



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

Les sens cachés de L'arrache-cœur
de Boris Vian

par
Daniel Daunais

Département des lettres françaises
Faculté des arts

Thèse présentée à l'Ecole des études supérieures
de l'Université d'Ottawa
en vue de l'obtention de la Maîtrise ès arts: M.A.



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-75038-3

Canada



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

Nous tenons à remercier le professeur Eugène Roberto pour l'appui, la compétence et, surtout, la rigoureuse ouverture d'esprit dont il a su faire montre tout au cours de notre étude.

"Avoir de l'imagination,
c'est voir le monde dans
sa totalité..."

- Mircea Eliade

INTRODUCTION

Chercher les sens cachés d'un roman de Boris Vian, cela peut sembler audacieux, sinon hasardeux. Comment, en effet, mettre le doigt sur le sens d'un discours dont la nature ambiguë paraît défier effrontément toute méthodologie? Certes, Boris Vian encourageait-il la critique des années quarante à se pencher sur son oeuvre, et non sur l'auteur de cette oeuvre: "Quand oserez-vous parler d'un livre, implorait-il, sans vous entourer de références sur l'auteur, ses tenants et aboutissants?..."* (1) Mais face à l'étrangeté d'une écriture relevant, en grande partie d'une science elle-même déroutante pour l'esprit -la 'Pataphysique (2)-, il était de rigueur d'étaler au grand jour la vie d'un auteur qui, bon an mal an, devint plus connu que son oeuvre.

Ce n'est que beaucoup plus tard que la critique dut réaliser, pour reprendre la formule de Simone Vierre, qu'en "expliquant la vie par l'oeuvre et l'oeuvre par la vie, on risque fort de tourner en rond." (3) L'oeuvre de Boris Vian, aussi bien théâtrale que poétique ou prosaïque, sera désormais lue et décortiquée sous à peu près tous les angles: lectures psychanalytiques,

* Les notes sont regroupées en fin de chapitres.

structurales, thématiques, linguistiques, ou encore sociologiques, toutes auront finalement répondu, au nom de leurs propres lois et aspirations, à la requête de Vian.

Dès lors, les sens et les vérités du récit vianesque se multiplièrent. Mue aussi bien par le goût du savoir que par le "plaisir du texte" (Roland Barthes), chacune de ces lectures devint, comme elle se devait, une ré-écriture fondée sur une vision personnelle d'une oeuvre au demeurant ouverte, parce qu'ambiguë. Mais ré-écrire le texte, le re-crée en le prenant en charge, cela ne signifie pas qu'il faille, au nom de l'authenticité d'une méthode ou d'un vécu personnel, empiéter sur sa réalité propre. Car si, pour reprendre le propos de Roland Barthes, "le texte ne peut m'arracher que ce jugement affectif: c'est ça! Et puis encore, c'est cela selon moi"(4), il est que le plaisir de la lecture, selon nous, ne doit pas inciter le lecteur à se servir du texte comme une sorte de bougie d'allumage susceptible d'en engendrer un second à peine capable de refléter le premier. Tout récit demande avant tout à être saisi, si bien que "le simple "plaisir" littéraire, comme le souligne Adrian Marino à propos de l'herméneutique de Mircea Eliade, "la provocation de la perception", la "récréation" et tous autres objectifs de l'impressionisme

littéraire [...] n'épuisent jamais la réalité du texte..." précisément parce que ce texte "dit toujours "quelque chose", il "veut avant tout être compris." (5)

C'est à partir de ce premier précepte que nous nous proposons, dans cette étude, de re-crée le dernier roman de Boris Vian, L'arrache-cœur (6). Mû par le "plaisir", mais néanmoins orienté vers les sens possibles d'un récit plus qu'étrange il est vrai. Un bref résumé en attestera:

Un 28 août, un "psychiatre-psychanalyste" du nom de Jacquemort s'en vient aider une certaine Clémentine à accoucher de "trumeaux". Il ne faisait, en réalité, que passer dans les environs. Se disant aussi "vide qu'un Tonneau des Danaïdes", l'"étranger" décide de passer ses "vacances" en la "Maison" de Clémentine et de son époux, Angel. C'est là qu'il tentera de "psy...choser" ou de "pschiatrer" la bonne du couple, Culblanc, afin de remplir son "vide". Mais la "psychanalyse intégrale" à laquelle il aspire, échoue: la bonne ne lui donne en fait que son nom...Culblanc.

