



Mercedes Montoro Araque

Imaginaires du mal au XXI^e siècle : De la revisitation mythique à la réalité apocalyptique du quotidien

THE SYMBOLISM OF EVIL IN THE 21ST CENTURY: FROM A RECONSIDERATION OF MYTHS TO THE APOCALYPTIC REALITY OF THE MUNDANE

ABSTRACT

Since Homeric times, attempts to uncover the whereabouts of Hell have resulted in further crevices and fractures, in difficulties which seem doomed to remain hazy and inaccessible: fissures, deadly, obscure, muddy waters which depict islands, lagoons or the edges of the world. From *La Fin de Satan* to J. Cocteau's *Zone d'Orphée*, all catabases suggest a symbolism of evil associated to dark, malefic places of gloomy depths... Et *nox facta est*... The question arises, where does the 21st century stand in this regard? And can we ascertain whether the ancient entry into Hell has been transmuted, transfigured or transformed? What has happened to the symbolism of evil, to these mythical enclaves where fear rubs shoulders with terror? Could we really ascertain the whereabouts of Hell? Two authors can help us relocate Hell in today's symbolism of evil.

KEYWORDS

21st century Literature; Léa Silhol; Sylvie Germain; Evil; Fantasy; Persephone; Wild Chase; Catabasis; Orpheus.

MERCEDES MONTORO ARAQUE

Université de Grenade, Espagne
mmontoro@ugr.es

1. Léa Silhol: le mal, un mal d'amour?

Léa Silhol et ses *Contes de la Tisseuse* (2000) tramés au fil de l'eau vont nous permettre de débiter cette étude sur l'imaginaire du mal. Si ombre, crépuscule et mal co-existent dans le monde de la féerie dans lequel Léa Silhol nous convie, c'est bel et bien, comme le souligne N. Giordano, pour tenter de toucher « par de voies obscures à des sentiments que nous gardons enfouis, à des espoirs, des aspirations » et évidemment, « à des peurs qui sont celles de notre humanité »¹. Nous nous sentirons donc, pris au piège doublement ! Conteuse, plus qu'écrivain pour certains, elle aime à tisser des trames nouvelles sur les anciens canevas des mythes et des légendes du monde entier. C'est l'écrivain René Baulieu qui a qualifié les nouvelles de Léa Silhol comme des « écrits relevant de la 'Hard Fantasy' », car elles plongent « leurs racines au cœur même du folklore, se nourrissant du terreau fécond des mythes traditionnels pour donner naissance à de nouvelles formes, à de nouvelles images »². Pris au piège donc, par le mythe et le folklore en général, mais pris au piège également par cette atmosphère mythico-poétique revisitée par le fantastique où notre conteuse excelle: des méandres d'ombre conduiront alors, Perséphone jusqu'au royaume



même d'Hadès où elles feront tomber une jeune fille et Clotho, elle-même, dans les bras du Prince de l'ombre en personne!

Notre premier exemple concerne sa nouvelle « le Cœur de l'hiver », située par l'écrivain en pleine saison des « Morsures d'hiver ». L'eau s'avère ici gelée, glaciale, menaçante et apte à placer Perséphone-Coré, fille de Déméter, en plein centre du royaume de la Mort. Nous assistons ainsi, au dialogue de cette fille du printemps avec sa mère lors de son retour annuel sur terre, par lequel elle nous fait partager son inexplicable mais irrémédiable attrait pour le Seigneur du mal. Quelques détails rappellent explicitement la récurrence au mythe : c'est en se promenant dans sa vaste « demeure³ », dans « ses jardins » (Silhol, *Le Cœur*, p. 85), qu'elle aperçoit un narcisse d'un éclat différent (Silhol, *Le Cœur*, p. 86). En se penchant pour couper sa tige, un interstice s'ouvre permettant au Seigneur de l'Hadès d'entraîner Coré dans les profondeurs souterraines.

J'ai pénétré dans l'ombre des bois, dans leur silence de temple, écartant doucement les branches des saules. J'ai senti sur la fleur ce parfum de tubéreuse et de poivre, ce parfum d'épices mises au feu. Et lorsque j'ai brisé la tige, il est venu vers moi sur son char, comme un incendie d'été dans les hautes herbes. Tombé du ciel, surgi de terre ? Je n'aurais pu d'abord le dire, si je n'avais vu ses chevaux [...] J'ai voulu faire volte face et m'enfuir, mais quelque chose m'a retenue. Pas sa main ni sa corde. Sa beauté. (Silhol, *Le Cœur*, p. 86).

Quel est, donc, le visage du mal pour la « Hard Fantasy » du XXI^e siècle ? Un visage « de nuit », certes, « et d'acier », une étoffe « rouge », « terre de sienne, sang

séché » et un « char ». La mise en scène d'une course parmi « des remparts de terre brune »; une course au rythme du « roulement des sabots de l'attelage » et aux odeurs enivrantes du « parfum de narcisse » (Silhol, *Le Cœur*, p. 86). Comment l'écrivain réactualise alors, la topographie des Enfers ? Par la mise en place de l'imprécision, sans cesser pour autant l'évocation, laissant place à l'ambiguïté et l'hésitation propre du fantastique : un vague souvenir « d'un fleuve ou deux » – Achéron ou Cocyte, peu importe – pour y accéder, « une forêt profonde » – Bosquet de Perséphone ? – avant de s'aventurer dans des « tours cruelles du palais de roche vitrifiée » (Silhol, *Le Cœur*, p. 87). Mais également, l'estompage se lit dans des fleuves souterrains non cités – Achéron, Styx, Léthé ? – empêchant Perséphone d'en ressortir ou dans une référence sommaire à « son chien » – sans doute Cerbère, chien de garde monstrueux, aux cinquante têtes – ainsi qu'aux « arbres blêmes » ou aux herbes noires de « son domaine » – peupliers noirs, saules ou la funèbre plante, l'asphodèle⁴ – (Silhol, *Le Cœur*, p. 88). Le grenadier et la grenade, dont on a fait un des attributs de la déesse des Enfers, sont également évoqués :

Et puis il s'est arrêté sous un grenadier en fruits [...] Et il m'a tendu la grenade. Lorsque je l'ai prise mes doigts ont effleuré les siens, et j'ai senti la brûlure. Elle ne m'a pas flétrie. J'ai respiré l'odeur un peu diffuse de la grenade, puis je l'ai ouverte avec mes dents. J'ai mangé un grain. Rouge et dur, croquant, avec la lumière dedans. La saveur comme un chant. Je me suis trouvée affamée. J'en ai pris une autre. Elle avait le goût de ces larmes énormes et dérisoires qu'enfantent les chagrins de petites filles, et la fraîcheur de l'herbe par-dessous. Je n'entendais que le sang à mes oreilles, et



l'apaisement. J'en ai pris un troisième, pour le goût, encore une fois, de tout ce que je perdais (Silhol, *Le Cœur*, p. 89).

