inanité. Les mêmes mots reviennent sans arrêt : brisure, fatigue, enlisement. […] Célèbre, il se rend compte, mais trop tard, que l'art ne peut en aucun cas remplacer la vie. Le prix Strega vaut moins que la tendresse d'une femme, ou la douce lumière des collines natales. Dès lors, tout s'effondre, quand est dressé le constat définitif de l'échec : " Il manque la chair, il manque le sang, il manque la vie. " (Le Métier de vivre)[1176]

La mort de l'auteur est aussi l'acte de l'écriture transformant le « Je » réel en un « Je-Autre », sans jamais que ce nouveau « Je » soit tout à fait le même, celui du départ. Et l'auteur est ce « Je-Narcisse » qui se regarde dans le texte-miroir. Ce que reflète, en effet, le texte-miroir, c'est la folie et la mort[1177]. Le texte horrifique « martinetien » expose la question du rapport entre le « Je » quel que soit son statut — réel ou fictif— avec l'écriture. L'horreur consiste dans le caractère énigmatique — suscitant peur et angoisse chez les protagonistes et incertitude chez le lecteur. L'écriture — acte menant au suicide voire à la mort — est un acte troublant l'ordre du « Je » puisqu'il est condamné à l'errance et à la folie.

Le « Je » qui pourrait se substituer à l'acte de l'écriture-même est donc au centre de tous les questionnements. L'identité recherchée du « Je » pourrait s'écrire autrement : qui suis-je ? Ainsi, le texte littéraire se construit à partir de lambeaux d'autres « Je ». C'est la raison pour laquelle la fiction autobiographique pourrait être le modèle par excellence qui rende compte de la nature du « Je » littéraire. Cela correspond à l'idée blanchotienne selon laquelle tout texte est un intertexte.

Le « Je-texte » est un espace intermédiaire comme celui où se retrouvent les protagonistes de Martinet, entre la vie et la mort. C'est un espace où les mots ne sont pas nouveaux mais simplement renouvelés. Le « Je » devient l'espace — angoissant — où l'écriture est menacée : les mots sont des voix qui proviennent d'un ailleurs. Certains mots sont la propriété d'autres « Je », et l'acte de renouvellement de la parole est un acte à risque, dans la mesure où l'accusation de vol ou de plagiat ou tout simplement de copier un autre « Je » guette tout écrivain. Tout texte doit prouver son « innocence » et Martha Krühl ne manque pas à ce devoir, quand il s'agit de son père imitant les paroles du poète russe Alexandre Blok :

[1176] Jean-Pierre Martinet, *Le Peuple des miroirs. Textes critiques,* p. 111-112.
[1177] *Op. Cit*., Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre,* Paris, Gallimard, 1980, p. 204.

> Peu de temps avant sa mort, mon père a griffonné à la hâte sur un pan de mur ces mots : monde atroce, torturant, trop étroit pour mon cœur, baraque de foire, lieu de honte. Pourquoi prenez-vous ce petit air ironique ? Vous avez déjà lu cette phrase quelque part ? Cela m'étonnerait beaucoup. Mon père était assez intelligent pour ne pas voler ses idées à d'autres, vous savez. Et vous êtes bien mal placé pour émettre des réserves sur le génie du pasteur, vous qui n'avez jamais ouvert un livre de votre vie. Monde atroce, torturant, trop étroit pour mon cœur, baraque de foire, lieu de honte. Comme mon père avait raison ![1178]

Pourtant, le texte littéraire en tant qu'intertexte ne se construit qu'à partir de cet « Autre ». L'évocation du célèbre personnage de Melville, Bartleby, dans les textes de Martinet confirme cette idée du texte-intertexte, liée à un « Je » jouant sa propre mort. Le « Je » venant d'ailleurs et s'installant dans le texte horrifique du romancier, devient une sorte de maladie. Rappelons que *Bartleby* est une nouvelle racontant l'histoire d'un homme énigmatique qui a été embauché chez un notaire avec pour mission de copier des actes chez ce dernier. Or il s'avère que ce personnage silencieux et solitaire passe tout son temps sur le lieu de son travail, d'abord devant sa machine à écrire, à recopier les actes, pour finir par refuser tout ordre de son patron, tout en lui répétant sa fameuse expression « Je préfère ne pas. ».

Le pasteur Krühl, dans *La Somnolence*, est l'exemple d'un « Je » pris au piège du texte c'est-à-dire de la folie. Cet homme, que tout le monde accuse de folie sauf sa fille Martha, est atteint de « Bartlebisme » : il s'enferme dans sa chambre, refusant toute sorte de communication avec les autres, annonce qu'il écrit un livre important. Or, sa femme le surprend un jour et découvre la vérité sur son livre : le pasteur a écrit trois pages uniquement, tout le reste n'est que la copie de l'annuaire téléphonique. Elle le ridiculise devant tout le monde ce qui le mène au suicide. Le « Bartlebisme » du pasteur le conduit au scandale ensuite à la mort :

> Il [le père de Martha] avait même commencé à écrire un livre sur les questions qui le préoccupaient mais n'avait jamais dépassé la troisième page. J'avais, un jour, regardé le manuscrit en cachette et je n'avais trouvé que quelques lignes griffonnées à la hâte. Je m'étais bien gardée de m'en plaindre. D'ailleurs, à force de parler de son œuvre, il avait fini par croire qu'elle existait réellement et se mettait sur le même plan que les plus grands penseurs de l'histoire de l'humanité. […] Quelques mois avant sa mort, il s'était mis à écrire avec une frénésie étrange. Il restait de longues heures enfermé dans son bureau et ne faisait plus qu'une courte apparition pour les repas. Il ne nous lisait même plus la Bible. Il devenait de plus en plus taciturne. D'ailleurs, la présence de Guillaume et de sa femme lui était de plus en plus pénible. […] Et puis il y a eu cette soirée, cette horrible soirée où Madame Krühl a découvert le manuscrit de son mari et s'est rendu compte que l'œuvre géniale ne comportait que trois pages. Le reste était entièrement constitué par une copie servile de l'annuaire du téléphone. […] Nous avons entendu un bruit de feuilles froissées et c'est alors que ma mère a commencé à couvrir le pasteur de sarcasme. "Au moins, pour faire croire que tu avais du génie, tu aurais pu recopier, je ne sais pas moi, la Bible, ou des pièces de Shakespeare, ou un roman de Faulkner, peut-être que deux ou trois imbéciles auraient pu se laisser abuser, mais l'annuaire !... Blême, décomposé, mon père ne trouvait rien à répondre. […] J'étais persuadé, je le suis toujours d'ailleurs, qu'il était un génie. Il avait dû cacher le vrai manuscrit dans un endroit inaccessible. Dans un arbre, peut-être. Dans son cèdre préféré, pourquoi pas ? Ou alors sous la terre, très profond. Un bon endroit pour cacher un livre, non ? Là il peut germer en silence, à l'abri des regards indiscrets, il peut grandir avec la sève dans les fleurs et dans les arbres, et même dans le ventre chaud et tendre des femmes. Il

[1178] *La Somnolence*, p. 145-146.

> peut s'en aller avec le vent et faire gonfler les épis de blé. Il peut rejoindre les cascades, et remonter vers les sources, là-bas, très haut, près des glaciers, près du ciel gelé. Oui, mon père a du génie.[1179]

Cet épisode est intéressant dans la mesure où il représente, d'une manière parabolique, l'angoisse de tout écrivain s'engageant dans l'acte de l'écriture. Le copiage, analogique à l'acte de la mimésis, conduit le « Je » à prendre des risques en exposant le texte aux questionnements sur l'identité de la littérature. L'écriture — une aventure dangereuse qui pourrait conduire à des dérives — tire sa valeur de ce qu'elle est, c'est-à-dire du fait qu'elle est processus nécessaire du livre à venir. Le livre est décrit par Martha comme étant une entité en union totale avec la nature. Le livre du pasteur Krühl devient le « Livre » de tout écrivain désirant voir son manuscrit prolonger son existence.

Le « Je » deviendrait un espace de négation d'autres voix. Maurice Blanchot écrit à ce propos :

> Dans Bartleby, l'énigme vient de la « pure » écriture qui ne peut être que copie (ré-écriture), de la passivité dans laquelle cette activité disparaît et qui *passe* insensiblement et soudainement de la passivité ordinaire (la re-production) à l'au-delà de tout passif : vie si passive, ayant la décence cachée du mourir, qu'elle n'a pas la mort pour issue, ne fait pas de la mort une issue. Bartleby copie ; il écrit incessamment et ne peut s'arrêter pour se soumettre à ce qui ressemblerait à un contrôle. *Je préférerais ne pas* (le faire). Cette phrase parle dans l'intimité de nos nuits : la préférence négative, la négation qui efface la préférence et s'efface en elle, le neutre de ce qu'il n'y a pas à faire, la retenue, la douceur qu'on ne peut dire obstinée et qui déjoue l'obstination avec ces quelques mots ; le langage se tait en se perpétuant.[1180]

La voix narrative du récit « martinetien » possède un caractère vertigineux en mêlant le « Je » à la troisième personne « Il ». Ce dédoublement renvoie à l'idée de la folie et de la métamorphose, bien sûr. Mais, dans ce contexte psychique ayant le sens d'une certaine intimité, l'aventure de « la descente » dispose d'un potentiel émotionnel important ; d'où le choix d'analyser l'émotion dans le chapitre second de la deuxième partie. Signe de subjectivité, l'émotion marque tous les textes de l'auteur. Elle révèle l'état de confusion de l'univers intérieur relatif aux protagonistes. Les larmes coulent à flots pour n'importe quelle raison, alternant avec un rire cynique qui exprime fureur, désespoir et une certaine conscience du texte.

L'importance de l'émotion dans la fiction horrifique de Martinet rejoint le principe célinien de sa fiction et repose sur l'émotion et la douleur. Julia Kristeva le mentionne de la manière suivante :

> "Au commencement était l'émotion…", répète souvent Céline, dans ses écrits et ses entretiens. A le lire, on a l'impression qu'au commencement était le malaise. La douleur comme lieu du sujet. Là où il se différencie du chaos. Limite incandescente, insupportable entre dedans et

[1179] *La Somnolence*, p. 235-237.
[1180] Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre,* p. 219.