Jacquemort décide donc de partir se "remplir" au village, lié à la montagne par un "cordon gris", le chemin. Mais les villageois, peu enclins à se vider le cœur au profit du premier venu -surtout si ce dernier arrive tout droit de la ville-, refoulent l'"étranger": ce sont des "brutes", et ils frapperont Jacquemort sans se

gêner. Au bout de son périple, il n'aura réussi qu'à vider deux actants: un chat noir aux yeux jaunes, d'abord, puis un certain La Gloire, sorte de bouc émissaire sénile, vivant en reclus dans un domaine coulé dans de l'or massif, et dont le métier consiste à se charger de la honte de ses concitoyens. Suite à ces deux psychanalyses, Jacquemort acquerra des "manières de chat", tandis que, le "14 marillet", il ira remplacer La Gloire, devenant par là même le bouc émissaire et, pour tout dire, le père spirituel des paysans: ce sera à lui, désormais, de voguer sur sa barque et de plonger dans un ruisseau aux couleurs sanguinolentes pour y pêcher des détritrus de toutes sortes; à lui, donc, de purifier ces "brutes" de villageois.

Pendant ce temps, sur la montagne, Clémentine élève ses "trumeaux" avec une main de fer. S'étant d'abord débarrassée de son époux, précisément parce qu'il lui a fait ces "saloplots", on la verra progressivement entrer dans une sorte de "frénésie de protection", à un point tel que Joël, Noël et Citroën, les pieds bien chaussés de fers à cheval, clôtureront, comme Jacquemort, littéralement le récit: eux aussi seront enfermés, non pas dans un domaine coulé dans de l'or massif, mais dans "une petite cage bien chaude et pleine d'amour."

Ajoutons à ces deux trames narratives un maréchal-

ferrant qui caresse un "androïde", un curé dont la religion, à l'image du Dieu qui la représente, est un "luxé", des animaux qui font de l'auto-stop, des enfants qui volent, ou encore une couturière aux yeux peints; insérons ces séquences dans un décor où le soleil a fait place à "une flamme creuse à contour carré", ~~quand ce n'est pas~~ ces arbres qui gémissent quand on les arrache, ou ces "calamines dont le coeur rouge sombre" bat au soleil,... et l'étrangeté du roman se maintiendra à un niveau fort respectable.

Comment trouver un sens à cet exotisme? Si l'on s'en tient aux diverses lectures faites du roman depuis sa parution, il semble que la chose soit impossible. Les uns auront en effet parlé du thème de la psychanalyse(7), les autres auront confondu, à leur risque et péril, Clémentine à la propre mère de Vian(8), certains auront cru y voir une attaque contre l'Eglise(9) ou contre la patrie(10), tandis que d'autres auront vu en Jacquemort l'union d'un Vian et d'un Jean-Paul Sartre (**coincidentia oppositorum?**), et en ce maréchal-ferrant, plutôt bizarre, la rencontre d'un Sartre et d'un Heidegger(11). Ce sont là, certes, des interprétations fort légitimes; mais tous ces lecteurs n'auront pu saisir la totalité du roman: à se pencher sur le thème de la psychanalyse, par exemple, on occulte nécessairement du récit le rôle qu'y tient

l'Eglise, ou la signification de ces animaux faisant de l'auto-stop.

Face à l'exotisme, il semble que la raison doive choisir, et partant, rejeter tout ce qu'elle n'aura pas choisi de traiter. Parce que fondamentalement double, voire même plurielle, l'ambiguïté défie la lumière qui va vers elle; et pendant que le faisceau de la raison dissèque une partie prétendument plus "révélatrice" que toute autre, ailleurs, le manque de clarté persiste.

Or, il y a pis encore, car L'arrache-coeur n'est pas qu'un récit étrange: il est, de surcroît, imbibé d'une cruauté fort peu ragoûtante pour l'esprit. Il ne défie pas que la méthode du lecteur, mais aussi son sens moral. Et c'est surtout en cela que ce roman diffère de tous ceux qui l'auront précédé. Jamais, en effet, la critique n'aura-t-elle autant insisté sur ce point. On parlera d'un récit "contaminé" par une sorte de "cruauté généralisée"(12) jusque dans ses moindres recoins; un récit dont le village offre "un tableau complet de toutes les perversions"(13). Les actants, dont Clémentine, font preuve d'un "égoïsme"(14) plutôt mesquin; Jacquemort, quant à lui, se fait le promoteur d'une psychanalyse comparée à de "banales scènes de copulation"(15); les villageois "constituent un déplorable échantillon d'humanité"(16) qui dégage "un aspect paisiblement

nazi"(17). Oui, un "monde d'horreur, où règnent la violence et la cruauté gratuite"; un monde où "les scènes atroces se combinent aux descriptions les plus répugnantes; un monde de "charognes", d'"excréments", de "crasse", de "puanteur"... : L'arrache-cœur ou une sorte de Jardin des délices (moins les deux premiers volets...), une sorte d'"enfer clos" propre à "traumatiser de jeunes sensibilités"...(18)