Or, malgré cette topographie désolatrice⁵, et reproduisant assez fidèlement le mythe, l'Enfer se trouve-t-il vraiment là où on le croit ? En suivant le maître de l'Enfer, Perséphone cédait « à quelque chose d'infiniment doux », elle tentait de chercher « une lueur différente dans l'œil » du maître, jusqu'au moment où elle sentit la « brûlure » de sa peau, et ses mains et ses cheveux devenir noirs : « C'est moi qui ai cherché sa bouche, Mère, c'est moi qui ai voulu la peau » (Silhol, *Le Cœur*, p. 89). Le mal alors ici, est-ce un mal d'amour ? Certainement. Au matin du 10^e jour, Perséphone est conduite à la surface « par des chemins escarpés », et la lumière du jour s'avère « aveuglante » pour cette nouvelle « étrangère » sur la terre : « ne pleure pas, ma mère », dit Perséphone-Coré en clôturant la nouvelle, « si l'hiver m'est venu, c'est que mon cœur a toujours été, sans doute, fait à moitié par lui » (Silhol, *Le Cœur*, p. 90).

Deuxième exemple, où le mal d'amour s'avère d'autant plus évident qu'il atteint deux femmes, Clotho en personne et une créature silencieuse, une jeune muette victime de l'enchantement d'amour que la Parque a posé sur les paupières de « l'Obscur », « le neuvième prince⁶ d'Ombre ». En pleine saison des « frissons du printemps », l'auteur se hâte de décrire l'Obscur, le personnage symbolisant le mal, par un visage apportant « la folie ou la mort à ceux qui le voient », ou par le mystère de son masque se faisant « miroir dans lequel on voit l'avenir » (Silhol, *A l'image*, p. 141-142) :

Les bois s'étendaient à perte de vue et en ceux-ci, comme une flèche, roulait la vague de la meute.

Ces chiens avaient été offerts au Prince Finstern par Arawn⁷ le Gris, Prince

d'Annwn, Roi des Morts, et l'on disait que chacun d'eux était l'âme, faite chair, d'un damné. Ils étaient lestes et rapides, leurs dents longues et acérées. Et si leur robe était blanche comme l'os, leurs oreilles étaient rouges, de la couleur exacte du sang versé. Ils n'aboyaient pas mais le vacarme du vent nichait dans leur gosier, et à l'heure de l'hallali la mort criait par leur bouche. (Silhol, *A l'image*, p. 142).

Dans ce cortège funèbre accompagnant Fister, résonnent évidemment des échos des Cwn Annwn (Chiens d'Annwn) du *Mabinogi*⁸ dans la mythologie celte, de la Mesnie Hellequin médiévale⁹, du Grand Veneur¹⁰ et ses congénères dont sont hantés certaines forêts des pays de France, à en croire Paul Sébillot, ou de toute autre variation des Chasses sauvages du folklore européen: on y trouve des chiens blancs aux oreilles rouges étant « l'âme faite chair, d'un damné », des esprits aériens tels cette « nuée de lucioles aux luisances trompeuses » provoquant la folie et la perte de l'âme de ceux qui croisent leur regard, des dames et seigneurs « de Cour d'Ombre » annonçant la présence du maître du cortège. (Silhol, *A l'image*, p. 142-143). Mais ce Grand Veneur du mal, qui est-il vraiment chez Léa Silhol ?

« Fister » est « Fister le Noir, Ombre du Sid » (Silhol, *A l'image*, p. 143). Son caractère lugubre et sombre est amplifié par la répétition pléonastique noir-ombre. L'imaginaire d'un Chasseur fantastique noir serait à mettre en rapport avec « la présence des Ethiopiens au teint sombre », attesté par Philippe Walter, dans la tradition rapportée par Orderic Vital, dont la « noirceur mythique » révèle, selon lui, « un substrat païen ». « Ces êtres d'une noirceur mythique », continue-t-il, « apparaissent comme des véritables créatures démoniaques ; ils sont en fait l'incarnation des revenants, la parfaite



représentation des êtres de l'Autre Monde dans la littérature médiévale ou les textes hagiographiques »¹¹. Soit, Fistern est un être de l'Autre Monde.

Car, Fistern possède également une caractéristique ayant bu à la source du symbolisme celtique et ayant inspiré également maints épisodes dans la littérature médiévale française : tout comme ses « seigneurs des Cour d'Ombre » portaient des heaumes « arborant cornes et andouillers », le visage du maître était « couvert d'un heaume d'argent couronné de bois acérés » (Silhol, *A l'image*, p. 143). Dans l'iconographie celtique tardive, précise Mirande Jane Green, la présence du cerf est non seulement attestée aux côtés du célèbre « dieu Cernunnos, lui-même doté de bois » mais aussi aux côtés des autres « dieux chasseurs », le symbolisme de cet animal faisant « de lui le seigneur de la forêt »¹². La large ramure de cerf dont la tête de Cernunnos est surmontée et le symbolisme du serpent cornu ou à tête de bélier qui l'accompagne en disent long sur la nature chtonienne de cette divinité¹³, ce dont se sert, bien évidemment, Léa Silhol pour renchéris sur la nature maléfique et ténébreuse de son héros¹⁴.

Ces chasses fantastiques, comme l'évoque Lucain pour la forêt marseillaise cité par Paul Sébillot¹⁵, provoquaient un hérissement, un frissonnement incompréhensible et surnaturel à leur passage. Léa Silhol n'hésite point à noter une attitude semblable à l'égard de cette cohorte funeste, car la forêt « réagissait paradoxalement, se contractant d'effroi, se tendant de désir ». Et non seulement la forêt, si l'on tient compte que Fistern représente « avec exactitude ce lieu imperceptible où la peur des hommes fait place au désir » (Silhol, *A l'image*, p. 143) !!!! C'est alors que la prose silholienne se permet de tracer un pont solide entre l'imaginaire du mal et son univers personnel, entre la réécriture du mythe, du folklore et sa

récréation littéraire toujours oh combien pertinente ! La rencontre entre la Chasse sauvage et la Parque qui tire le fil permet un léger éclaircissement dans la palette chromatique de la scène: les yeux de Fistern deviennent « de la couleur exacte des violettes des sous-bois » et surtout « il souriait » suivant la Parque jusqu'à un vallon semé de pavots (Silhol, *A l'image*, p. 146). La beauté¹⁶ du chef de la meute provoque chez la jeune Parque « un regard » de plus en plus « embrasé », « il lui fit l'amour comme il l'avait chassée, avec ardeur mais le rire aux lèvres. Tandis qu'il les berçait tous deux aux rives de la plénitude du fleuve, elle serra les dents et pleura sans qu'il la voie, transpercée jusqu'au cœur par la lance de son indifférence ». (Silhol, *A l'image*, p. 146-147).