> dehors, moi et autre. Saisie première, fugace : ‟douleur″, ‟peur″, mots ultimes visant cette crête où le sens bascule dans les sens, l'‟intime″ dans ‟les nerfs″. L'être comme mal-être.[1181]

Dans cet univers à forte charge émotionnelle, le lecteur est impliqué par défaut. Il est représenté à travers un lecteur fictif, généralement un passionné de littérature et d'arts. Il se caractérise par ses choix d'une littérature du désespoir et du mal. L'émotion qui caractérise le sujet le pousse à se situer dans la dynamique autobiographique : le sujet débordé par ses émotions, a besoin d'établir un contact avec le monde à travers son propre discours. Le « Je », qui sans doute ne se soucie aucunement de l'ordre des événements de sa vie, ni même d'accréditer son discours par n'importe quel indice, se contente du plaisir de se raconter tel qu'il est. Alors dans son excès de transport, le « Je » raconte son histoire en utilisant la première personne, la troisième personne et même la deuxième personne. Ce « Tu » ou « Vous » emblématique tel qu'il apparaît dans *La Somnolence*, n'est autre qu'un « Je » déguisé.

En effet, on pourrait emprunter le commentaire de Jean-Pierre Martinet lui-même sur la romancière américaine du Sud, Carson Mac Cullers, pour décrire le sujet « martinetien » qui ressemble à celui de la romancière sudiste — ce qui n'est sans doute pas un hasard, car l'admiration que porte l'auteur à beaucoup d'écrivains provient d'un partage des principes fictionnels, essentiellement le principe tragique sur lequel doit reposer tout récit. Martinet, dans un article sur *Le cœur est un chasseur solitaire* de Carson Mac Cullers écrit :

> Ce roman, le premier de Carson Mac Cullers, publié en 1940, évoque la tristesse sourde des rendez-vous manqués, des lettres qui n'arrivent qu'après la mort de leur destinataire, ou de ces paroles essentielles, tues toute la vie, dont Montherlant dit quelque part qu'elles rendent les cercueils plus lourds. Si les personnages de Carson Mac Cullers nous sont si proches, c'est parce qu'ils sont des solitaires assoiffés de communication ; à l'inverse des héros de Flannery O'Connor, cette autre grande romancière du Sud, qui se replient farouchement, orgueilleusement, sur leur solitude, quittes à en mourir ou à en devenir fous, les protagonistes de *Reflets dans un œil d'or* ou de *La Ballade du café triste* ne peuvent s'épanouir qu'au contact d'autrui. Ces tentatives de communication n'aboutissent d'ailleurs jamais : chaque personnage, à la fin, est rejeté dans une solitude définitive, où le souvenir d'une communion éphémère luit mystérieusement.[1182]

Le « Je » de Martinet est à rapprocher du « Je » célinien dans la mesure où l'expérience de l'horreur liée à la réalité de la guerre transforme le sujet en une entité fragmentée et agressive. Julia Kristeva s'exprime sur ce sujet en précisant que la dissolution du « Je » dans le récit célinien représente sa douleur intense et ses émotions excédentaires :

> Mais il faut attendre la littérature abjecte du XXe siècle […] pour entendre que la trame narrative est une mince pellicule constamment menacée d'éclatement. Car, lorsque l'identité narrée est intenable, lorsque la frontière sujet/objet s'ébranle et que même la limite entre dedans et dehors devient incertaine, le récit est le premier interpellé. S'il continue néanmoins, il change de facture : sa linéarité se brise, il procède par éclats, énigmes, raccourcis, inachèvements,

[1181] Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, p. 165.
[1182] Jean-Pierre Martinet, *Le Peuple des miroirs. Textes critiques*, p. 101.

> enchevêtrements, coupures… A un stade ultérieur, l'identité intenable du narrateur et du milieu censé le soutenir, ne se *narre* pas mais se *crie* ou se *décrit* avec une intensité stylistique maximale (langage de la violence, de l'obscénité, ou d'une rhétorique qui apparente le texte à la poésie). Le récit cède devant un *thème-cri* qui, lorsqu'il tend à coïncider avec les états incandescents d'une subjectivité-limite que nous avons appelée abjection, est le thème-cri de la douleur-de l'horreur. En d'autres termes, le thème de la douleur-de l'horreur est l'ultime témoignage de ces états d'abjection à l'intérieur d'une représentation narrative.[1183]

Ainsi le « je » martinetien est à vif, débordé par ses émotions, et les transforme en texte, tout en tombant dans un état de douleur et d'horreur qui traduit sa propre abjection. C'est pourquoi nous lions la question de l'identité à celle de l'horreur et de la laideur, qui caractérise sa perception de son moi et de son monde. De là, ses choix esthétiques.

Le second volet, « L'esthétique de la laideur » représente donc le monde cauchemardesque intime du « je » et des protagonistes. L'univers de la dégénérescence se manifeste chez Martinet à travers l'idée du « cadavre », de « la pornographie » et du « monstre ».

À travers ces trois chapitres, la laideur apparaît comme un principe lié au monde intérieur du marginal. Et cela s'explique par la frustration du sujet qui se retrouve en dehors de sa société, à cause de l'indifférence des autres à son égard. Pourtant, le milieu auquel appartient le sujet est la ville, présupposant que les valeurs d'amabilité, et de bienveillance sont étrangères à la ville. Or, il se trouve que l'habitat dans notre monde moderne est en contradiction avec la « sociabilité ». Le milieu urbain qui est composé d'une forte concentration d'habitants est, contradictoirement, le nouveau désert du sujet contemporain.

Ce phénomène moderne renvoie à un aspect qui a été traité par les philosophes et les sociologues de l'époque contemporaine. La question de l'individualisme, l'état du sujet dans la ville sont au cœur de ces préoccupations. En effet, le développement de la ville moderne est accompagné d'une régression des relations humaines. En résumant la réflexion du philosophe Georg Simmel, Céline Bonicco mentionne que l'individualisme constitue le tragique moderne parce qu'il condamne l'individu à vivre parmi les autres dans l'indifférence totale de ses concitoyens :

> La tragédie de l'individualisme moderne peut alors se définir comme cette tension entre l'égalité sociale et la prise de conscience de sa différence singulière inévitable dès que l'on cesse de se définir par le collectif. Il va sans dire que ce trait est accentué par le caractère éphémère des relations urbaines qui empêche toute familiarité susceptible de corriger l'impersonnalité du contact. Simmel appréhende ainsi la culture moderne dont la ville est une manifestation comme une culture objective, comme le triomphe de l'impersonnel dont témoigne le caractère froid, fonctionnel et anonyme des relations sociales.[1184]

[1183] *Ibid.*, p. 165-166.
[1184] Céline Bonicco, « La ville comme forme de la vie moderne. L'étranger et le passant dans la philosophie de Georg Simmel », Disponible sur : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01501170/file/simmel.pdf.

L'espace moderne est donc un espace de tension et la ville reflète l'image d'un intérieur tendu et angoissant. Les idées de Georg Simmel sont intéressantes dans la mesure où elles conduisent à une pensée inquiète et inquiétante mais réaliste à propos de la relation conflictuelle entre le sujet et son milieu. Le caractère coercitif de cette relation provient du fait que la ville constitue un espace où s'efface l'individu au profit d'une certaine standardisation du sujet. Ainsi, Philippe Jurkowicz proclame à partir du discours « simmelien » sur la ville que l'individu cède la place au groupe en perdant ce qui le caractérise, à savoir son humanisme :

> La grande ville est décrite par Simmel comme un univers extrêmement dépersonnalisé caractérisé par l'"indépendance essentielle à l'égard des personnalités les plus importantes ". La culture telle qu'elle est formée dans les grandes villes, imposant par son mode d'existence la dépersonnalisation, la réduction d'impulsivité et de la part de spontanéité. Ces considérations sur la culture ont pu, entre autres, influencer la « théorie critique » de l'école de Francfort ; l'industrie culturelle, notamment, apparaît à travers son caractère aliénant et dominant sur le sujet, préoccupations au cœur de la sociologie simmelienne.[1185]

L'univers du sujet est une projection totale de sa pensée. Ainsi, le paysage des personnages possède un aspect cadavérique : la nature, les animaux, les gens de la ville et les objets. Tout semble figé, reflétant la mort : comme la mer pour Martha Krühl dans la scène finale de *La Somnolence*[1186], ou l'heure pour Céleste dans *L'Ombre des forêts*, c'est le cas du sourire étrange de la vielle dame au tailleur rose qui apparaît devant le narrateur de *Nuits bleues, calmes bières*.

L'absence d'amour transforme l'individu « martinetien » en un être invisible fantomatique. Jérôme Bauche n'hésite pas à confirmer que partout où l'on cherche, n'existe que le « grotesque [1187]». Ainsi la laideur qui gouverne le monde est aussi synonyme d'un mal profond inhérent à l'existence humaine. « La pornographie » est la manifestation de la perte des valeurs de la société prise au piège de la mondialisation et du consumérisme. La littérature devient, elle aussi, alors, une onde de choc. Autrement dit, en empruntant certains aspects de la culture pornographique, elle provoque le lecteur, l'interpelle, le choque — tout en s'harmonisant avec le contenu horrifique du texte « martinetien » — et l'appelle à réfléchir sur les tenant et aboutissants du phénomène pornographique dans la société moderne.

[1185] Philippe Jurkowicz, « Georg Simmel, les grandes villes et la vie de l'esprit », disponible sur : https://journals.openedition.org/lectures/11348.

[1186] « Elle avait une vilaine couleur glauque. Elle semblait visqueuse, comme ces animaux à peau froide, qui m'ont toujours fait horreur. », p. 255.

[1187] Jérôme confirme son idée en rapportant les paroles de son double féminin, sa présumée sœur, Solange : « Solange me répétait souvent : nous cherchons partout l'absolu, et nous ne rencontrons que le grotesque et la dérision. », p. 304.

En publiant son roman *La Pornographie,* Witold Gombrowicz a été exposé à une vive polémique suscitée par l'aspect provocateur du titre et ce qui a été mis sur le compte de la pornographie, c'est-à-dire des jeux pervers entre le narrateur et Frédéric et qui consistent essentiellement dans ce « Je sais qu'il sait, il sait que je sais qu'il sait[1188] ». L'aspect pornographique chez le romancier polonais est fondé sur une certaine idée de voyeurisme. L'effraction de l'espace privé (espace de l'autre) et la projection de la vue tous azimuts, à travers des espaces différents (de ce qui pourrait être une intimité de l'autre) — c'est comme l'œil du voyeuriste. Celui-ci franchit les limites de l'interdit, tout en se gardant des écarts et en tirant un plaisir de cet acte interdit —. Il va même jusqu'à franchir les limites de la nature, et il rapporte en détails l'effet produit par cette transgression sur le narrateur : autant d'indices du caractère pornographique du le récit de Gombrowicz.

Chez Martinet, l'aspect pornographique est strictement lié à l'idée de la déshumanisation du sujet à cause de l'absence des rapports entre l'individu et l'ordre social. L'œil du voyeur s'évertue à voir dans l'espace intérieur du sujet. D'autres sens remplacent l'œil dans la fiction horrifique « martinetienne » parce que la peur l'aveugle et que la perception de l'espace s'effectue par le moyen des émotions, et non par la vue. On pourrait en effet rapprocher l'horreur « martinetienne », par son aspect pornographique, de celle qui se retrouve au cinéma dans certains films américains d'horreur et qui montrent que la perte des valeurs humaines induit un monde horrifique.