Là encore, on ne peut que constater la légitimité d'une telle entreprise de destruction. Car il est bien vrai que le roman de Boris Vian offre au lecteur une gamme de crudités pour le moins difficile à absorber. C'est un cheval que l'on crucifie sur une porte ou une vache que l'on étête; un groupe de vieillards crasseux et informes que l'on vend sur la place publique; des apprentis qui se meurent littéralement au travail; des enfants que l'on chausse de fers à cheval; d'autres que l'on encage; une bonne nommée Cublanc et qui, de ce fait, aime bien s'accoupler à la manière des quadrupèdes; puis une autre servante dont le nom, cette fois, connote l'idée d'un sexe pas tout à fait rose (elle s'appelle Nèzrouge); un bouc émissaire sénile qui repêche -avec ses dents- des choses mortes et pourries de son ruisseau, etc.

Tant de "cruautés" et de "perversions" ne pouvaient

qu'inciter un certain nombre de lecteurs à voir en Boris Vian une sorte de dadaïste plus ou moins sadique et imbu d'une vision sensationnaliste du monde. Pour d'autres, l'auteur se voulait le peintre d'une IVe République à peine sortie d'une autre "drôle de guerre". Plusieurs lecteurs, plusieurs "plaisirs" et, pourtant, deux jugements rendus: L'arrache-cœur, ou la peinture d'un monde malade; L'arrache-cœur, ou les élucubrations hitlériennes d'un esprit malade. Deux jugements, du reste, qui partent du même épïcentre et dont la nature rappelle étrangement ce message lancé par Claude Léon, qui disait: "Il faut lire Boris Vian uniquement en surface, considérer la peau des choses." Ou encore: "Une lecture de Boris Vian doit se faire au premier degré de la langue, au niveau lexical et syntaxique." (19) Outre le fait que ce message n'est que l'aveu plus ou moins dissimulé d'un grand ami de Boris Vian, incapable, comme bien d'autres, de saisir le sens général de cette écriture ambiguë; outre son penchant un tant soit peu démagogique, puisqu'il exige du lecteur une seule façon d'aborder l'oeuvre du pataphysicien (il "faut", l'on "doit"); il nous apparaît clair qu'une telle entreprise déracine complètement l'oeuvre de ses sources motrices et, de ce fait, la rend non seulement incontrôlable du point de vue de la logique, mais encore, la transforme en

une sorte de courtepointe dont chacune des pièces aurait été piquée d'une dose insupportable de cruauté. Malade ou lucide, l'auteur ou la société n'expliquent en aucune façon la cruauté d'un roman. Ils l'engendrent, ils la constatent, mais ils ne nous en offrent nullement les sources. Ils demeurent, eux aussi, à la surface du texte. Et prôner une lecture en surface, bien que la chose soit légitime, c'est tout de même dénuer le récit de ses motifs intrinsèques, c'est le rendre précisément "gratuit" et dans un même temps "cruel".(20)

Certes, s'objectera-t-on, un meurtre est un meurtre, peu importe la raison qui l'aura engendré. Nous ne croyons pas. Le chrétien peut-il aujourd'hui résumer la crucifixion du Christ uniquement en termes de cruauté? Non, bien sûr, tout simplement parce que cette mort ne fut pas gratuite, mais bien orientée: le Christ mourut pour sauver les hommes. Engendrée par une dégénérescence spirituelle, orientée vers le Salut de l'homme, la mort du Christ s'insère par le même fait entre deux mouvements à la fois antithétiques et complémentaires: elle met un terme à la dégénérescence, puis accouche d'une re-générescence. Sans elle, dès lors, l'homme chrétien ne peut plus légitimer sa souffrance. Sans elle, la vie d'un homme martelé par le Temps devient précisément "gratuite" et "cruelle".

Aussi, nous tenterons dans cette étude de re-créer L'arrache-cœur en nous portant vers les sources qui le régissent. Seule une lecture en profondeur peut nous divulguer la raison d'être d'un tel récit, où les enfants sont persécutés, les vieillards tués, quand ce n'est pas un cheval crucifié sur une porte. Une mère ne peut être "folle" qu'en apparence, et ses "trumeaux" -qui doivent bien porter leur nom, eux aussi- volent entre ciel et terre pour des raisons bien précises. Quelle est l'équation qui mène un psychiatre-psychanalyste à se gaver de mou, ou des animaux à faire de l'auto-stop? Nous allons tenter de découvrir les profondeurs mythiques de ce récit, son "histoire sainte", pour reprendre une expression de Mircea Eliade.