Le mal se transforme en désir, et le désir en mal d'amour : le désir de vengeance ne se fera point attendre : « comment m'y résoudre » – se demande Clotho – « alors que chaque pouce de ma peau chante encore au souvenir de tes mains ? Si la magie de mon étreinte ne peut contraindre ton cœur, la magie tout court y pourvoira » (Silhol, *A l'image*, p. 147). Son sortilège ne fonctionnera malheureusement pour la Fileuse que sur une autre femme, naïve, muette et indifférente aux sentiments humains, une femme « comme une ombre » (Silhol, *A l'image*, p. 148) que l'esprit des ténèbres cherchera, le temps que l'envoûtement fonctionne, en partant vers le nord. Ce sera alors, aux côtés de Luna que le pouvoir de la fleur de pensée sur ses paupières agira et que l'amour naîtra, enfin. Mais ce n'était que de la magie... l'eau suffira à éteindre cette passion pour Luna. En fin de compte, Fistern était un être d'ombre, « l'ombre du Sid », et à ce titre, il se devait de rentrer dans son palais sans même entendre « le chant de Luna, ni le cri de Clotho » (Silhol, *A l'image*, p. 155). Léa Silhol clôture son texte comme suit : « et ceux d'entre nous qui savent que



la beauté de la nuit a un nom et un visage, savent aussi que son amour comme sa haine sont implacables, et qu'elle n'a pas de pitié » (Silhol, *A l'image*, p. 156).

2. Sylvie Germain et le mal de l'entre-deux : un mal trans-générationnel ?

Enfin, dans la problématique du mal nous ne pouvions pas ignorer Sylvie Germain, qui depuis son entrée en littérature en 1985 avec *Le livre des Nuits*, n'a cessé de se confronter à la question du mal, aussi bien dans ses premières nouvelles, que dans ses romans ou essais influencée par des théologiens ou philosophes comme Augustin, Leibniz, Voltaire, Jankélévitch, Kant ou Lévinas¹⁷ : « la question du mal, du malheur », souligne l'auteur, « revient en effet souvent dans mes romans ; elle traverse même l'ensemble de mes livres – comme elle hante une grande part de la littérature et du cinéma. C'est peut-être ma façon de maintenir ouverte cette question (essentielle, car « le mal court », n'en finit pas, jamais, de courir en tous les sens) qui me tourmente, et de la tenir à distance »¹⁸.

Aborder donc ici, en quelques lignes, toutes les nuances que l'imaginaire du mal peut adopter chez Sylvie Germain semble une entreprise lourde pour ne pas dire impossible. Nous allons par conséquent, limiter notre analyse à l'étude de *La Chanson des mal-aimants* (2002) car la question est abordée d'un point de vue individuel – *La Chanson des mal-aimants* étant d'ailleurs une exception dans l'œuvre romanesque de Sylvie Germain, car ce roman est écrit sous forme de mémoires rétrospectives, à la première personne – et historique et nous permettra d'évoquer les concepts de « personnage cryptophore »¹⁹, dont parle A. Goulet, et « de mal transgénérationnel »²⁰ car cyclique, se reproduisant irrémédiablement de génération en génération.

Fille albinos, « blanche comme du lait caillé, de la fontanelle aux orteils », et « mise au monde une nuit d'août sous une somptueuse pluie d'étoiles » (Germain, *Chanson*, p. 14), notre Laudes-Marie Neigedaouët semble placée d'entrée plutôt sous le signe du soleil, de la lumière et de la clarté matutinale propres au moment où justement les « laudes »²¹ sont chantées. Destinée à un avenir prometteur, et pourtant, sa vie ne sera qu'une suite de rencontres des mal-aimants et des face-à-face avec la mort des personnes aimées et aimantes plus malheureuses les unes que les autres, la faisant ainsi, devenir non pas tant un sujet susceptible de chanter des louanges à Dieu, mais plutôt s'apparenter au mal-aimé du célèbre poème d'Apollinaire²², d'où le titre semble s'inspirer. Des rencontres qui la feront évoluer et mûrir dans sa vie au contact des abandons, de la violence, de la mort, en définitive, d'un apprentissage brutale au diapason du mal qui a sévi sur l'humanité depuis le début de la Seconde Guerre mondiale jusqu'à la fin du millénaire. Des rencontres soulignant ainsi, que faute de blottissement et de giron maternel où l'on peut trouver un refuge, le schème de la descente et de l'intériorisation personnelle s'érige comme schème récurrent dans la réponse au mal dans ce roman, ce qui justifiera, tel qu'on le verra plus bas, un *descensus ad inferos* digne d'Orphée auprès de son Eurydice.

Abandonnée donc à sa naissance²³ et vouée à l'errance guidée par la recherche d'une mère fantôme, Laudes raconte les premières années de sa vie chez les religieuses qui l'ont trouvée une nuit d'août 1939, c'est-à-dire à la veille de la Seconde Guerre et où elle restera jusqu'en décembre 1944, la fin de la guerre coïncidant avec sa sortie du couvent et son placement chez Léontine. Première figure maternelle de substitution, s'occupant des enfants que la guerre avait séparés de leurs familles, ce sera l'occasion



pour Laudes de comprendre que les retrouvailles avec les siens n'auront jamais lieu. La mort, ensuite, de Léontine et d'Antonin l'instituteur, son premier couple de personnages bien aimés, lui a fait ressentir pour la première fois, de la haine, une haine contre ses parents, une haine contre le mal dans le monde, une haine affichée dans sa propre chair et dont sa « gueule de spectre »²⁴ n'était que le parfait témoin (Germain, *Chanson*, p. 42) :

La nuit, le fracas du verre tombé des mains de Léontine, le bourdonnement des mouches funèbres et celui des eaux du gave me réveillaient en sursaut. C'est alors que j'ai commencé à en vouloir à mes parents [...] Et je suis devenue avare, passionnément. Avare de paroles, de sourires, de confiance. Avare et maigre. La haine, ça vous nourrit, ça vous ronge plus encore. J'avais une gueule de spectre. (Germain, *Chanson*, p. 41-42).

Ce sera ce spectre surgi en soi dans sa plus jeune enfance ainsi que tous les fantômes croisés dans sa vie qui la feront devenir un personnage non tellement tenté mais touché et transformé par le mal, à tel point que l'auteur n'hésitera pas à la placer face aux différents types de chutes, voire à l'entrée même des Enfers. Quels sont alors, ces différents moments où la chute préside à l'évolution du personnage ? La romancière se hâte de faire fuir une réalité trop crue et effrayante par le rêve et le monde magique et fabuleux de l'enfance à son jeune personnage. Ainsi, lors de l'affreuse vision de Léontine morte dans son fauteuil, elle n'hésitera pas à la faire « galoper à bride abattue vers le soleil » sur un cheval imaginaire qu'elle s'était forgée elle-même, en grim pant sur un arbre. Or, cette frénésie et cette soif enfantine de couleurs, – couleurs d'automne et orangées, « à la robe de rouille et

d'agrumes » approchant la nuit, ou couleurs de « myrtilles », « violets » sur la « bouche et les doigts » de Laudes – ne sont qu'éphémères et s'avèrent ternies par une chute de l'arbre, image microcosmique en parallèle avec la déclinaison du soleil, qui continue irrémédiablement sa course entraînant à la fois, la chute de la « lumière, la chaleur du jour, et toutes les couleurs » (Germain, *Chanson*, p. 38).