Hugo Clémot le résume ainsi :

> Mais reconnaître que le foyer du monstrueux est l'humain lui-même conduit à déplacer le curseur conceptuel du monstrueux, de l'extracatégorialité du surnaturel à l'intrahumain, au sens du proprement « *in*-humain », en passant par le statut d'erreur de la nature. Autrement dit, notre plus grande peur, au point de mériter plutôt d'être appelée « horreur », serait celle qui naît lorsque nous comprenons qu'il est impossible de fonder rationnellement la confiance que nous avons dans le fait de ne pas pouvoir perdre nos caractéristiques essentielles en tant qu'êtres humains, celles auxquelles nous tenons. De ce point de vue, on pourrait dire que la possibilité de devenir monstre est essentielle à l'être humain. Cela semble justifier que le philosophe américain Stanley Cavell ait pu écrire jadis :
> L'horreur scelle ma perception de la précarité de l'identité humaine, du risque qu'elle encourt d'être perdue, ou violée (*invaded*), mon sentiment qu'il se peut que nous soyons déjà, ou qu'il se peut que nous devenions, quelque chose d'autre que ce que nous sommes, ou croyons être. [Cavell, Stanley, *Les voix de la raison. Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie*][1189]

Toutefois, l'auteur polonais et l'auteur français se rejoignent sur une même idée, concernant la représentation pornographique : est considéré comme pornographique tout acte vidé de son sens. Gombrowicz relie l'absence de sens à un acte de meurtre. Chez Martinet aussi

[1188] Witold Gombrowicz, *La Pornographie*, Paris, Folio, p. 55.
[1189] Hugo Clémot, « Le monstre de la philosophie contemporaine de l'horreur cinématographique », disponible sur le : https://journals.openedition.org/amerika/5192?lang=pt.

l'absurdité est pornographique et est liée au crime (Jérôme tue la prostituée Bérénice parce qu'il trouve que l'existence de cette femme est une absurdité, et Adolphe Marlaud éprouve un plaisir inavoué quand il apprend que la concierge a été internée à Sainte Anne. Ce qui pourrait avoir l'air d'une vengeance contre le fait qu'il ait été considéré par elle comme un simple godemichet[1190] de la géante).

Quant au narrateur de Gombrowicz, il exprime une indignation totale quand il aperçoit Frédéric, son compagnon de route, jouer le rôle d'un homme appliquant les normes sociales, précisément en adoptant une attitude religieuse, alors que la réalité de Frédéric est complètement différente de celle qu'il montre de lui. La présence de Frédéric dans l'église, telle qu'elle a été représentée par le narrateur, ressemble à une abjection, à une obscénité dans la mesure où son attitude est complètement faussée. Frédéric n'est en effet, qu'une simple forme grossière dans ce milieu qui ne correspond pas à la vérité du personnage. D'ailleurs la description de cette scène révèle des aspects de cette obscénité qui se projette sur tout le monde. La messe semble être violée par Frédéric lors de son acte de prière :

> Cependant Frédéric, qui avait pris place dans banc auprès d'Hippolyte, s'agenouilla sur le prie-Dieu…et cela troubla quelque peu mon repos, car le geste me parut un tantinet exagéré peut-être… et je ne pus me retenir de penser qu'il s'était agenouillé pour ne pas faire un autre geste que celui de l'agenouillement…[…] « Il priait » aux yeux des autres et à ses yeux mêmes, mais sa prière n'était qu'un paravent destiné à cacher l'immensité de sa non-prière…c'était donc un acte d'expulsion, un acte « excentrique » qui nous projetait au-dehors de cette église dans l'espace infini de la non-foi absolue, un acte négatif, l'acte même de la négation. […] Je n'avais jamais rien vu de pareil et je n'aurais jamais cru que cela pût se produire. […] À vrai dire […] comme si une main avait retiré à cette messe sa substance et son contenu […] mais tout le contenu s'en échappait, comme le gaz d'un ballon crevé, et la messe devint toute flasque dans sa terrible impuissance… pendante…incapable de procréer ! Et cette privation de contenu était un meurtre perpétré en marge, en dehors de nous, en dehors de la messe, par le moyen d'un commentaire muet mais meurtrier d'une personne de l'assistance. […] Mais ce commentaire à part, cette glose meurtrière était l'œuvre de la cruauté — l'œuvre d'une conscience acérée, froide, pénétrante, impitoyable… […] Le processus qui se déroulait devant mes yeux dénudait la réalité *in crudo*… il commençait par anéantir le salut et de ce fait rien ne pouvait plus sauver toutes ces gueules d'abrutis, nauséabondes, dépouillées maintenant de tout style et offertes toutes crues, comme de bas morceaux de viande à l'étal d'une boucherie. Ce n'était plus « le peuple », ce n'étaient plus « les paysans » ni même « des hommes », c'étaient des créatures telles quelles…telles quelles… et leur saleté naturelle s'était vue subitement amputée de la grâce. Mais à l'anarchie de cette foule fauve aux mille têtes correspondait, non moins arrogante, l'impudeur de nos propres visages qui cessèrent d'être « intelligents », ou « cultivés », ou « délicats » et devinrent comme des caricatures privées de leur modèle, soudain telles qu'en elles-mêmes et nues comme des postérieurs ![1191]

Le désespoir total du sujet « martinetien » le métamorphose en un monstre rongé par la colère. Tous les protagonistes ont des envies de meurtres, et des désirs de vengeance relatifs

[1190] Adolphe Marlaud parle aussi, en se décrivant, d'homme-phallus, *La Grande vie*, p. 45.
[1191] *La Pornographie*, p. 34-36.

à la tuerie. Le personnage éponyme de *Jérôme* avoue son désir de tuer tout le monde et de n'épargner personne à cause de l'attitude inhumaine des autres vis-à-vis de lui :

> Les vivants ne méritent pas le respect. […] Qui, à l'époque où cela aurait pu encore me faire du bien, a eu pitié de moi, ne serait-ce qu'une minute ? Tendresse, indulgence : quand ? Rien que cette solitude glacée. Alors, maintenant, je me venge. Ma haine ne sera jamais apaisée. Les terribles moissonneurs arriveront en rangs serrés. Ils ne feront grâce à personne. Même les enfants ne seront pas épargnés. Les vieillards, les infirmes, seront massacrés en premier. Les femmes enceintes éventrées, les fœtus arrachés et donnés aux cochons. Les moissons brûlées. Les villes incendiées. Car nul, ici, ne mérité de vivre.[1192]

La cruauté des autres crée des monstres, essentiellement parce que le sujet marginal est en manque d'amour et d'humanité. L'aspect monstrueux est en effet représenté chez Martinet à travers l'image de l'amputation : une amputation au niveau de l'histoire, qui montre des êtres infirmes, animaux et êtres humains, manquant d'un organe, et qui finissent par disparaître complètement de la vie en manquant d'exister. L'amputation se manifeste aussi au niveau du texte par plusieurs moyens. Le discours imite le désordre mental du sujet qui, sous l'influence de la maladie, émet une parole saccadée, donnant l'impression d'un langage décousu, plein de coupures révélant l'idée de l'absence. Le dysfonctionnement du système urbain moderne se reflète dans la déficience du sujet.

En outre, il est nécessaire de rappeler que, souvent, la définition du genre de l'horreur a été conditionnée par la présence d'un monstre, au sens concret, dans la mesure où ce dernier possède une apparence dégoutante et où ses actions pourraient être du même genre que son apparence physique, c'est-dire des actions abominables. Or, il se trouve que le monstre n'est pas seulement ce qui est visible qui se caractérise par sa laideur factuelle au niveau physique et celui de ses actes. Le monstre dans la fiction de Martinet est invisible, psychique : il provient de l'intérieur du sujet. Il se manifeste dans une angoisse accablante, allant jusqu'au suicide pour certains protagonistes.

Le monstre « martinetien » représente en effet l'impossible réconciliation avec soi et l'impossible paix : les personnages se retrouvent entre la vie et la mort, sans jamais appartenir définitivement à l'une ou à l'autre. Hugo Clemot écrit à ce propos, en analysant l'idée du monstre dans le cinéma d'horreur :

> Si la définition du genre de l'horreur devait nécessairement passer par une référence au monstre, le contre-exemple des films d'épidémie devrait nous inciter à rejeter la définition du monstre comme être horrible parce qu'impossible, au profit d'une conception capable d'intégrer à la fois les monstres impossibles, les tueurs en série et les épidémies.[1193]

[1192] *Jérôme*, p. 412.

[1193] Hugo Clemot, « *Le monstre dans la philosophie contemporaine de l'horreur cinématographique* », disponible sur : https://journals.openedition.org/amerika/5192.

La crise du sujet marginal et la représentation de son monde complexe a été développée dans la troisième partie à travers l'idée de la parodie. Ainsi, « La parodie de l'horreur » a pour but de montrer que l'horreur a une double visée : raconter l'histoire d'un marginal contemporain, et réfléchir sur la littérature. L'effet comique est souvent relié à la parodie. Dans la fiction horrifique de Martinet, le comique sert à mettre en valeur l'horreur, dans la mesure où c'est un signe qui représente l'absurdité. Cloret, à un moment de désespoir, explose face à Jérôme et avoue que, quoique absurde, l'horreur est ridicule et suscite le rire :

> C'était lui, cette fois, qui était tombé à mes pieds […], il me suppliait de lui répondre, de calmer son angoisse […] Dieu est-il donc si cruel qu'il se repaisse de nos douleurs ? Que toujours l'horreur se mêle un élément comique, non pour l'atténuer, hélas, mais pour la rendre encore plus obscène ? Même la plus profonde des douleurs fait rire ? Vaudeville, alors, et non tragédie ?[1194]

Le rire est, habituellement, opposé à l'horreur, voire même, l'interdit, mais dans le contexte de l'horreur contemporaine, il fonctionne de pair avec « les larmes » du désespoir. Ainsi, on peut parler d'un « rire noir [1195]» :

> Les transmutations du rire et de l'horreur ne s'arrêtent pas là. Cette horreur morale, cette indifférence immorale face au mal, va provoquer un nouveau type de rire-chez l'auteur, cette fois. C'est, transposé au niveau de l'énonciation, le rire noir des personnages, qui exprime tout à la fois la joie et le désespoir. Ce rire, à la fois horrifié et comique, salue la dissolution des valeurs du bien et du mal dans l'indifférence.[1196]

Émilie Pezard parle — dans son analyse du genre frénétique, c'est-à-dire le genre horrifique à l'époque romantique — d'un rire qui se situe sur les frontières du comique car au lieu de réjouir et de divertir, il provoque un effet de paralysie chez le lecteur :

> Pourtant, ces personnages frénétiques rient, et ce rire est même l'un des traits constitutifs du héros frénétique en même temps qu'un indice générique. Qu'on parle de « ricanements frénétiques », comme Matthieu Liouville, de « rire noir », comme Joë Friedemann, ou de « gaieté perverse », comme Maxime Prévost, il s'agit toujours d'un rire situé aux antipodes du comique qui, loin de faire rire le lecteur, le glace. Ce rire « sinistre », « infernal », que Baudelaire a le premier analysé dans « De l'essence du rire », ne constitue toutefois qu'une des dimensions du rire frénétique.[1197]

Les « procédés de la parodie » montrent que le récit horrifique repose essentiellement sur le paramètre du dédoublement : d'où l'idée de décalage au niveau du texte (jeux de mots, trope de l'ironie, intertextualité). La réflexion dans le récit est en effet un aspect fondamental

---

[1194] *Jérôme*, p. 42.
[1195] Expression utilisée par Émilie Pezard dans son article « Les rapports circulaires du rire et de l'horreur dans le genre frénétique » et qui est propre à Joë Friedmann, disponible sur : https://books.openedition.org/pupo/3636?lang=fr.
[1196] *Ibid.*
[1197] *Ibid.*

de la parodie. Et la notion de mise en abyme représente un dispositif substantiel dans la fiction d'horreur à travers le principe de réflexion.