On sait que pour ce dernier, "il n'y a pas de compréhension possible sans la découverte et le déchiffrement du moment originaire, sans retour permanent aux "sources" des phénomènes."(21) Certes, l'historien des religions se réfère ici à l'histoire de l'homme toute entière, à ses comportements, à sa geste dictée par divers "modèles exemplaires", diverses "histoires saintes": en somme, divers mythes. Tout homme, pour Eliade, est un **homo religiosus**, dans la mesure où le sacré lui est consubstantiel. Rien n'est gratuit, et le geste le plus cruel ne l'est qu'en apparence: fondé, il

se renverse systématiquement en un acte sacré, voire religieux. Mais si tous les hommes s'enracinent collectivement dans un espace-temps mythique et archétypal, Eliade établit tout de même une différence entre l'homme qu'il qualifie de "primitif", et l'homme "moderne" de notre époque. Le premier, bien ancré au début d'une Histoire à peine contaminée par le progrès, se sait et se voit comme le produit de mythes exemplaires. Le second, en revanche, fait partie de ces "diverses catégories d'individus qui n'ont plus une existence religieuse proprement dite, qui vivent une existence dé-sacralisée dans un monde dé-sacralisé." (22) Cet homme moderne n'est a-religieux que dans la mesure où il refuse de voir ses propres sources au nom d'une Histoire dont il se croit l'artisan (23). En somme, comme le souligne Eliade, "la religion (lui) est devenue "inconsciente"; elle gît ensevelie dans les couches les plus profondes de son être". Religion qui, de surcroît, persiste à "remplir une fonction essentielle dans l'économie de sa psyché." (24)

Il en va tout autant pour le texte littéraire qui répète ou plutôt maintient les images et parfois la structure même du mythe, et ce même sans la volonté de l'écrivain, "voire, surtout s'il ne se rend pas compte du signe et des valences du symbole présent, dans sa

création artistique."(25) La littérature "est fille de la mythologie" nous dit Eliade, car, à l'instar du mythe, elle raconte "ce qui s'est passé de **significatif** dans le monde."(26) L'écriture, écrit Simone Vierne, "participe du **mythos**", le mythe, la Parole, qui est lui-même une forme de ce que C.G. Jung appelait l'inconscient collectif."(27) De fait, l'acte d'écriture peut être vu comme un rite, simplement parce qu'il réactualise le mythe de la Création du Monde. En effet, le produit de cette écriture, le texte, est un nouveau monde régi par ses propres lois: il est une sorte de Cosmos créé par un dieu mythique: l'auteur.

Le lecteur, quant à lui, a pour tâche d'absorber cet Univers **significatif** créé spécifiquement pour lui. L'acte de lecture devient par conséquent un apprentissage faisant, de cette manière, s'identifier le lecteur à l'initié, puisque toute initiation comporte une éducation. Or, non seulement le lecteur doit-il, comme l'homme "primitif", apprendre les règles régissant l'Univers qui l'entoure, mais encore, il doit pénétrer en ce Cosmos et y voyager. Le lecteur-myste se met en abîme, si l'on veut, s'évade du Temps "profane" pour intégrer un espace-temps mythique et exemplaire, duquel il s'évacuera tout à fait régénéré. La lecture est un voyage initiatique. Elle vise à rendre le lecteur parfait (28),

construite qu'elle est sur le régime ternaire propre à toute initiation: elle sépare le myste de son quotidien "profane" [l'oeuvre, "récente ou classique (...) impose l'avènement d'un ordre en rupture avec l'état existant...](29)]; puis elle l'entraîne dans un "Nouveau Monde" qui saura le "tuer", existentiellement parlant, c'est-à-dire momentanément; puis, enfin, elle éjecte le lecteur de ce "Nouveau Monde", pour le faire re-naître à son quotidien. La lecture, à l'instar de l'initiation, équivaut donc "à une mutation ontologique du régime existentiel..."(30). Vivre et mourir, mourir pour re-naître autre... : "lire n'est pas seulement un exercice intellectuel, c'est mourir un peu -à soi et au monde profane."(31)

Ainsi en ira-t-il de notre lecture de L'arrache-coeur: mûs par le "plaisir", il s'agira pour nous de déchiffrer la globalité de ce roman en descendant vers ses zones mythiques, descente qui nous permettra de côtoyer ses sens cachés, et partant, de nous régénérer. Toute descente se veut une montée vers la conscience mais aussi, comme le dit si bien Gilbert Durand, toute descente "risque à tout instant de se confondre et de se transformer en chute."(32) Le myste doit se protéger, pénétrer lentement la chaleur du texte en s'accompagnant, entre autres outils solaires, de mentors.