Chutes donc, en cascade ponctuées par des couleurs de déclin, de la mort en tant que passage²⁵, de souffrance qui présideront chaque étape de la vie de Laudes. Sa deuxième descente, au deuxième chapitre, annonce son passage à l'adolescence ponctuée à nouveau par la violence. La mort inexplicable d'Auguste Marrou, tué par sa femme Marcelle, se reproduisant à l'intérieur du corps de l'héroïne, son ventre devenant « le théâtre occulte où se rejouait, intacte dans sa crudité, la scène criminelle » afin de justifier, par contagion²⁶, l'arrivée des premières menstrues. Descente du flux corporel, écoulement des larmes « couleurs de vin, de feu » glissant entre ses jambes comme réponse à la violence irréfrenable qui a atteint l'épouse de l'aubergiste (Germain, *Chanson*, p. 52). Mais descente encore chez Elvire Fontelauze d'Engrâce par la majestueuse et tragique mise en scène de la mort de l'amant d'Agnès tué par son cruel mari Geoffroy Maisombreuse. Une mise à mort orchestrée par son frère Philippe, jaloux de sa voix de contralto et du grand amour qu'elle était en train de vivre avec un républicain espagnol qui « avait rejoint les rangs de la Résistance » (Germain, *Chanson*, p. 78). Agnès devient alors l'Orphée en proie à son Eurydice-amant, et Geoffroy le « maître des Enfers » en personne.

Tel est le défi que je vous lance, Orphée : chantez avec des entrailles telluriques, un cœur de foudre, une gueule de louve ! Étonnez-moi, et je vous



rendrai votre Eurydice. Parole du maître des Enfers ! [...] Mais Agdé n'a rien fait de tout cela. La stupeur la clouait sur place. Elle regardait, hébété, le corps bafoué de son amant, son sexe nu [...] Ils étaient le visage d'Eurydice et Orphée enlacés l'un à l'autre, disloqués l'un en l'autre et vacillants au seuil des Enfers. Un astre chu d'un abîme ouvert au flanc de l'humanité et annonçant la fin des temps – le leur, à tous deux, les amants capturés, condamnés. Un visage détruit – un cœur arraché vif du sein de l'amour même. (Germain, *Chanson*, p. 84-85).

Or, cette *catabase* opérée par Agnès-Orphée aura pour corrélat celle de Laudes car c'est tout d'abord, grâce à l'écriture de la lettre d'Elvire à sa fille, au seuil de sa mort, qu'une identification fraternelle Laudes-Agnès s'opère mais, surtout, des liens se tissent par le biais de l'image d'une glaneuse de pierres célestes. Des pierres célestes de nouveau, « violet foncé tacheté de mauve ou de doré fané » (Germain, *Chanson*, p. 99) symbole de déclin, de mort en tant que passage, qui sont avalées par la glaneuse au point d'en devoir accoucher avec un cri. Souffrance, nouvelle naissance, enfantement, écriture²⁷... l'ambiguïté de l'image appelle aussi bien le symbolisme de la mort que celui d'une nouvelle naissance qui en dit long sur la fin envisagée pour notre héroïne dans cette imaginaire du mal : s'agissait-il d'un « allaitement, une onction ou une ablution funéraire ? » (Germain, *Chanson*, p. 101).

Une nouvelle descente suit, géographique d'abord : elle est « descendue dans la vallée, vers une ville », laissant loin derrière elle sa montagne, sa vraie mère comme elle soulignera plus tard, pour s'installer dans l'Hôtel les Palombes. Sa chute individuelle avec sa vision en « contre-plongée » s'avère d'autant plus vertigineuse qu'elle

coïncide avec l'envol d'un homme « pour la première fois dans l'espace » : « Ben voilà, me suis-je dit en nouant mon tablier de soubrette, il y a un type qui vole au large, à trois cents kilomètres d'altitude, pendant que moi je tombe au creux d'un nid de pigeon ! » (Germain, *Chanson*, p. 105). Mais sa chute ne sera complète que lorsque, prise de nostalgie, elle décide de retourner dans les collines voir Adrienne. Nouvelle remontée pour mieux tomber, les couleurs de l'automne²⁸ le présageant ! La rencontre de Martin le fileul d'Adrienne, son « dépuclage intempestif »²⁹ où le mot désir ne rimait pas forcément avec amour, la « germination » dans son ventre d'un « intrus » devenu « enfant inachevé », mais surtout, l'annonce de « l'arrêt définitif de[s]a stérilité » lui fait l'effet « d'une piqûre de vipère à poison lent », sur le coup ne ressentant qu'un « choc bref » mais, plus tard, l'ayant « lancinée, longuement » (Germain, *Chanson*, p. 118-122). Le bouleversement de Laudes est tel après la naissance imaginaire de Pergame, son « enfant-météore », juste neuf mois après sa conception, qu'elle semble « appelée hors d'[elle]-même, convoquée à l'horizon du monde, du temps, pour un sempiternel cheminement dans l'inconnu » (Germain, *Chanson*, p. 124). C'est à ce moment-là que le haut et le bas semblent inscrits indéfectivement dans le parcours initiatique de l'héroïne :

Son corps énorme, austère et grandiose, avait toujours porté le mien, et m'avait façonnée du dedans. Ma famille, mon origine, mon socle, c'était elle. Et les rochers, les torrents, les grottes, les forêts, les rapaces et les ramiers, les corvidés et les paresseux constituaient ma fratrie, même si je n'habitais qu'en contrebas, rôdant entre collines et vallées. Mais la montagne m'entourait, elle se dressait toujours à



la limite de mon regard comme un ample geste de la terre pointant le ciel et soulevant tout avec elle dans son puissant sursaut, dans son si lourd et si patient désir des hauteurs, dans son amour du large. (Germain, *Chanson*, p. 125).

Attirée par les cimes pointant vers le ciel mais « fatiguée », « essoufflée » car « hissée » trop « haut au-dessus d'[elle]-même », si ce n'est « précipitée dans quelque fossé intérieur », Laudes a du mal à s'orienter, « le haut et le bas se renvers[ant] sans cesse », « le dehors et le dedans conflu[ant] » indéfiniment (Germain, *Chanson*, p. 125). Moment clé donc, dans sa quête intérieure qui se concrétise par un voyage vers l'océan – nouvel espace géographique ! –, à l'hôtel des Dunes : un rêve-prolepse dans le train va la situer alors en haut d'une échelle – l'échelle de Jacob ?³⁰ – dans une cabane pleine de larmes congelées, face à une double du nom Agnès-Déodat, et prête à se lancer dans le vide (Germain, *Chanson*, p. 130). Cette propulsion onirique dans le vide a son corrélat au niveau du réel par son introduction dans le bordel³¹ des sœurs Belle-zéheux – « deux prêtresses de la divine famille de Dionysos, Aphrodite et leur fiston Priape » (Germain, *Chanson*, p. 153) dont le nom rappelle phonétiquement parlant Belzébuth, le diable en personne, et dont le salon « Evohé »³² nous précipite en plein cœur des Enfers³³ – et par la rencontre dans le même chapitre de Frédéric, celle-ci annoncée, au niveau historique, par le dernier vol du MIG15 à réaction de Gagarine.