Notion élargie à partir de la définition de Lucien Dällenbach, la mise en abyme rend compte, par analogie, de tout type de réflexion, que ce soit au niveau de l'histoire ou au niveau du récit. Elle renvoie à deux phénomènes de l'horreur : le dédoublement vertigineux de la réalité au point où le repérage de la voix narrative devient impossible. L'illusion ou la mimesis est le deuxième phénomène, conséquent au premier. La fiction de l'horreur est le lieu de la mimesis, le lieu où la feintise est exercée de manière ludique, avec un potentiel comique, muni d'un rire sadique certes, mais incitant à la réflexion sur les modalités d'écriture dévoilant la crise du monde contemporain. Cette réflexion passe par le rire sardonique à partir du roman policier, lieu de dévoilement des dysfonctionnements du contemporain.

« La parodie du genre policier » est le dernier chapitre de la troisième partie. Le genre policier ainsi que toutes les variantes « roman d'énigmes », « roman noir », qui découlent de ce vaste champ sont proches de la fiction horrifique. Ainsi, l'usage parodique du genre policier provient d'un constat fait par Martinet et révélé à son ami Alfred Eibel dans leur correspondance. Selon Martinet, le polar fait l'objet d'un accueil nouveau en France dans les années 1970-1980, mais la réalité de ce nouvel engouement est récusée par Martinet et il estime le terme « vague du polar » employé à tort. Il écrit à A. Eibel dans une longue lettre envoyée de Tours le 19 juin 1980 :

> J'ai tenté il y a quelques temps de mettre en vitrine quelques Goodis, Chandler, Hammett, Thompson, rien, pas une demande. Il paraît qu'il y a en France une vogue du polar (ce doit être quelques mètres carrés de l'espace parisien), en tout cas sur le bon polar, cela ne se sent guère (et je ne suis pas le seul à le dire). Se vendant des auteurs merdiques comme San Antonio, SAS, G.J. Arnaud, etc… Là, aussi, hélas, on a un reflet du désintérêt pour la vraie littérature. D'ailleurs, la revue *Polar*, je n'en vends jamais une seule. Quant à *Gang*, il a disparu au deuxième numéro…Donc, la « mode du polar », hum, j'ai bien peur que ce soit une invention de journalistes parisiens, qui confondent une fois encore la carte et le territoire. La Série Noire reste une collection pour connaisseurs, le grand public va à des « auteurs » minables, à des nourritures plus grossières, pour tuer une heure ou deux. C'est triste mais c'est comme ça …[1198]

Néanmoins, Martinet ne cache pas son influence par le genre policier. Il déclare à A. Eibel dans la même correspondance, à travers une lettre écrite depuis Libourne, le 22 octobre 1986 que son récit *Ceux qui n'en mènent pas large* mêle dans sa narration les dominantes du genre policier :

> Les deux personnages principaux restent bien sûr ces deux types définitivement largués, deux ringards comme il y en a plein dans le métier, mais dont la ringardise atteint des dimensions gigantesques, et, je l'espère, pathétiques. À part ça, il y aura un peu, tout de même, la couleur générale de la Série Noire, puisque le Beretta découvert dans le frigo jouera un rôle essentiel. (Georges Maman n'arrivant même pas à faire fonctionner son pistolet lorsqu'il veut se suicider

[1198] *Capharnaüm* n°2, p. 51-52.

> ! ...). Meurtres, vengeance, etc… Pas mal de péripéties sanglantes, mais aussi, je l'espère, toujours le même ton de bouffonnerie angoissante que dans l'esquisse que tu as lue.[1199]

Et, en décrivant ce même récit à son ami Maurice Imbert, Jean-Pierre Martinet insiste sur la caractéristique principale de son texte qui n'est pas un « thriller », même s'il comporte des aspects de roman policier. Et il explique à Maurice Imbert que le choix du titre a été fait en fonction de la nature du texte :

> Pour le titre "Ceux qui n'en mènent pas large", il s'agit bien sûr, vous l'avez deviné, d'une référence assez dérisoire à un écrivain que j'aime beaucoup, Patricia Highsmith (ceux qui ~~n'en mènent pas~~ prennent le large). Ce titre s'est imposé à moi peu à peu, et, même s'il n'est pas très "efficace", il correspond tout à fait à l'ambiance de la nouvelle (le premier titre était "Le retour de Bloody Mama"), mais je trouve que cela correspondait trop à un thriller, un polar d'angoisse, et qu'il y avait tromperie sur la marchandise — l'autre titre auquel j'avais pensé : "L'étendue désastre"[1200]

La parodie du genre policier ne signifie donc pas forcément que l'objectif de la parodie soit de ridiculiser le genre en question ni de faire allusion à son infériorité. Au contraire, une œuvre ou un genre parodié pourraient signifier la puissance de ces derniers. Jean-Pierre Martinet déclare, d'ailleurs, à Maurice Imbert dans l'une de ses lettres (qui date du 29 juillet 1986) qu'il envisage d'écrire un texte appartenant à la Série Noire : « *L'Ombre des forêts* semble s'enliser de plus en plus dans les sables du Ténéré, peut-être y aura-t-il un miracle, mais je n'y crois plus guère et je préfère travailler sur un autre roman, que j'aimerais d'ailleurs destiner à la Série Noire.[1201]»

Ouverture : Jean-Pierre Martinet et la postérité

Presque trente années après la disparition de l'auteur, la réédition de l'œuvre « martinetienne » par des maisons d'éditions bordelaises — Finitude et L'Arbre vengeur notamment — a révélé au public un écrivain distingué. L'engouement pour la fiction de Martinet a porté des artistes à se manifester à partir de son œuvre, au théâtre et au cinéma.

L'acteur Cyrille Labbé ainsi que d'autres artistes — la chorégraphe Mélanie Mesager et les danseurs Larissa Roy, Marjolaine Héring, Daniel Alves, Frédéric Aim et Oscar Letur — ont organisé un événement autour de Jean-Pierre Martinet à Paris, précisément à la Générale,

[1199] *Capharnaüm*, n°2, p. 76.
[1200] Lettre du 30 août, de Jean-Pierre Martinet à Maurice Imbert. La correspondance est aujourd'hui inédite et n'a jamais été publiée officiellement. Pour toute vérification des références citées, les lettres sont disponibles et je pourrais les montrer sans les publier parce que je ne dispose pas de droits.
[1201] Lettre tirée de la correspondance inédite entre Jean-Pierre Martinet et Maurice Imbert.

le 14-16 mai 2015. Lors de ces journées, des rencontres, lectures, chorégraphies et souvenirs de Martinet ont rythmé les séances. Une table ronde a été organisée le samedi 16 mai animée par des admirateurs de Martinet tels Alfred Eibel, Éric Dussert, Alain Amirault, Raphaël Pissart et Mélanie Mesager. Jean-Pierre Martinet fut au centre des débats : on a évoqué l'homme et ses personnages, son univers, sa culture et son parcours décrit par lui-même comme menant à « nulle part ». Ce « nulle part » semble prendre l'aspect d'une gloire posthume.

L'acteur français Denis Lavant a effectué une adaptation théâtrale très réussie de *La Grande vie*, pour la première fois, en 2009, au Trianon. Cette première interprétation sera suivie par de nombreuses autres lectures qui seront toutes estimées du public. Il obtient en 2012 le grand prix de l'humour noir du spectacle pour cette interprétation.

Et le 26 juin 2017, Denis Lavant apparaît dans un documentaire sur Martinet, « Le Noir roman de Jean-Pierre Martinet ». Le documentaire, projeté à La Générale — mais d'abord à Bordeaux le 12 octobre 2017, à l'Utopia — a été réalisé par Nils Warolin sur une idée d'Alain Amirault. Participent à ce film les éditeurs Julia Curiel, Éric Dussert, Raphaël Sorin, Alfred Eibel et une universitaire, Sylvie Robic.

Denis Lavant a participé à la reconnaissance de Martinet auprès du grand public en révélant les points forts de l'auteur : l'ironie à partir d'un texte de désespoir. D'autres bordelais connaissent l'infortune de leur vivant, faute d'être au goût du public ou tout simplement parce qu'ils sont opposés à un modèle de lecteur — le cas de Jean Forton ou le poète Michel Ohl. Des écrivains du monde entier se retrouvent méconnus parce que non conformes à une modalité sociale — *Sanctuaire* de William Faulkner a rencontré une résistance au niveau de la publication, puisqu'il était considéré comme un livre scandaleux par les éditeurs. C'est peut-être cette même condition qui a fait que Martinet n'a jamais renoncé à sa noirceur. Car, sachant qu'il existe plusieurs réalités, et donc plusieurs possibilités d'exister, l'horreur serait peut-être à ses yeux le moyen ultime pour franchir les limites.

L'horreur qui se reconnaît essentiellement à la déshumanisation du sujet et du monde est peut-être une expérience importante pour révéler à contrario ce qui constitue et devrait caractériser tout être, c'est-à-dire son humanité. L'expérience de l'horreur, dans la vie réelle ou par le pouvoir de l'immersion, lorsqu'on regarde un film ou lorsqu'on lit un roman d'épouvante, garantit une certaine maturité, au sens célinien résumé par Bardamu dans les paroles suivantes : « On est puceau de l'Horreur comme on est puceau de la Volupté. [1202]» La connaissance de l'horreur est signe d'une maturité.

[1202] Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Folio, 2011 [édition orig. 1932].