Pour cette raison, nous côtoierons une grande partie des ouvrages de Mircea Eliade, puisque l'"histoire des religions, nous dit Adrian Marino, n'en consolide que davantage la perspective "abyssale" de l'univers imaginaire reflété dans l'oeuvre littéraire."(33) Nous nous référerons également à l'ouvrage majeur de Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire,(34) ouvrage, au demeurant, fortement influencé par l'oeuvre éliadienne.

Ainsi, nous verrons, dans un premier temps, que L'arrache-cœur nous propose cette dichotomie dont nous avons déjà brièvement parlé, dichotomie faisant s'opposer l'homme "primitif" à l'homme "moderne".

Ces deux composantes de l'**homo religiosus** nous permettront^{ont}, dans un second temps, d'aborder la geste des "primitifs" que sont les villageois et les actants habitant la "Maison" sur la falaise. Nous verrons que ceux-ci miment les mythes de la Création et du Commencement du monde, mimesis qui donne à chacun des plateaux textuels du roman un sens profond: une sacralité faisant basculer l'apparente gratuité ou cruauté du récit au cœur d'une raison d'être.

Enfin, nous verrons la geste de Jacquemort qui, en tant que "moderne", doit absorber cette mimesis. Comme le lecteur, Jacquemort est un myste, l'initié "vide" qui

doit se "remplir" en regardant le comportement des autres actants du récit. En nous référant en grande partie à l'ouvrage de Simone Vierne, intitulé Rite, Roman, Initiation, (35) nous verrons que Jacquemort poursuit en fait la quête initiatique déjà entreprise par les "trumeaux". Ces derniers ont droit à une initiation de degré "inférieur", c'est-à-dire une initiation à la puberté. Jacquemort, quant à lui, prolongera la quête entreprise par les "trumeaux", en absorbant les deux degrés "supérieurs" de l'initiation: initiation aux sociétés secrètes et initiation au chamanisme. En suivant le parcours de chacun de ces mystes, nous verrons que la structure de leur quête répond parfaitement à la cyclicité ascensionnelle propre à toute initiation (vie/mort/renaissance), ce qui nous permettra, dans un même geste, d'obtenir une vision englobante du roman. Le parcours initiatique des quatre mystes, en somme, doit nécessairement lier entre eux chacun des plateaux textuels que nous aurons vu.

De cette manière, si, pour un grand nombre de "vianologues", il est impossible, sinon illégitime de cerner la "cohérence totale" d'un récit vianesque -sous prétexte que ce serait là "méconnaître les caractéristiques de l'écriture de Boris Vian, sa liberté, le jaillissement de l'invention"(36)-, nous croyons bien

au contraire qu'un texte, dont l'ambiguïté ne s'éclaire qu'en partie, est un texte dont la "liberté et le jaillissement de l'invention" sont interrompus au profit d'une scène prétendument plus "révélatrice" que toute autre. Comment, en effet, suivre la fluidité d'une imagination jaillissante s'il faut à tout prix accoster le premier rivage en vue? Rivage, du reste, aux révélations parfois si enivrantes que le lecteur-myste a malheureusement peine à vouloir le quitter...

NOTES
INTRODUCTION

1. Boris Vian, postface de Les morts ont tous la même peau, cité par Noël Arnaud, in Colloque de Cerisy - Boris Vian, tome 1, Union générale d'Éditions, coll. 10/18, Paris, 1977, p.20.

2. Dans l'un de ses ouvrages, Alfred Jarry nous donne une définition de cette science plutôt déconcertante: "La pataphysique est la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité." Cf. Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien, Gallimard, Paris, 1980, p.32.

3. Simone Vierne, Jules Verne et le roman initiatique, Les éditions du Sirac, Paris, 1973, p.12.

4. Roland Barthes, Le plaisir du texte, Editions du Seuil, Paris, 1973, p.24.

5. Adrian Marino, L'herméneutique de Mircea Eliade, Gallimard, Paris, 1981, p.391.

6. Boris Vian, L'arrache-cœur, Ed. Vrin, Paris, 1953; éd. Pauvert, Paris, 1962 (avec l'Herbe rouge et les "Lurettes fourrées"), 1965; Livre de poche, Paris, 1968; éd. Christian Bourgeois, Paris, 1975. Pour notre étude, nous utiliserons l'édition du Livre de poche.

7. Marc Lapprand, "Le procès de la psychanalyse", in Magazine littéraire, no.270, Paris, octobre 1989, pp.22-26.

8. David Noakes, Boris Vian, Classiques du XXe siècle, no.69, Editions Universitaires, Paris, 1964, p.92.

On sait que Boris Vian a lui-même démenti cette affirmation.