L'écrasement de Gagarine et le lancement de la fusée Saturn V/ Apollo XI ne sont que le parallélisme historique servant à annoncer l'éphémère mouvement ascensionnel de Laudes dans sa liaison avec Frédéric, et la fatale et dévastatrice chute provoquée par sa subite trahison « par la fuite et le vide ». Un vide l'ayant « happée de

l'intérieur », l'ayant ramenée « à l'état de nouveau-né traité d'emblée comme une rognure de viande bonne pour les chiens ou la décharge publique » et l'ayant soumise dans un état d'inconscience et d'anéantissement total :

Alors les événements de la veille me sont revenus à la conscience [...] et à nouveau j'ai fixé le plafond [...] Ce ciel de plâtre était un miroir où se réfléchissaient la blancheur de ma peau, la lividité de mon cœur, le dénuement de ma vie ; et le teint de cadavre de l'amour. (Germain, *Chanson*, p. 162-164).

C'est ainsi, meurtrie par l'abandon d'une mère ainsi que de toutes ses mères d'adoption, anéantie par sa stérilité et annihilée par l'amour que Laudes s'achemine vers sa *catabase* finale. À l'image d'Agnès-Déodat, tel que l'avons-nous souligné plus haut, Laudes devient alors, un Orphée au féminin à la recherche d'une Eurydice universelle. L'affreuse, macabre et obscène mort de Philomène victime « des tortionnaires farceurs dans l'emploi des produits et objets ménagers » (Germain, *Chanson*, p. 176) sera la goutte d'eau qui fait déborder le vase. Laudes-Marie reste pétrifiée face à cette scène d'horreur inhumain, sa volonté « dédoublée, désolidarisée de [s]on corps », et sa gorge et tout son corps ne peuvent que lancer un hurlement pour répondre à cet acte abject, avant de s'enfoncer « dans un trou noir » (Germain, *Chanson*, p. 174). Pétrification, dédoublement, hurlements... avant cette dernière *catabase*. Or, ce sera en côtoyant l'épouvante, les ténèbres, le vide dans cette descente aux enfers que le corps de Laudes parviendra à s'en délivrer : « mon corps » souligne-t-elle, « s'était claquemuré sur un pan de ténèbres, ma bouche mangeait du vide », mais également, ajoute-t-elle, « au fond de ma nuit, ma mémoire a lâché »,



enfin, « mes fantômes » (Germain, *Chanson*, p. 174).

Les fantômes de Laudes surgissent par conséquent, grâce à la descente aux enfers récréée par la romancière qui n'hésite point à convoquer également le symbolisme de l'hydre sous les traits d'Eurydice pour insister précisément sur la régénération et la prolifération des morts qu'elle représente dans la vie de notre Orphée-héroïne : Eurydice devenant ainsi, « une hydre portant des visages en pagaille, si dissemblables » (Germain, *Chanson*, p. 175).

Mais Eurydice rejoint également l'apparence d'un « dragon proliférant » une gueule dévorante dont elle « sentai[t] le souffle de ses multiples bouches [lui] parcourir la peau, [lui] brûler la chair ». Ce saurien grouillant et se dilatant sans cesse du fait justement de la grande quantité de morts « embarqués dans ce nom » avait une haleine plurielle, une haleine aux « relents de cave, de neige souillée, de poudre à fusil et de poudre de riz, de sang séché, de larmes mêlées de sueur mâchées et remâchées, de Javel » (Germain, *Chanson*, p. 176-177).

Eurydice, l'hydre, le dragon et indirectement le symbolisme du batelier mythique du Styx³⁴ sont convoqués pour dire l'imaginaire du mal contemporain, l'Enfer de Laudes, un enfer intériorisé lui provoquant des vomissements, une fièvre aiguë, un empoisonnement du sang. Des signes extérieurs assez révélateurs de la souffrance intérieure du personnage faisant de lui, aux dires d'Alain Goulet, un parfait personnage cryptophore de par sa faculté à entretenir « dans la répétition le conflit mortel qu'il est impuissant à résoudre »³⁵. Certes, le destin individuel de Laudes se construit en traversant des destins collectifs, puisés dans la fiction, mais également dans le devenir historique, et mythique...Et l'imaginaire du mal, de par sa récurrence cyclique dans la vie en société, vise à s'incorporer chez notre héroïne qui loin de le faire sien aura plutôt

tendance à s'en éloigner et « à se réfugier dans la rêverie ou le fantasme »³⁶. En effet, comme dans la plupart des romans de Sylvie Germain, de cette lutte contre le mal le personnage sortira indemne car l'auteur fait appel aux rêveries, aux visions, à un imaginaire cicnatisant s'interposant « entre la mort et [le] moi ».

Dans son avant-dernière vision, une petite fille est sur une balançoire dont les poteaux s'allongent pour l'emmener jusqu'à la lune. Nouvelle échelle de Jacob qui la fait découvrir Pandore ouvrant la boîte des maux-baisers et en devenir la balayeuse des déchets-baisers³⁷. La petite fille se fait alors, visage, un visage « usé » et « familier », et sans nom mais correspondant à ce « visage hagard et méditant au bord extrême de l'impensable, saturé de douleur, de fatigue, de silence, et si nu dans sa solitude », ce visage vu « dans les journaux, des dizaines et des dizaines de fois au cours de ces dernières années », ce visage « des Madone[s] de tout pays et de toute religion, toutes les mêmes, et uniques » et qu'on « fabrique » « en série » (Germain, *Chanson*, p. 181). C'est la vision du personnage qui, tout en apportant un peu d'espoir au malheur ressenti par Laudes-Marie, fait relier l'histoire du personnage avec un réel cyclique. Une dernière rencontre enfin, aboutira à une réconciliation probable avec sa mère.

Curieusement c'est la folie de Gabriel, demi-frère de Bruno Pierre Estampal, en quête d'une mère absente depuis ses 9 ans, et ses plaintes³⁸ inspirant les personnages des romans de son demi-frère Bruno-Pierre Estampal qui apporteront le soulagement tant recherché par Laudes. Car, ce sera seulement après avoir écouté Gabriel monologuer avec une voix maternelle venue d'outre-tombe, après s'être identifiée elle-même avec cette figure maternelle morte et avoir partagé le délire schizophrénique de Gabriel que la délivrance peut avoir lieu (Germain, *Chanson*, p. 199). Laudes-Marie



se fait médium, et mère de cet Enfant qu'elle a fait renaître au monde. Mais cette renaissance, n'implique-t-elle pas également la sienne ? Une dernière chute dans son séjour parisien, car elle sera victime d'une agression dans la rue³⁹, et l'héroïne décide de retourner définitivement dans les Pyrénées de son enfance. La boucle est bouclée.