Réfléchir sur l'horreur à partir d'un contenu angoissant parce que l'angoisse constitue sa caractéristique principale, nous amène à réfléchir au « genre le contenant », car les modalités du cinéma d'horreur — lieu où le genre horrifique a connu une expansion et un succès inconditionnels — diffèrent de celles de la littérature d'horreur, qui a été toujours en décalage par rapport au septième art. Le cinéma a su bien exploiter le genre d'horreur en vogue chez le public anglophone, grâce à la technologie cinématographique évolutive, en variant les scènes d'horreur et en multipliant les éléments du suspense. La fiction, elle, est restée limitée au niveau des procédés narratifs.

Pourrait-on briser l'effet de l'immédiateté créé par le contenu horrifique chez le lecteur/spectateur pour instaurer une pensée positive sur le genre horrifique à partir du rôle subversif et la nature inquiétante de cette littérature ? Pourrait-on dépasser l'effet cathartique afin de créer un terrain de réflexion sur l'idée de valeurs ? Ainsi le lecteur/spectateur de l'horreur ne cherche pas la solution mais plutôt à découvrir le système de la peur. Denis Mellier mentionne que le spectateur s'assume, dans la mesure où voir un contenu horrifique signifie assister volontairement au pire, sans que cela offre la garantie d'une quelconque échappatoire :

> Les néofictions de l'horreur n'offrent nulle échappée : comme dans la tragédie, on ne vient pas voir si le héros s'en sort mais comment il affronte le destin épouvantable que tous, d'avance, connaissent. Ici, on vient pour le pire, voir ce qui, pour sa plus grande terreur, est fait à la chair de l'autre, loin de toute catharsis, dans la répétition de la commotion consentie.[1203]

La poétique de l'horreur chez Jean-Pierre Martinet révèle le monde parallèle du sujet marginal : un monde où les couleurs ont la signification de la mort et où elles s'anéantissent dans le noir total et profond d'un univers à caractère psychique. Cet espace est en effet, envisagé à travers l'intériorité d'un être. L'auteur accrédite la réalité parallèle d'un monde invisible et complexe, conduit jusqu'à un dehors textuel par les techniques de la révélation — le cas des mémoires ou de l'autobiographie fictive dans les deux premiers romans de l'auteur — ou encore par le discours indirect libre qui transforme le texte en psycho-récit. Ainsi, la procédure de réflexion et de dédoublement — la mise en abyme étant l'exemple parfait illustrant l'idée de dédoublement — se trouve au centre de l'écriture « martinetienne ». Elle renvoie à l'idée — terrifiante pour les protagonistes de Martinet — des repères incertains et par conséquent, à la question controversée de l'identité dans un monde contemporain.

L'expérience horrifique, chez Jean-Pierre Martinet, autorise la réflexion non seulement sur les mécanismes de la peur — et c'est là un point de différence capital par rapport

[1203] Denis Mellier, « Sur la dépouille des genres. Néohorreur dans le cinéma français (2003-2009) », disponible sur : https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2010-v20-n2-3-cine3973/045148ar/.

à la littérature horrifique anglophone qui limite son potentiel dans le développement du système de la peur. Martinet exploite ce fond commun qu'est l'émotion forte à travers l'intériorité pour développer une réflexion sur la littérature en général en tant que territoire transgénérique, poreux, favorisant l'intégration d'œuvres et de méthodes littéraires et artistiques nouvelles. L'auteur Bordelais qui est aussi un connaisseur du monde cinématographique et de la télévision, étant lui-même un ancien étudiant de l'IDHEC, aurait peut-être l'idée de créer une littérature convertible au cinéma. D'ailleurs, l'un de ses textes, *Ceux qui n'en mènent pas large*, a été envisagé dans ce sens.

Sommaire de la bibliographie

CORPUS : TEXTES DE JEAN-PIERRE MARTINET (PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE).....446
AUTRES TEXTES POSTHUMES DE MARTINET.....446
AUTRES OUVRAGES LITTÉRAIRES DE RÉFÉRENCE.....447
ARTICLES SUR JEAN-PIERRE MARTINET.....448
OUVRAGES GÉNÉRAUX.....450
ARTICLES GÉNÉRAUX.....454
THÈSES ET TRAVAUX DE MASTER CONSULTÉS.....459

Bibliographie

CORPUS : TEXTES DE JEAN-PIERRE MARTINET (PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE)

- *L'Orage* (nouvelle publiée en 1972 dans *Matulu*, ensuite republiée avec *Nuits bleues, calmes bières* en 2006).
- *Au fond de la cour à droite* (texte publié en 1972 dans *Subjectif*, ensuite republié avec Ceux qui n'en mènent pas large en 2008).
- *La Somnolence* (roman, 1975 chez Jean-Jacques Pauvert et 2010 chez Finitude).
- *Jérôme* (roman, 1978 chez Le Sagittaire et 2008 chez Finitude).
- *Nuits bleues, calmes bières* (nouvelle publiée en 1978 dans la revue *Matulu* et, ensuite, en 2006, chez les éditions Finitude)
- *La Grande vie* (nouvelle, 1978 dans la revue *Subjectif* ensuite en 2006 chez L'Arbre vengeur).
- *Ceux qui n'en mènent pas large* (récit, 1986 chez Le Dilettante et réédition, même éditeur, en 2008).
- *L'Ombre des forêts* (roman, 1987 chez La Table ronde, ensuite chez le même éditeur en 2008).

AUTRES TEXTES POSTHUMES DE MARTINET

Correspondance

- *Jean-Pierre Martinet, Sans illusions* (correspondance publiée dans *Capharnaüm* n°2, 2010 chez Finitude).
- Les lettres de Jean-Pierre Martinet à Maurice Imbert (non publiées officiellement), correspondance inédite.

Textes critiques et traductions de Jean-Pierre Martinet (par ordre chronologique)

- « Valérie et Rilke : La rencontre impossible », article publié dans Elément 82, p. 33-35, mars/avril 1995. L'article a été publié pour la première fois dans *Matulu* (juillet-août 1971) avec l'autorisation de Michel Mourlet.
- *Un Apostolat d'A. t'Serstevens, misère de l'utopie* (roman traduit par Jean-Pierre Martinet, 1975, édition Alfred Eibel et réédition en 2002 chez Durante).
- *Le Peuple des miroirs* (textes critiques regroupés par Julia Curiel, 2010 chez France Univers).

- *L'Appel de la forêt,* par Jack London, (traduction de Jean-Pierre Martinet, édité en 2015, chez Finitude).

AUTRES OUVRAGES LITTERAIRES DE REFERENCE

- BALZAC, Honoré (de) *Adieu*, Paris, Édition Le livre de poche, 1995, coll. Les classiques d'aujourd'hui.
- BAUDELAIRE, Charles, *Don Juan aux enfers, Spleen et idéal*, dans *Les Fleurs du mal*, 1857, disponible sur : https://www.bibebook.com/files/ebook/libre/V2/baudelaire_charles_-_les_fleurs_du_mal.pdf.
- BORGES, Jorge Luis, *L'Alep et autres contes*, traduit de l'espagnol par Roger Caillois et René L. F. Durand, Paris, Folio/Gallimard, 1993 et 2010, pour la traduction française, et 2017, pour la préface et les notes.
- CAMUS, Albert
  - *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Folio/essais, 1942.
  - *La Chute*, Paris, Folio, 1956.
  - *Le Premier homme*, Paris, Folio, 1994.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Folio, 2011 [édition orig. 1932].
- DANTE, *La Divine Comédie*, traduction de Louis Ratisbonne, 1870/ traduction de M. Antoni Deschamps, version numérisée et disponible en document PDF sur le lien suivant : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5455841k.pdf.
- DES FORÊTS, Louis-René, *Le Bavard*, Paris, Gallimard, 2014 [Édition orig. 1946].
- DOSTOÏEVSKY, *Le Sous-sol*, Paris, traduction de J. -Wladimir Bienstock, Paris, Charpentier, 1909.
- DUJARDIN, Édouard, *Les lauriers sont coupés*, Paris, Gallimard, 2001 [édition orig. 1887].
- FAULKNER, William,
  - Sanctuaire, traduit de l'américain par R.N. Raimbault et Henri Delgove, préface d'André Malraux, Paris, Gallimard, 1949 [Édition orig. 1931].
  - Bruit et fureur, traduit de l'anglais (États-Unis) par Maurice-Edgar Coindreau, Paris, Folio, 1972. [Édition orig. 1929 (États-Unis)]
- GOMBROWICZ, Witold,
  - *La Pornographie*, traduit du polonais par Georges Lisowski, Paris, Folio, 1995.
  - *Cosmos*, traduit du polonais par Georges Sédir, Paris, Folio, 1966

- KAFKA, Franz,
    - Le Château, traduction de Bernard Lortholary, Paris, Imprimerie Nationale, 1995 [édition orig. 1984].
    - Le Procès, traduit par Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, 1987.
    - La Métamorphose, traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, 1955.
    - Œuvres Complètes, traduction par Claude David, Marthe Robert et Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, édition présentée et annotée par Claude David, 1980.

- LAUTRÉAMONT, *Le Chant de Maldoror et autres textes*, Paris, Le Livre de Poche, 2001.

- MELVILLE, Herman, *Bartleby*, traduction de Pierre Leyris, Paris, Delta, Texte de l'édition de 1856, 1978

- MILTON, John, *Le Paradis perdu*, traduction de Chateaubriand, Livre I, [éd. orig. Angl. 1667-1674, traduction par Chateaubriand en 1837], version numérisée disponible sur le lien suivant : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5452523p/f30.image.texteImage.

- ROBBE-GRILLET, Alain, *Le Voyeur,* Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « double », 2013 [édition orig. 1955].

- THOMPSON, Jim, *L'Assassin qui est en moi*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Jean-Paul Gratias, Paris, Payot et Rivages, 2012 [édition orig. 1952]

- VIRGILE, *L'Énéide*, disponible sur : http://www.crdp-strasbourg.fr/je_lis_libre/livres/Virgile_Eneide.pdf.

- WOOLF, Virginia,
    - *La Chambre de Jacob*, traduit de l'anglais par Magali Merle, Paris, Le Livre de Poche, 1993 [Édition orig. 1922].
    - *Les Vagues*, traduit de l'anglais par Marguerite Yourcenar, Paris, Le Livre de Poche, 1993 [Édition orig. 1931].

ARTICLES SUR JEAN-PIERRE MARTINET

- AIROLDI, Serge, « Ses chants si noirs », dans *Sud Ouest* du 12/11/2006.
- BLIN, Richard, « La mort amoureuse », dans *Le Matricule des anges*, n°98, du 01/11/2008, p. 09.
- CORTI, Bruno, « Alice au pays des horreurs », dans *Le Figaro* du 17/2/2010.
- CURIEL, Julia, « Martha ou l'énergie de la torpeur », dans *La Revue Littéraire*, n°42, éditions Léo Scheer, Janvier 2010, p.42-43.