9. Ulla Westerweller, "Surréaliste dans l'anticléricalisme", in Magazine Littéraire, op.cit., pp.19-20.

10. Freddy de Vree, Blues pour Boris Vian, Editions de Tafelronde, Paris, 1960, p.24.

11. Jacques Duchateau, Boris Vian ou les facéties du destin, Editions de la Table Ronde, Paris, 1969, p.176.
 12. Emilien Carassus, "L'ARRACHE-COEUR", in Colloque de Cerisy -Boris Vian, tome 1, op.cit., p. 413.
 13. Franz Lefebvre, "Boris Vian: Un brise-divan? -ou le thème de la psychanalyse dans L'Arrache-Coeur", in La Nouvelle Revue Française, Paris, décembre 1984, p.67.
 14. Jacques Bens, Boris Vian, Bordas, Paris, 1976, p.70.
 15. Marc Lapprand, op.cit., p.25.
 16. Jacques Bens, op.cit., p.68.
 17. Ibid., p.64.
 18. "Bulletin de l'Association autonome de Parents d'élèves du lycée Pierre-et-Marie-Curie", in Obliques, Boris Vian de A à Z, no.8-9 (direction Noël Arnaud), Paris, 1976, p.19.
 19. Claude Léon, cité par Guy Laforêt, in Boris Vian, Le Traité de Civisme (Présentation, notes et commentaires de Guy Laforêt), Christian Bourgeois Editeur, Paris, 1979, p.52.
 20. Précisons qu'il existe une lecture en profondeur du dernier roman de Boris Vian. Il s'agit d'une étude de Véronique Poehr, "L'Arrache-Coeur de Boris Vian", in Recherches sur l'imaginaire, Cahier XIII, U.E.R. Lettres et des Sciences Humaines, Université d'Angers, Angers, 1985, pp.225-244. L'auteure de cette étude, fortement influencée par la "mythocritique" durandienne, affirme que le "village, c'est le lieu privilégié de la cruauté, de la brutalité..."(p.229) Et ailleurs: "C'est donc un monde particulièrement terrifiant que nous peint Vian, où rien, ni personne n'est épargné."(p.227)
- L'on peut conclure, dès lors, que la lecture "profonde" d'un texte peut elle aussi ré-écrire le récit en termes de "brutalité" et de "cruauté". Comment expliquer cet état de fait? Il faudrait, pour répondre à cette question, faire le procès de la méthode de Gilbert Durand, ce que nous ne pouvons nous permettre ici, faute d'espace. Disons toutefois que cette "mythocritique", terme forgé à partir de la "psychocritique" de Charles Mauron, a ceci de particulier (et d'identique à la "psychocritique") qu'elle n'abandonne jamais tout à fait l'image de l'auteur dont elle étudie l'oeuvre. Aussi, si

Gilbert Durand a choisi d'étudier l'oeuvre de Stendhal, par exemple, c'est bien parce que ce dernier est l'un des écrivains qui a le plus écrit sur son oeuvre et sur lui-même. (Dans son étude, Véronique Poehr voit en L'arrache-cœur le "point final à la quête du moi entreprise par Vian." [p.226] Plus loin, elle dira d'Angel (le père des "trumeaux"), que l'image de faiblesse qu'il dégage "correspond chez Vian à son propre vécu de l'univers parental..." [p.235]) Cette communication constante entre l'écrivain et son oeuvre, sous prétexte de l'authentifier, tend forcément à "désapprofondir" la lecture du critique, d'autant plus qu'elle implique que tout récit dont on ne connaîtrait pas l'auteur ne pourrait être analysé. De plus, elle tend à orienter la lecture vers l'héroïsme mythique du récit (le héros correspond à l'écrivain), phénomène qui, non seulement nous semble hasardeux (comment être certain que Boris Vian ait vraiment voulu se peindre et non peindre ce qu'il aurait aimé ou ne pas aimé être?) mais encore, un phénomène qui tend à mettre de côté tout ce qui ne concerne pas cet héroïsme. Le tout pouvant résulter en une telle synthèse: "Dans l'univers de Boris Vian, la problématique imaginaire renvoie à deux grands axes de réflexion: le masculin et le féminin..." (Véronique Poehr, p.242) C'est-à-dire, en termes durandiens, le "régime diurne" et le "régime nocturne" de l'imaginaire. Synthèse, en somme, qui pourrait bien s'appliquer à une quantité phénoménale d'autres écrivains.

Pour notre part, nous étudierons le roman de Boris Vian sans nous "entourer de références sur (son) auteur..." (cf. note 1) Aussi, nous tenterons de déchiffrer la globalité du récit: ses actants et ses décors, en nous référant surtout aux travaux de Mircea Eliade concernant l'histoire des religions.