La réalité d'un personnage ordinaire, sans racines ni histoire comme Laudes est construite, nous l'avons vu, non seulement d'un quotidien fictif (fait de rencontres multiples et malheureuses avec les autres) mais d'Histoire (depuis la Seconde Guerre mondiale jusqu'à nos jours, dans ses épisodes les plus cruels) afin de nourrir un imaginaire du mal riche en résonances historiques et symboliques et annoncé dès le titre du roman, *Chanson des mal-aimants*. Une réalité apocalyptique certes, où le destin du personnage est semé de malheurs, de violence, de crimes au diapason de l'histoire. Parallèlement au mal qui court, la réalité de Laudes semble rejoindre l'histoire pour mieux se forger un destin. Dans ce cheminement intérieur fait d'identification avec l'Autre, toujours mal-aimé (Laudes-Agde-Gabriel), de *catharsis* apocalyptique avec l'histoire, et de *catabase* orphique, l'auteur se hâte d'octroyer un refuge à son héroïne pour la faire survivre à ce malheur et à tout l'imaginaire du mal déployé au fil des pages. L'*anabase* s'opère enfin, grâce à la montagne, aux Pyrénées de son enfance, où tout bruit extérieur et historique semble désormais tari. Ainsi, lorsque le rideau tombe enfin, sur une scène toujours « déserte, le spectacle continue, autrement ». Dès lors, face à ce « barde polyphonique de la radio » qui raconte sans cesse « le Dit du monde, la folle et cruelle fable du réel », la « solitude » de Laudes continue à se jouer « à ciel ouvert », avec « arbres et décor » pour « magnifie[r] le décor » ponctué toutefois, à présent par « un sourire de délivrance » vers

lequel toute sa vie avait semblé zigzaguer (Germain, *Chanson*, p. 243-245).

En guise de conclusion...

Que ce soit en s'associant à un sentiment universel comme l'amour ou à la violence sévissant au siècle dernier, l'imaginaire du mal se décline sous différents aspects au XXI^e siècle.

Avec une écriture qui dépasse le mythique, affronte le fantastique et ose le poétique, Léa Silhol revisite le mal dans toutes ses dimensions (mythique, folklorique, littéraire) pour mieux nous faire découvrir sa richesse, tout en insistant sur les dangers à subir lorsque l'on ose frôler « un visage fait pour l'amour et pour le meurtre » (Silhol, *A l'image*, p. 145) et dépasser les frontières de l'Au-delà. Avec une prose qui évoque l'histoire, raconte une déchirure personnelle et dit, sans cesse, la violence des autres, Sylvie Germain chante la réalité apocalyptique du quotidien, un quotidien semé de mal, dans un roman initiatique aux accents réalistes, et d'où ne manquent pas quelques touches de merveilleux.

Dès lors, et tout en nous enfonçant progressivement dans l'angoisse des ténèbres que les siècles précédents nous ont révélées, le XXI^e siècle laisse la perspective d'une destinée tragique ouverte, quoique, presque envisagée sereinement.

Bibliographie

Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/ Jupiter, 1982.

Sylvie Germain, « Sylvie Germain, la vie comme un palimpseste », entretien réalisé par Nathalie Colleville, in *Livre/Echange* (CRL Basse-Normandie), n° 33, février 2006.



Natasha Giordano, « Au Fil de l'eau. Une lecture des contes de Léa Silhol », in Léa Silhol, *Contes de la Tisseuse*, Paris, Nestiveqnen, 2000.

Alain Goulet, *Sylvie Germain : Œuvre romanesque. Un monde de crypte et de fantômes*, Paris, L'Harmattan, 2006.

Mirande Jane Green, *Mythes celtiques*, Paris, Seuil, Points, 1995.

Félix Guirand, et Joël Schmidt, *Mythes et mythologie. Histoire et dictionnaire*, Paris, Larousse, 1996.

Mariska Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain. La Hantise du Mal*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Paul Sébillot, *Croyances, mythes et légendes des pays de France*, Paris, Omnibus, 2002.

Philippe Walter, *Mythologie chrétienne. Fêtes, rites et mythes du Moyen Âge*, Paris, Imago, 2005.

Corpus

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

Léa Silhol, « Le Cœur de l'hiver » in *Contes de la Tisseuse*, Paris, Nestiveqnen, 2000.

Léa Silhol, « A l'image de la nuit » in *Contes de la Tisseuse*, Paris, Nestiveqnen, 2000.

Notes

¹ Natasha Giordano, « Au Fil de l'eau. Une lecture des contes de Léa Silhol », in Léa Silhol, *Contes de la Tisseuse*, Paris, Nestiveqnen, 2000, p. 210.

² *Ibid.*, p. 209.

³ Selon les traditions, le rapt se produit soit « dans les plaines de Nysa » après avoir trouvé « un narcisse d'un éclat merveilleux », soit dans « les hauteurs voisines de la ville d'Enna, en Sicile [...]. Colone en Attique,

Hermione en Argolide, Phénée en Arcadie, la Crète même revendiquaient également pour leur territoire l'honneur de ce rapt divin ». (F. Guirand, et J. Schmidt, *Mythes et mythologie. Histoire et dictionnaire*, Paris, Larousse, 1996, p. 203-204).

⁴ Voir *Ibid.*, 218-219.

⁵ Dans son errance à l'intérieur des Enfers, Perséphone croise « les tourmentés, les hargards, les bienheureux » – allusion sans doute aux cercles de l'Enfer dantesque – ainsi que les Erinyes, « ces femmes fières qui avaient des serpents dans les cheveux » (Silhol, *Le Cœur*, p. 87), ayant comme mission de « punir les parricides et les parjures » (Guirand et Schmidt, *Mythes et mythologie*, p.222). Contrairement à ces êtres « martelés de métal », Perséphone se sent différente car « faite de blé vert » (Silhol, *Le Cœur*, p. 87) : seul l'amour lui fera oublier cette carence identitaire.

⁶ Personnage majeur de l'univers de Vertigen, royaume de ses romans *La Sève et le Givre* (2002), *La Glace et la Nuit I : Nigredo* (2007).

⁷ Dans la mythologie galloise, Arawn est le seigneur de l'Autre Monde, le dieu des Enfers païens, le dieu d'Annwn. Voir Mirande Jane Green, *Mythes celtiques*, Paris, Seuil, Points, 1995, p. 141.