- DESROSIERS, Marianne, « Jean-Pierre Martinet, écrivain ivre de désespoir et de littérature », dans *Ampoule* n°1/Sep. 2011, p. 108-112.
- DRACHLINE, Pierre, « Les bas-fonds de Jean-Pierre Martinet », dans *Le Monde* du 08/5/1987.
- EIBEL, Alfred :
    - « Le monde désaccordé de Jean-Pierre Martinet », *Le Matricule des* anges n°36, septembre-octobre 2001.
    - *NOTES* (à propos de *La Somnolence*), dans *La Revue Littéraire* N°43, février 2010, p. 62-63.
    - « Jean-Pierre Martinet, de l'utopie à la Bérézina », dans *De Seuil en Seuil*, Blog de la critique littéraire Anne Françoise Kavauvea., le 2 juin 2011.
    - « Les oiseaux de métal. Jean-Pierre Martinet (1944-1993) » (dans le cadre d'un entretien avec Alfred Eibel, mené par Julia Curiel et Florent Georgesco), dans *La Revue Littéraire* n°36, éd. Léo Scheer, Automne 2008.
- FERNIOT, Christine, « Les ratés ont du génie », dans *Lire*, de novembre 2008, p. 62.
- FILLON, Alexandre, « L'ombre de Martinet », dans *Livres Hebdo* (magazine littéraire), du 10/11/2006.
- LAVAL, Martine :
    - « Les trois maudits », dans *Télérama* du 15/11/2006.
    - « Gueulante d'outre-tombe », dans *Télérama* du 12/11/2008.
    - « Les coups de (Jean-Pierre) Martinet », dans *Télérama* du 19/9/2008.
- MARMIN, Michel,
    - « La Somnolence, roman de Jean-Pierre Martinet », dans *Valeurs Actuelles* du 17 novembre 1975.
    - « In memoriam Jean-Pierre Martinet », dans Elément 82, mars-avril 1995, p. 34.
- MAULIN, Olivier, « Jean-Pierre Martinet, Le grand défilé des affreux », dans *Le spectacle du monde*, février 2013, p.72-74.
- MONLOUBOU, Geneviève, « Jean-Pierre Martinet, écrivain libournais méconnu », dans Revue Historique et archéologique du libournais et de la vallée de la Dordogne », Tome LXXXII-n°303-1er semestre 2014, p73-89.
- MORLINO Bernard, « Le chant des réprouvés », dans *Le Figaro Littéraire*, du 04/12/2008.
- MOURLET, Michel, « Martinet vivifiant. *L'Ombre des forêts* : la postérité de Beckett. », dans Livre Hebdo n°865, vendredi 13 mai 2011.
- PHILIPPE, Élisabeth, « Au bout de l'enfer » ; *Les Inrockuptibles* n° 740 /3 février 2010, p.78.

- POMEL, Fabienne, « Réflexions sur le miroir », (dans le cadre d'un séminaire) Université de Rennes 2, p.26.
- POURQUERY, Didier, « Martinet, vol brisé », dans *Libération* du 7/11/2008.
- RENARD, Paul, « Jean-Pierre Martinet, une « trajectoire exemplaire ». », *Roman 20-50, n°51*, 1/2011, p. 117-128.
- SORIN, Raphaël, « La vie moche et mal foutue », dans *Le Matin de Paris* du 10/02/1987.

OUVRAGES GENERAUX

OUVRAGES DE CRITIQUE ET DE THEORIE LITTERAIRES

- ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, Folio essais, 2012.
- AUERBACH, Erich, *Mimésis ; La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale* ; Paris, Gallimard, Tel, 1946.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, Tel, 1999.
- BARONI, Raphaël,
    - *L'Œuvre du Temps. Poétique de la discordance narrative*, disponible sur : https://www.researchgate.net/publication/325594684_L'oeuvre_du_temps_Poetique_de_la_discordance_narrative.
    - La Tension narrative, *Suspens, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007.
- BARTHES, Roland,
    - *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.
    - *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, Essais critiques, 1984.
    - *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
    - *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Editions Gonthier, 1970.
    - *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1967.
- BATAILLE, Georges, *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, collection Folio/essais, 1957.
- BEN FARHAT, Arselène, *Marges et écritures dans la littérature*, Université de Sfax, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 2016.
- BERTHOZ, Alain et ANDRIEU, Bernard, *Le Corps en acte* ; *Centenaire Maurice Merleau Ponty*, Presses Universitaires de Nancy, 2010.
- BESSIÈRE, Irène, *Le Récit fantastique ; La poétique de l'incertain*, Paris, Librairie Larousse, 1974.

- BLANCHOT, Maurice,
    - *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
    - *L'Espace littéraire*, dans sa version électronique, https://monoskop.org/images/1/12/Blanchot_Maurice_LEspace_litteraire.pdf.
    - *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, nrf, 1980.
    - *De Kafka à Kafka*, Paris, Folio/essais, 1981.
    - *Le Livre à venir*, Paris, Folio, 1986.
- BLANCKEMAN, Bruno, *Fictions singulières, étude sur le roman contemporain*, Paris, Prétexte Éditeur, 2002.
- BOURDIEU, Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 2001.
- BOYER, Alain-Michel, *Les Paralittératures*, Paris, Armand Colin, 2008.
- BRIL, Jacques, *Lilith ou la mère obscure* ; Paris, Le Bouscat : L'Esprit du temps, 1998.
- BRUNEL, Pierre,
    - *Mythopoétique des genres*, Presses universitaires de France, PUF, 2003.
    - *L'Évocation des morts et la descente aux enfers : Homère, Virgile, Dante, Claudel*, Paris, Société d'édition d'enseignement Supérieur. 1974.
- BUTOR, Michel,
    - *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, collection Tel, 1992.
    - *Répertoire V*, Paris, Les éditions de Minuit, 1982.
- CAILLOIS, Roger, *Babel* ; Paris, Folio/Essais, 1978.
- CALET, Henri et Guérin Raymond, *Correspondance*, Paris, Le Dilettante, 2005.
- CAROL, Anne et RENAUDET, Isabelle (dir.) *La Mort à l'œuvre, Usages et représentations du cadavre dans l'art,* Presses Universitaires de Provence, 2013.
- CHIRPAZ, François, *Le tragique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1998.
- COHN, Dorrit,
    - *La Transparence intérieure*. *Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Traduit de l'anglais par Alain Bony, Paris, Seuil, 1981.
    - *Le Propre de la fiction*, Traduit de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 2001.
- COMTE-SPONVILLE, André, *Traité du désespoir et de la béatitude*, Paris, PUF, 2011.
- DIDIER, Béatrice, *Le Journal intime*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976.
- DÖBLIN, Alfred, *L'Art n'est pas libre, il agit*, *Écrits sur la littérature* (1913-1948), Marseille, Agone, 2013.
- DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire ;* Paris, Dunod, 1984.

- ELIADE, Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Folio, Coll. Essais, 1969.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie dans l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1976.
- FRAISSE, Luc et WESSLER, Éric, *L'Écrivain et ses doubles - Le personnage autoréflexif dans la littérature européenne*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- GACHET, Delphine, *De quelques figures du Mal dans la littérature fantastique : repères pour une typologie* In : *Puissances du mal* [en ligne]. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2008 (généré le 29 octobre 2021). Disponible sur : http://books.openedition.org.ressources.univ-poitiers.fr/pub/7463.
  ISBN: 9791030004205.
  DOI: https://doi-org.ressources.univ-poitiers.fr/10.4000/books.pub.7463.
- GENETTE, Gérard,
  - *Fiction et diction*, Paris, Seuil 1991.
  - *Palimpsestes*, Paris, Seuil, collection Essais, 1992.
- HAMBURGER, Käte, *La logique des genres littéraires*, p. 69, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1986.
- HOHL, Ludwig, Jaccottet Philippe, *Chemin de nuit*, Paris, L'Age d'Homme, 1979.
- INGLIN-ROUTISSEAU, Marie-Hélène *Lewis Carroll, l'Imaginaire français : La nouvelle Alice* ; Paris, Harmattan, 2006.
- JABES, Edmond, *L'Enfer de Dante*, Paris, Fata Morgana, 1991.
- JANKÉLIVITCH, Vladimir, *Le Nocturne*, Paris, Albin Michel, 1957.
- JOUHANDEAU, Marcel, *De l'abjection*, Paris, Gallimard/L'imaginaire, 2006.
- JOURDE, Pierre, *Littérature monstre*, Paris, 2008, L'esprit Des Péninsules.
- JOUVE, Vincent, La Poétique des valeurs, Paris, PUF, collection Ecriture, 2001.
- JUNG, C.G.,
  - *Un Mythe moderne*, Paris, Gallimard/idées, 1974.
  - *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Paris, Le livre de poche, 1993.
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur (Essai sur l'abjection)* ; Paris, Seuil ; collection Tel Quel.
- LACOSTE, Sarah, *Ce que la littérature doit au mal*, Paris, Kimé, 2014.
- LE MOAN, Marie-Rose, *L'Indifférence, la haine et le désespoir* ; Paris, La pensée universelle, 1990.
- LE RIDER, Jacques, *Les Couleurs et les mots*, Paris, Puf /Perspectives critiques, 1997.

- LUKACS, Georges, *La Théorie du roman* ; Paris, Gallimard, 1989.
- MELLIER, Denis, *L'Écriture de l'excès : Fiction fantastique et poétique de la terreur* ; Paris, Honoré Champion, 1999.
- MICHAUX, Didier, *La Transe et l'hypnose* ; Paris, Imago, 1995.
- MILNER, Max, *L'Envers du visible. Essai sur l'ombre* ; Paris, Seuil, 2005.
- MINOIS, Georges, *Histoire de l'enfer* ; Paris, PUF, Collection « Que sais-je ? », 1994.
- MORIN, Edgar, *Sur l'esthétique* ; Paris, Robert Laffont, 2016.
- MOUNIER, Emmanuel ; *Malraux, Camus, Sartre, Bernanos : l'espoir des désespérés*, Paris, Seuil, 1953.
- PASTOUREAU, Michel, *Noir, Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 16/10/2008.
- PAVEAU, Marie-Anne, *Le Discours pornographique*, Paris : La Musardine, coll. « L'attrape-corps », 2014.
- PINGAUD, Bernard, *La Bonne aventure*, Essai dur la « vrai vie », le romanesque et le roman, Paris, Seuil, 2007.
- POMMIER, Gérard, *Qu'est-ce que le « réel » ?* Paris, Erès, 2014.
- PONNAU, Gwenhaël, *La Folie dans la littérature fantastique* ; CNRS 1987.
- RABATE, Dominique, *Poétique de la voix*, Paris, José Corti, 1999.
- RABATEL, Alain, *La Construction textuelle du point de vue*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1998.
- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, 1972, éditions Gallimard, collection Tel.
- ROSENKRANZ, Karl, *Esthétique du laid*, tr. De l'allemand par Sibylle Muller, Préface de Gérard Raulet, Circé, 2004.
- ROUSSET, Jean, *Narcisse romancier*, essais sur la première personne dans le roman, Paris, José Corti, 1972.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'Imaginaire*, Paris, Folio, 1986.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction* ? Paris, Seuil, 1999, [Compte-rendu disponible sur : https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2001-v12-n1-cine1884/024873ar.pdf.]
- STALLONI, Yves, *Les Genres littéraires*, Paris, Dunod, 1997.
- STEINMETZ, Jean-Luc, *La Littérature fantastique*, Paris, Que Sais-Je ? 1990.
- STEPHANE, Michaud, *Du Visible à l'invisible*, Paris, J. Corti, 1988.
- SZONDI, Peter, *Essai sur le tragique*, Paris, Circé, 2003.
- TADIE, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994.