21. Adrian Marino, op.cit., p.110.

22. Mircea Eliade, Initiation, rites, sociétés secrètes -Naissances mystiques, Gallimard, coll. Idées, Paris, 1959, p.269.

23. Cf. Mircea Eliade, "Liberté et histoire", in Le mythe de l'éternel retour, Gallimard, coll. Folio/Essais, Paris, 1969, pp.172-178.

24. Mircea Eliade, Initiation, rites, sociétés secrètes -Naissances mystiques, op.cit., p.270.

25. Mircea Eliade, Insula lui Euthanasius, p.17, cité par Adrian Marino, op.cit., p.356.

26. Mircea Eliade, L'épreuve du labyrinthe, p.190, cité par Adrian Marino, op.cit., p.356.
27. Simone Vierne, "La littérature sous la lumière des mythes", in Cahiers de l'Herne -Mircea Eliade, Editions de l'Herne, Paris, 1978, p.274.
28. L'"initiation est le **commencement** d'un état qui doit amener la graine, l'homme, à sa maturité, sa perfection." Simone Vierne, Rite, Roman, Initiation, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 1973, p.7.
29. Ibid., p.99.
30. Mircea Eliade, Initiation, rites, sociétés secrètes -Naissances mystiques, op.cit., p.12.
31. Simone Vierne, Cahiers de l'Herne, op.cit., p.275.
32. Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Bordas, Paris, 1984, p. 227
33. Adrian Marino, op.cit., p.400.
34. Gilbert Durand, op.cit., 536 p. Pour les liens qui unissent cet ouvrage à l'oeuvre de Mircea Eliade, voir Simone Vierne, Rite, Roman, Initiation, op.cit., pp.97-99. L'ouvrage de Durand nous servira comme point de référence en matière de traduction symbolique, et non pour ce qu'elle peut suggérer en termes de lecture critique.
35. Simone Vierne, op.cit., 138 p. Cet ouvrage est en fait une synthèse des textes de Mircea Eliade concernant les rituels initiatiques.
36. Emilien Carassus, op.cit., p.423.

Première partie
Monde primitif et monde moderne

Jacques Bens écrivait, à propos des villageois de L'arrache-cœur, qu'ils étaient "naturellement cruels", "impitoyables"; qu'ils avaient des "désirs païens" et qu'ils vivaient, en somme, "dans un état barbare". Or, concluait-il, "à population barbare, religion primitive."(1) Nous voici, en fait, en présence d'un parallélisme issu d'une lecture un tant soit peu moderne, c'est-à-dire peu disposée à s'en tenir aux racines des termes qu'elle emploie ou traduit. Car dire du barbare qu'il se veut "cruel", c'est vite oublier qu'il fut d'abord un étranger -par rapport aux sociétés grecques et romaines de l'époque. Dès lors, le qualifier de cruel et d'impitoyable revient à le réduire à néant, simplement parce que son comportement ne répond pas aux valeurs éthiques et sociales d'une civilisation "moderne". Pour ce qui est de sa religion "primitive", issue celle-là de ses désirs païens qui semblent la rendre plus magique, voire donc plus irrationnelle que fondée, il suffit de dire que le terme "primitif", pris dans son sens étymologique, signifie premier, à la source de toute chose.

En définitive, prise dans son sens étymologique, l'affirmation de Jacques Bens résume d'une belle façon la geste des villageois: ils sont effectivement des

barbares, dans la mesure où leurs comportements sont étrangers aux lecteurs modernes; et leur religion est primitive parce qu'elle s'appuie, comme nous le verrons dans la seconde partie de notre travail, sur des sources mythiques, des "histoires vraies", comme l'affirme Eliade, vraies parce qu'elles se réfèrent "toujours à des réalités." (2) Or, c'est bien par sa propre incapacité de palper ces sources profondes que le lecteur moderne en vient à accuser l'homme religieux de L'arrache-cœur de "barbarie" -au sens moderne du terme, bien entendu.

Par "moderne", il faut entendre ici "areligieux", c'est-à-dire superficiel (au sens didactique). Si, pour reprendre Eliade, l'on "devient soi-même lorsqu'on apprend son histoire" (3), que devient celui qui refuse de voir ses racines? Si l'arbre doit son sens vectoriel et sa nature aux racines qu'il ne fait, au demeurant, que prolonger, quel est donc le sens d'une existence qui ne se considère plus comme le produit d'une source lointaine, d'un modèle exemplaire constamment refoulé, dénié jusque dans les plus bas fonds de l'esprit? La psychanalyse a répondu à cette question depuis plusieurs années déjà. L'homme "malade", ou "névrosé", ou "psychotique", afin de se guérir, doit à tout prix régresser jusqu'à son mythe personnel et obsédant, pour emprunter une expression de Charles Mauron. (4) Il doit

descendre dans les tréfonds de son être, puis assumer chacune des difficultés qui baliseront son parcours anamnétique. Ce n'est qu'en acceptant son mal, qu'en palpant ses propres racines qu'il pourra se guérir.