⁸ Aux dires de Miranda Jane Green, « la description des Cwn Annwn (les chiens d'Annwn) traduit l'ambivalence d'Annwn. Dans le *Mabinogi*, ils sont blancs et ont des oreilles rouges – couleurs, on l'a dit, associées à l'Autre Monde –. Une autre source parle des Cwn Annwn comme des chiens des Enfers, petits, tachetés, d'un roux tirant sur le gris, enchaînés et conduits par une silhouette noire et cornue » (*Ibid.*, p. 141). Dans cette reprise du mythe gallois par Léa Silhol, nous retrouvons bel et bien l'image de la chasse divine présidée par des chiens blancs aux oreilles rouges, « de la couleur exacte du sang versé », inspiré par



le *Mabinogi*, mais également la couleur grise, – sans doute, reprise par métonymie de l'animal au maître – dans l'appellation « le Gris » ainsi que le caractère noir et cornu du chef de meute : Fisterne est qualifié comme « Fisterne le Noir » son « heaume d'argent » étant « couronné de bois acérés ». (Silhol, *À l'image*, p. 143). « Ce sont », dans tous les cas, continue Mme Green, « des présages funestes, venus d'Annwn en quête d'âmes humaines ». (M.J. Green, *Mythes celtiques*, p. 141).

⁹ «Un extrait de la chronique normande d'Orderic Vital pour l'année 1092», souligne Philippe Walter, «permet de retrouver ce personnage majeur de la mythologie médiévale à travers le motif de la tonitruante Chasse sauvage gouvernée par Hellequin. On désigne ainsi la « maisonnée » du roi et seigneur de l'Autre Monde accompagné de sa troupe de guerriers avides de cadavres. Dans ce cortège effroyable, on voit apparaître, dans un vacarme assourdissant, un personnage qui ressemble étrangement aux nombreux revenants et créatures de l'Autre Monde qu'évoquent les grands textes littéraires du Moyen Âge. Ce texte présente en réalité la figure centrale de toute la mythologie médiévale » (Philippe Walter, *Mythologie chrétienne. Fêtes, rites et mythes du Moyen Âge*, Paris, Imago, 2005, p. 66).

¹⁰ Voir Paul Sébillot, *Croyances, mythes et légendes des pays de France*, Paris, Omnibus, 2002, p. 206-208.

¹¹ Philippe Walter, *Mythologie chrétienne*, p. 67.

¹² M.J. Green, *Mythes celtiques*, p. 112.

¹³ « Ce dieu tricéphale, sorte de Sérapis gaulois, est d'une interprétation difficile. Comme il a généralement auprès de lui un serpent cornu ou à tête de bélier, on est tenté de voir en lui une divinité chthonienne. D'autant que divers bas-reliefs représentent Cernunnos aux prises avec Mercure-Teutates. C'est ce dernier qui paraît l'emporter,

symbolisant ainsi la victoire de la force radieuse ou guerrière sur la puissance des ténèbres » (Guirand et Schmidt, *Mythes et mythologie*, p. 276).

¹⁴ Le symbolisme vipérin n'est point oublié par notre auteur lorsqu'elle entoure Fisterne des chiens se déversant «dans les sentiers de la forêt comme un serpent d'écume» (Silhol, *À l'image*, p. 142) ou d'un équipage et d'une meute se retirant «comme des serpents martelés du feu de bijoux mourants» (Silhol, *À l'image*, p. 146).

¹⁵ Voir Sébillot, *Croyances*, p. 205.

¹⁶ Voir Silhol, *À l'image*, p. 145.

¹⁷ Les influences de chaque auteur dans son œuvre ont été analysées par M. Koopman-Thurlings, Sylvie Germain. *La Hantise du Mal*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 19-25.

¹⁸ Sylvie Germain, « Sylvie Germain, la vie comme un palimpseste », entretien réalisé par Nathalie Colleville, in *Livre / Echange* (CRL Basse-Normandie), n° 33, février 2006, p. 8.

¹⁹ Les notions de « crypte » et de personnages « cryptophores » sont dues aux psychanalystes Nicolas Abraham et Maria Torok. Partant de la définition du processus de *l'introjection* selon Ferenczi, qui consiste à composer son Moi avec l'autre, phénomène positif d'accroissement de l'appareil psychique qui fortifie le moi et l'enrichit, N. Abraham et M. Torok lui opposent le processus de *l'incorporation*, qui consiste à installer en soi, à la suite d'un Trauma ou d'un deuil impossible à élaborer, l'objet prohibé et refoulé, et à l'engloutir comme un corps étranger inassimilable, phénomène qui aliène donc le Moi au lieu de le conforter. C'est une manière d'opposer un déni radical à la perte subie. (Goulet, Sylvie Germain, p. 27-28). Nous y reviendrons.

²⁰ Cf. Koopman-Thurlings, Sylvie Germain, p. 231.

²¹ Partie de l'office suivant les Matines dans la liturgie catholique.



²² Le titre du roman évoque le célèbre poème d'Apollinaire, «La chanson du mal-aimé» extrait de son recueil *Alcools*. (Apollinaire, G. (1920) *Alcools*. Paris, Gallimard). Or contrairement au poète, et sans doute, dans le but d'insister sur la générosité et l'évolution opérées chez son héroïne, notre romancière change le sujet et l'objet, situant le don d'amour non pas sur la personne qui devrait le recevoir et ne le reçoit pas (mal-aimé(e)) mais sur les personnes qui, en réalité, ne l'offrent même pas (mal-aimants). Laudes, avec le ton ironique dont elle fait preuve à plusieurs reprises, n'hésitera pas à s'y inclure : « elle m'est venue bien tard, à moi, la gratitude, toute tire-bouchonnée que j'étais autour de mon propre malheur. Et encore, suis-je bien sûre de témoigner à ceux et à celles qui m'ont tendu la main, chaque fois que je vacillais au bord du vide, toute la reconnaissance qu'ils méritent ? » (Germain, *Chanson*, p. 36).

²³ Le motif de l'enfant abandonné est récurrent dans l'œuvre de Sylvie Germain depuis ses premiers romans. Si dans *La Chanson des Mal-aimants* il est question d'une fille, Laudes-Marie – abandonnée par sa mère dès sa naissance –, dans *Magnus* (2005), il sera question d'un garçon, Franz-George-Magnus – fils adoptif élevé dans le mensonge et en quête d'identité –. Tous deux, traversent à tâtons l'histoire accablés par le mal et la bestialité humaine qui se déchaînent autour d'eux et dont ils sont les principales victimes.

²⁴ Vers la fin du roman, Laudes se sentira devenir le tombeau de Philomène : « j'étais d'ailleurs », ajoute-t-elle, « plus qu'un tombeau – un caveau de famille ». (Germain, *Chanson*, p. 207).