- TODOROV, Tzvetan,

  - *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
  - *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, collection Points, 1971.

- VERDIER, Lionel et BONNET, Gilles (Dir.), *L'Excès, signe ou poncif de la modernité ?* Paris, Kimé, 2009.

- VIEGNES, Michel,

  - *La Chimère et le philosophe. Penser avec le fantastique*, Editions Universitaires de Dijon, « Ecritures », 2019.
  - *La peur et ses miroirs*, Paris, Imago, 2009.

OUVRAGES DE PSYCHANALYSE ET DE SCIENCES HUMAINES

- BACHELARD, Gaston,

  - *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.
  - *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1958.
  - *Fragments d'une poétique du feu*, Paris, PUF, 1988.
  - *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960.
  - *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti,1942.

- FREUD, Sigmund,

  - *Totem et Tabou*, Paris, Points/Essais, 1924.
  - *Malaise dans la civilisation*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2010.
  - *L'Avenir d'une illusion*, Paris, Flammarion, 2011.
  - *Névrose et psychose*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2013.

- JUNG, C.G.,

  - *Un Mythe moderne*, Paris, Gallimard/idées, 1974.

Métamorphoses de l'âme et ses symboles, Paris, Le livre de poche, 1993.

ARTICLES GENERAUX

- ALLEMANN, Beda, « De l'ironie en tant que principe littéraire », dans *Poétique*, novembre, 1978. n° 36, pp. 385-398.
- ASTIER, Colette, « Le roman et le crime », disponible sur :

  https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_1998_num_39_1_1783.

- BANFIELD, Ann, « Décrire l'inobservé : des événements groupés autour d'un centre vide », traduit de l'anglais (États-Unis) et présenté par Sylvie Patron, disponible sur https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00698730/document.
- BARONI, Raphaël, « Passion de l'horreur et raison de l'enquête face à la catastrophe ultraviolette », BSN.PRESS/A-CONTRARIO, n°11, 2009/1, disponible en PDF sur : https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2009-1-page-43.htm.
- BLOCH, Béatrice,
    - « Voix du narrateur et identification du lecteur », dans Cahiers de narratologie, 10. 1, 2001
    - « Quelques œuvres de Véronique Ovaldé : de la feintise à la fiction et au-delà », disponible sur : https://journals.openedition.org/elfe/1604.
    - « La construction de l'émotion chez le lecteur. Immersion et persuasion esthétique », [Le Seuil | « Poétique » 2010/3 n° 163 | pages 339 à 348] Article disponible en ligne à l'adresse : La construction de l'émotion chez le lecteur | Cairn.info.

- BONICCO, Céline, « La ville comme forme de la vie moderne. L'étranger et le passant dans la philosophie de Georg Simmel », Disponible sur : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01501170/file/simmel.pdf.
- BREMOND, Claude, « La logique des possibles narratifs », dans *Communications*, n°8, 1966, p. 60-67.
- BRIENS, Sylvain et Louis de Saussure, « Littérature, émotion et expressivité. Pour un nouveau champ de recherche en littérature », dans R*evue de Littérature Comparée*, janvier-mars 2018, p. 69-70. Disponible en PDF sur : https://www.researchgate.net/publication/328020527_Litterature_emotion_et_expressivite_Pour_un_nouveau_champ_de_recherche_en_litterature.
- CARCASSONNE, Marie Carcassonne, « Les notions de médiations et de mimésis chez Paul Ricoeur : représentation et commentaires », disponible sur : https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-1998-1-page-53.htm.
- CLÉMOT, Hugo,
    - « La philosophie de l'horreur de Noël Carroll à l'épreuve d'Alien », disponible en PDF à partir de : https://www.academia.edu/3688879/La_philosophie_de_lhorreur_de_No%C3%ABl_Carroll_%C3%A0_l%C3%A9preuve_dAlien.
    - « Le monstre de la philosophie contemporaine de l'horreur cinématographique », disponible sur : https://journals.openedition.org/amerika/5192.

- DÄLLENBACH, Lucien, « Intertexte et autotexte », Université de Genève, dans Poétique n° 27, 1976, pp. 282-296.
- DE SAUSSURE, Louis,
  - « Remarques sur la distribution morphologique de termes basiques de couleur en français », disponible sur Cairn : https://www.cairn.info/revue-travaux-de-linguistique-2014-2-page-77.htm.
  - « Littérature, émotion et expressivité. Pour un nouveau champ de recherche en littérature », disponible à partir de : https://www.researchgate.net/publication/328020527_Litterature_emotion_et_expressivite_Pour_un_nouveau_champ_de_recherche_en_litterature.
- DEVILLAIRS, Laurence, « Le Policier. Une chance pour la littérature », disponible sur le site Cairn : https://www.cairn.info/revue-etudes-2002-11-page-513.htm.
- DUPONT, Victor, « Le monde et les personnages animaux dans "Alice au pays des merveilles" », disponible sur : https://www.persee.fr/doc/calib_0575-2124_1966_num_3_1_920.
- EHRMANN, Jacques, « Le dedans et le dehors », dans *Poétique III*, 1972, 31-40.
- FABRE, Cédric, « Le roman noir, littérature d'avenir », disponible sur : https://www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2005-2-page-46.htm.
- GADPARINI, Philippe, « Autofiction vs autobiographie », disponible sur : https://www.erudit.org/en/journals/tce/1900-v1-n1-tce094/1009126ar/.
- GEFEN, Alexandre,
  - « Émotion dans la fiction », disponible sur : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01624109/document.
  - « La place controversée de la théorie des émotions dans l'histoire de la critique littéraire française », *disponible sur :* https://journals.openedition.org/acrh/7321.
- GIREL, Sylvia, « L'art du cadavre » dans Le Seuil | « Communications » 2015/2 n° 97 | pages 81 à 92, disponible sur : L'art du cadavre | Cairn.info.
- JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme », Colombia University, dans Poétique n° 27, 1976, pp. 257-281.
- HUCHEON, Linda, « Ironie et parodie : stratégie et structure », p. 468 ; article traduit de l'anglais par Philippe Hamon ; 467-477 ; dans McMaster University. Lien PDF, disponible sur : https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/10265/1/TSpace0168.pdf.

- JURKOWICZ, Philippe, « Georg Simmel, les grandes villes et la vie de l'esprit », disponible sur : https://journals.openedition.org/lectures/11348.
- KINTSOURACHVILI, Médéa, « Les jeux et les enjeux de la mise en abyme », disponible sur : https://docplayer.fr/173428222-Les-jeux-et-les-enjeux-de-la-mise-en-abyme.html.
- LABEILLE, Véronique, « Manipulation de figure. Le miroir de la mise en abyme. », disponible sur : http://oic.uqam.ca/fr/system/files/garde/52819/documents/06.veronique-labeille-manipulation-figure.pdf.
- LE BRETON, David, « Le cadavre ambigu : approche anthropologique », p. 80, dans *L'Esprit du temps* | « Études sur la mort », 2006/1, n° 129 | pages 79 à 90, disponible sur : Le cadavre ambigu : approche anthropologique | Cairn.info .
- LOUVEL, Liliane, « Déclinaisons et figures ekphrastiques. Quelques modestes propositions », disponible sur : https://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2014-n4-arbo01600/1027429ar/.
- MANNING, Nicholas, Au-delà des origines naturelles de l'émotion. Mythes et malentendus des modèles littéraires et biologiques de l'affect », disponible sur : https://www.academia.edu/34565589/Au_dela_des_origines_naturelles_de_le_motion.
- MELLIER, Denis, « Sur la dépouille des genres. Néohorreur dans le cinéma français (2003-2009) », disponible sur : https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2010-v20-n2-3-cine3973/045148ar/.
- MERMINOD, Gilles, « Une stylisation de l'imitation. La parodie pour étudier les pratiques narratives », disponible à partir de : https://www.researchgate.net/publication/335473373_Une_stylisation_de_l'imitation_La_parodie_pour_etudier_les_pratiques_narratives.
- MILNER, Max, « Le Double dans le romantisme anglais », dans *Romantisme*, 1985, n°49.
- PERCEBOIS, Isabelle, « Le cadavre dans la littérature fantastique. La place du corps dans Frankenstein de M. Shelley et Le Rêve du docteur Mišić de K.S. Gjalski », dans *Frontières*. Volume 23, numéro 2, printemps 2011. Enquêtes sur le cadavre : 2. Fantastique. Disponible sur : Percebois, I. (2011). Le cadavre dans la littérature fantastique : la place du corps dans Frankenstein de M. Shelley et Le Rêve du docteur Mišić de K.S. Gjalski. Frontières, 23 (2), 7–13. https://doi.org/10.7202/1007583ar.