²⁵ « Une conséquence tardive de ce symbolisme mortuaire a fait du violet, dans nos sociétés occidentales, la couleur du deuil ou du demi-deuil : ce qui évoque encore plus précisément l'idée, non de la mort en tant

qu'état, mais de la mort en tant que passage ». (Chevalier et Gheerbrant, *Dictionnaire*, p. 1021). On verra les conséquences de cette interprétation pour notre héroïne à la fin de notre analyse.

²⁶ «La violence est contagieuse», souligne Laudes au début du récit de cet épisode. (Germain, *Chanson*, p. 52).

²⁷ Comme Mariska Koopman-Thurlings le souligne bien, c'est Elvire Fontelauze d'Engrâce qui « met l'héroïne sur la voie de la réconciliation avec sa mère absente », sa fonction bénéfique étant déjà incluse par sa « référence à la femme idéale de Lamartine » et dans « ses noms de famille [qui] évoquent la grâce et les fonts baptismaux ». « La figure de la mère pénitente », continue-t-elle, « se trouve associée à l'acte de l'écriture », « la puissance des mots qui conjurent le mal » étant soulignée non seulement par la lettre invisible que celle-ci écrit à sa fille Agdé mais aussi « à travers les images d'une glaneuse ramassant des pierres célestes » (Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain*, p. 230-231). A la fin du parcours de la narratrice, les mots qui lui avaient apporté un effet bénéfique afin de neutraliser le mal dans le monde cessent d'être pour aboutir au silence de la nature.

²⁸ L'auteur continue avec la même tonalité mauve-ocre annonçant une mort-naissance imprégnée, cette fois-ci, du voile mystérieux apporté par la brume : « les couleurs sont douces en automne dans cette région, comme infusées de brume. De l'ocre, du pourpre sombre, du jaune pâle et du mauve crayeux dominant alors sur les versants de la montagne » (Germain, *Chanson*, p. 112).

²⁹ Même s'il s'agit d'un dépucelage consenti, Laudes a « basculé contre le sol », « deux sensations aussi nouvelles que violentes » lui « ont traversé tel un séisme », le tout étant couronné, à nouveau, par un cri : « du sang encore une fois rougissait [s]es cuisses ». (Germain, *Chanson*, p. 114-115).



³⁰ Aux dires d'Alain Goulet, «la grande épreuve qui forme le nœud principal de plusieurs des [...] romans [de Sylvie Germain] est celle de la "lutte avec l'ange" où se joue le destin d'un personnage. Cette image archétypale trouve son origine dans l'histoire de Jacob rapportée par la Genèse (32, v.24-32)». «Ce thème de la lutte avec l'ange», continue A. Goulet, «reviendra sous bien des formes au fil des œuvres, et s'il occupe une position centrale dans l'univers de Sylvie Germain, c'est parce que s'y concentre la grande question du devenir soi, de la lutte avec l'autre en soi, parce que s'y joue la liberté de l'homme devant ses choix existentiels entre l'acquiescement au Mal et l'acceptation du Bien, de l'accueil, de l'amour» (Alain Goulet, *Sylvie Germain : Œuvre romanesque. Un monde de crypte et de fantômes*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 22-23). Or, selon Mariska Koopman-Thurlings alors que «le jouquet renvoie l'héroïne aux forêts de la montagne», – et ce «poste de guet» l'endroit d'où «elle aurait pu repérer ses parents les oiseaux» –, «le saut dans le vide qui clôt le rêve et le voyage en train qui l'éloigne ensuite de la montagne symbolisent son entrée dans le monde» (Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain*, p. 232).

³¹ Même si son rôle se limitait à celui de servante, et que «Brune et ses amis, les baiseurs scopiques aussi bien que les copulants, avaient planté avec délice leur tente sur le versant sud de la fascination devant les joutes sexuelles, moi», insiste-t-elle, «j'ahanais sur le versant nord, bâchée de questions sans issue, car au fond incongrues» (Germain, *Chanson*, p. 153).

³² «Evohé», ce «cri proférant les Bacchantes en l'honneur de Dionysos» est le nom donné à un salon du bordel des deux sœurs. Laudes évoque plus tard face à l'océan un «Evohé océanique», à l'origine de sa troisième vision où elle découvre un «radeau» qui

«vacillait mollement, tel un berceau funèbre, sur les eaux métalliques». (Germain, *Chanson*, p. 133, 144-145). L'image rappelle, certes, le célèbre tableau de Géricault, *Le Radeau de la Méduse* (1818-1819), inspiré par la profusion des corps souffrant et sombrant «dans la nuit», qu'il s'agisse d'une «nuit de la chair» (Germain, *Chanson*, p. 135), ou de toute autre nuit où la souffrance et la douleur font chavirer les âmes. Aux dires de Mariska Koopman-Thurlings cette vision peut être interprétée «comme une nouvelle étape dans l'apprentissage de la compassion» (Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain*, p. 233). Soit, mais soulignons que cette vision devient à nouveau le scénario d'une nouvelle chute pour notre héroïne, le radeau plein de cadavres s'étant transformé en momie géante-épave et Laudes-Marie ayant tenté de l'escalader. (Germain, *Chanson*, p. 144-146).

³³ Brune, l'une des sœurs Bellezéheux s'érige même en véritable «ogresse bienheureuse» aux yeux de l'héroïne après n'avoir écouté que «d'une oreille distraite» et avec un certain ennui ses raisonnements sur le pourquoi des choses et des comportements des clients, ces «ogres ascétiques» ou «ogres gourmands» (Germain, *Chanson*, p. 152). L'auteur recourant à l'imaginaire du mal et plus concrètement, à la figure de l'ogresse comme l'antithèse parfaite de l'image idéale de la figure maternelle.

³⁴ Charon, le «nocher» des Enfers est évoqué par métonymie dans la formule suivante «Eurydice, Eurydice. Trop de morts déjà s'étaient embarqués dans ce nom». (Germain, *Chanson*, p. 176).

³⁵ J. Derrida, *Fors*. Cité par Alain Goulet, *Sylvie Germain*, p. 28.

³⁶ *Ibid.*, p. 28

³⁷ Aux dires de M. Koopman-Thurlings, «nous voyons ici qu'un changement s'est opéré: au lieu de s'apitoyer sur son propre sort, elle va de plus en plus vers autrui»



(Koopman-Thurlings, *Sylvie Germain*, p. 234).

³⁸ « Oh, ma tête me fait si mal/ J'ai si mal à la tête ! Une main, juste une main sur mon front, pour reprendre contact avec l'humanité... Je suis en faillite d'amour. Qui me prêtera un sourire, un regard ?... Mon cœur est sans paupière, toujours sous le feu de la solitude... Ma mère, je t'appelle, je te cherche

partout, je crie, mais tu ne réponds pas... Pour sécher mes larmes au grand air, il me faudrait retourner mon corps comme le manteau d'un noyé... ». Des plaintes, « avec un accent de sincérité, de candeur » qui souligne Laudes-Marie, « m'avaient troublée ». (Germain, *Chanson*, p. 187).

³⁹ Voir Germain, *Chanson*, p. 216-218.