- PERRONE-MOISES, Leyla, « L'intertextualité critique », Université de São Paulo, dans Poétique n° 27, 1976, pp. 372-384.
- PEZARD, Émilie, « Les rapports circulaires du rire et de l'horreur dans le genre frénétique » et qui est propre à Joë Friedmann, disponible sur : https://books.openedition.org/pupo/3636?lang=fr.
- PETRIS, Loris, « Rire ou pleurer ? L'homme face au monde, de Rabelais à Montaigne », p. 13, dans *L'Information Littéraire*, n°2/2006, Vol. 58‖pages 12 à 21—Études critiques— ; article disponible sur le lien électronique : https://www.cairn.info/revue-l-information-littéraire-2006-2-page-12. html.
- POUČOVÁ, Marcela, « *Manchette des paumés* ou la marginalité intérieure des personnages du roi du néo-polar », disponible sur : https://repositori.udl.cat/bitstream/handle/10459.1/65975/ullcri_a2018n21-22p203.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- RAKOCEVIC, Robert, « Quelle politique de (la) crise d'après la critique littéraire française à partir de 1980 ? Une enquête bibliographique », dans *À quoi bon la littérature* ? Dans Revue générale et comparée, 4/2007. Lien disponible sur : https://journals.openedition.org/trans/188.
- ROY, Bruno, « Les écritures du moi et la fiction », disponible sur : https://www.erudit.org/fr/revues/qf/2008-n148-qf1101512/1705ac/.
- SAUDELLI, Lucia, « Le cadavre chez Platon : des images présocratiques et un commentaire néoplatonicien » ; article en version numérique, disponible sur le : https://journals.openedition.org/etudesplatoniciennes/514.
- VANOOSTHUYSE, Michel, « La *mimesis*, l'épique et le carnavalesque. Le roman selon Döblin », dans *Revue Germanique Internationale*, n°22, 2015, p. 53.
- VINCENT-BUFFAULT, Anne, « Sensibilité et insensibilité : des larmes à l'indifférence », p. 54, dans *L'Emotion, puissance de la littérature ?* Volume de textes réunis et présentés par Emmanuel Bouju et Alexandre Gefen, publié en 2012, dans Presses universitaires de Bordeaux, avec le soutien de l'équipe TELEM. Disponible sur le lien électronique : https://books.openedition.org/pub/8282?lang=fr.
- SOLDINI, Fabienne, « Le fantastique contemporain, entre horreur et angoisse », dans Sociologie de l'Art, 2003/1-2 (Opus 1 et 2), p. 37-67, disponible sur : https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2003-1-page-37.htm.

- YANOSHEVSKY, Galia, « De L'ère du soupçon à Pour un nouveau roman : de la rhétorique des profondeurs à la rhétorique des surfaces », p.71, dans Études littéraires, vol. 37, n° 1, 2005, p. 67-80, disponible sur : https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2005-v37-n1-etudlitt1127/012825ar.pdf.

Consulté le 15/10/2020, à 15 : 33.

THESES ET TRAVAUX DE MASTER CONSULTES

- BENTOLILA, Éric, « Le roman policier français de 1970 à 2000 : une analyse littéraire », thèse en Langue, Littérature et Sciences humaines, Université de Grenoble Alpes, 2006, disponible sur : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01692484/document.
- GACHET, Delphine, *L'espace dans les nouvelles fantastiques françaises et italiennes du XX° siècle (1940-1960)*, Petite bibliothèque des travaux universitaires sur le fantastique et l'œuvre de Claude Seignolle. Sceaux, 1996, 560 p.
- LAUDOUEINEIX, Amandine, *« Les Figurations de l'enfer littéraire : des représentations classiques au monde d'aujourd'hui. »*, thèse en Littérature comparée, Université de Limoges, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 2013 : http://aurore.unilim.fr/theses/nxfile/default/d26df2ec-6ffa-4711-a11c-181f121d7fe1/blobholder:0/2013LIMO2005.pdf.
- LECOSTEY, Isolde, « *Jérôme* de Jean-Pierre Martinet : Tératologie d'une écriture », Master 2 en Littérature française, sous la direction de Dominique Carlat, École Normale Supérieure de Lyon-Université Lumière Lyon II, juin 2011.
- NAJJARA, Nabil, « « Le retour critique de l'intrigue dans Le Nouveau Roman français : entre tension et passion », thèse en Lettres modernes, soutenue à l'Université de Toulouse, le 8 juin 2012 ; thèse disponible en version PDF, sur le lien : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00949178/document; et consultée le 11/10/2020.
- PISSARD, Raphaël, « Le fantôme de Céline dans *Jérôme* de Jean-Pierre Martinet », Master 1 en Lettres modernes Appliquées, URF Littérature française et comparée, sous la direction de Jean-François Louette, Université de La Sorbonne Paris VI, 2010/2011
- RAY, Jean-Charles, « Les systèmes de la peur. Approche transmédiatique de l'horreur dans la littérature et le jeu vidéo ». Thèse de doctorat en Littérature française et comparée, soutenue en 2017.
- SALAMIFAR, Sayed Farzad, « La réémergence du sujet dans le récit français après mai 1968 » p. 58, thèse soutenue en décembre 2018, Université de Iowa, disponible sur :

https://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=8133&context=etd; consulté le 30/7/21

TRÉPANIER-JOBIN, Gabrielle, « Le rôle de la parodie dans la dénaturalisation des stéréotypes de genre : l'exemple du *Soap Opera* et de La série *Le Cœur a ses raisons* », thèse disponible en version PDF : https://archipel.uqam.ca/6435/1/D2619.pdf.

Table des matières

Remerciements 5
Sommaire 7
Introduction 9
Contexte général 10
I. À propos de « La poétique/ La mimésis » chez Martinet 14
II. À propos de « l'horreur » 22
III. Méthodologie 28
Mimésis I : Les topiques de l'horreur 33
Chapitre premier : La descente aux enfers 35
I. Avant-propos 36
1. Définition 36
2. Localisation 38
3. Topographie 40
4. Caractéristiques des enfers 42
II. L'enfer, dans la fiction de Jean-Pierre Martinet 44
Introduction 44
b.1. L'errance 45
b.1.1 Le voyage 46
b.1.2. La ville 55
b.2. Le système nocturne (LA NUIT) 61
b.2.1. La nuit comme état second 61
b.2.2. La nuit en tant que cauchemar 64
b.2.3. La nuit, la mort 66
c. La nuit, la mère 71
Conclusion 74
Chapitre deuxième : La métamorphose 77
Introduction 78
I. L'inversion et le dédoublement (inversion liée à la zoologie et autres éléments de la nature) 81
1. Les bêtes de taille moyenne ou petite 81
a. L'esprit cynocéphale 81
b. La métamorphose en félidé (le chat) 89
c. La métamorphose en petite bête (insectes et rongeurs) 90

2. La métamorphose en bête géante....92
a. La baleine, l'eau....92
b. L'eau, le féminin....99
3. La métamorphose de l'inanimé à l'animé (humain et autre)....101
II. Du visible à l'invisible....102
1. Le cas de Nuits bleues, calmes bières....103
2. Le cas de Jérôme....104
3. Le cas de L'Ombre des Forêts....106
Chapitre troisième : La folie....109
Introduction....110
I. L'excès....111
1. Le délire....111
2. La Perversion....116
a. Le crime....116
b. Perversions diverses : cas de l'inceste....119
II. L'ambiguïté....122
La confusion de plusieurs réalités....122
Le dédoublement des personnages....126
Du masculin au féminin et vice versa....126
Le cas de Jérôme/Solange....126
Le cas de Monsieur/Rose Poussière....129
Cas de dédoublements divers....131
Martha et ses avatars....131
La petite fille....132
Le double invisible....133
Les deux amis de Ceux qui n'en mènent pas large....135
Conclusion....138
Mimésis II : L'intériorité dans le récit horrifique....140
VOLET PREMIER : La voix narrative....142
Introduction....143
Chapitre premier : La voix de la mort....150
I. La mort de l'écrivain....151
1. La mort de l'écrivain ou l'écrivain visionnaire....151
2. La mort de l'écrivain dans son rapport avec la réception....160
3. La mort de l'écrivain, notion littéraire....164

II. L'absence de l'Autre, la solitude du « Je » 166
Conclusion 173
Chapitre deuxième : La voix de l'émotion 174
Introduction 175
I. La représentation des larmes et du rire chez les personnages et le narrateur....179
1. Les larmes/Le rire dans Jérôme 180
2. Les larmes et les rires dans les autres textes de Martinet 183
II. L'émotion du lecteur fictif et réel dans la fiction d'angoisse de Martinet 191
1. L'immersion du lecteur fictif....192
2. L'immersion chez le lecteur réel à travers le suspense et la curiosité....194
3. Un cas d'immersion : Jean-Pierre Martinet, lecteur de Calet, dans Au fond de la cour à droite 201
Conclusion....206
Chapitre troisième : La question de l'autobiographie 208
Introduction 209
I. L'ordre de l'autobiographie dans les récits du « Je » 212
1. *Jérôme* (1978) 212
2. La Somnolence (1975)....213
II. Les enjeux de l'autobiographie fictive....215
III. Les jeux de perspectives 219
IV. L'autobiographie dans les récits de la troisième personne 233
Conclusion 238
Volet deuxième : L'esthétique de la laideur....240
Introduction....241
Chapitre premier : Le cadavre....244
Introduction : La représentation du cadavre....245
I. Le cadavre matériel....247
II. La représentation du cadavre à travers le code chromatique 251
III. Le rapport des protagonistes avec le monde....260
Conclusion....264
Chapitre deuxième : La pornographie 266
Introduction 267
I. La pornographie déjouée : cas de *La Grande vie* 268
II. Le cas de Jérôme : pornographie jouée et déjouée par elle-même 275
III. Le cas de Ceux qui n'en mènent pas large 284

Conclusion.....299
Chapitre troisième : Le monstre à travers la figure de l'amputation.....302
Introduction.....303
I. Au niveau de l'histoire.....304
II. Au niveau du texte.....314
Conclusion.....316
Mimésis III : La parodie de l'horreur.....318
Chapitre premier : Les procédés de la parodie.....320
Introduction.....321
I. Les jeux de mots.....324
1. L'anamorphose.....324
2. Le calembour.....327
II. Le décalage.....334
1. L'onomastique.....334
2. L'ironie.....336
III. La mise en abyme.....339
1. La mise en abyme élargie.....341
a. Le cas de la mise en abyme réfractée au niveau du même roman.....341
a.1. La mise en abyme réfractée rétro-prospective.....347
a.2. La mise en abyme réfractée en boucle.....349
b. La mise en abyme réfractée au niveau du récit.....352
b.1. Le cas de la mise en abyme du code.....352
La représentation du « théâtre dans le roman ».....352
La représentation de l'écrivain fictif.....355
La représentation du lecteur fictif à travers le personnage-lecteur.....358
b.2. La représentation de l'espace.....364
b.3. Les isotopes réduplicateurs.....369
L'ekphrasis dans les œuvres d'art (dans la peinture et au cinéma).....370
La littérature, espace de projection de l'intériorité.....374
Le chiffre 4.....374
La parabole en abyme.....381
2. La mise en abyme rétrécie ou moléculaire.....384
a. La mise en abyme simple.....384
Le miroir concret et le jeu de la réflexion.....385
Le miroir métaphorique.....387

b. La mise en abyme au niveau des noyaux linguistiques....389
Conclusion....398
Chapitre deuxième : La parodie du genre policier....402
Introduction....403
I. Le détective : le cas de Doussandre dans *Jérôme*....406
II. Le crime : le cas de Monsieur dans *L'Ombre des forêts*....408
III. L'enquête : le cas de Martha Krühl dans *La Somnolence*....412
IV. L'énigme : le cas de Georges Maman dans *Ceux qui n'en mènent pas large*....414
Conclusion....419
Conclusion....421
Sommaire de la bibliographie....444
Bibliographie....446
Table des matières....461