On voit bien par cet exemple que ce ne sont pas tous les "modernes" qui peuvent prétendre à l'areligiosité. La psychanalyse, nous dit Simone Vierne, peut en effet "se concevoir comme une forme moderne de l'initiation..." (5) Les difficultés que rencontre le névrosé (ou le héros initiatique) ne sont en fait que des épreuves initiatiques. Sa descente s'identifie à une sorte de *regressus ad uterum*, à la manière d'un Gilgamesh parti à la quête de la fleur de l'immortalité -symbole d'un espace-temps édénique, voire donc pré-traumatismal. Dans un même esprit, les travaux d'un Arthur Janov ou d'un Robert Désoille nous font bien comprendre que le "malade" ne peut se laver de ses maux qu'en régressant progressivement jusqu'à l'épicentre de son être.(6)

Toutes ces techniques sont de nature religieuse, parce qu'elles "se réfère(nt) à l'expérience du sacré."(7) Nous pourrions également parler de l'homme chrétien, qui a pour modèle exemplaire la Bible. Il en va de même pour l'idéologie scientifique de notre époque qui "reprend et assume , en dépit de sa radicale sécularisation, le rêve millénaire de l'alchimiste..."(8)

Ce qui importe avant tout de comprendre ici, c'est que, malgré sa "désacralisation ininterrompue"(9), l'homme de notre époque ne réussit jamais à se déraciner complètement. Il n'en demeure pas moins que l'homme moderne areligieux, bien que toujours enraciné dans une "histoire sainte" collective ou personnelle, refuse de prendre conscience de sa propre mythologie. Si l'homme primitif cherche, comme le déclare Lévi-Strauss, "à perpétuer son originalité en invoquant un passé mythique qui lui est propre"(10), l'homme areligieux, de son côté, ne jure que par le progrès, c'est-à-dire par une Histoire dont il se croit le maître absolu. Sa vision s'oriente vers un avenir potentiellement meilleur qui nous prouve, là encore, que sa geste, ou ses espoirs, s'identifie pleinement à la quête initiatique de l'alchimiste. Mais à trop espérer découvrir le Grand Oeuvre, l'homme areligieux en oublie ses propres racines. De fait, il les rejette. Toute régression devient à ses yeux symbole de diminution, antithèse même du développement. Le ciel devient pour lui la seule limite possible, si bien que tout regard posé en direction de son histoire mythique retarde sa quête, l'empêche de s'orienter vers les hauts sommets.

L'homme areligieux est cet "homme historique" (moderne), qui se sait et se veut créateur

d'histoire(...)"(11), écrit Eliade. Le Temps "profane", ce Temps dont la linéarité sculpte l'existence jusqu'à ce que mort s'ensuive, il se croit capable de le modeler, au nom de sa liberté individuelle, en suivant ses aspirations. Mais cet homme n'est pas tout à fait libre. Il doit d'abord suivre la vision d'une poignée de "destinateurs", pour employer une expression greimassienne, "destinateurs" pour qui le monde doit être vu et assumé d'une certaine façon. Entre l'épigone et le chef spirituel, qui donc peut modeler et vivre librement, sinon celui qui commande, ou, plus pernicieusement encore, celui qui "suggère". L'ouvrage classique de Vance Packard, La persuasion clandestine(12), nous a fait comprendre depuis longtemps que l'homme moderne est entouré de ces "suggestions" capables de l'inciter (à son insu) à choisir l'objet de ses envies: l'épigone, en fait (ici, le consommateur), n'est libre que dans la mesure où il peut choisir ce qu'il doit choisir.

Or, pour l'homme primitif religieux, le Temps ne doit pas se modeler, mais plutôt se combattre. L'Histoire le martèle, le désagrège progressivement, si bien qu'il n'hésitera pas à accorder aux événements néfastes "une signification métahistorique"(13). Si la foudre s'abat sur sa demeure, c'est qu'il est puni par une force supra-humaine, ou encore s'agit-il là d'un avertissement, de

l'un de ces "signes" dont il devra désormais tenir compte. Même la mort ne lui pose pas de problème, tout simplement parce qu'elle ne constitue pas un état final. S'il meurt, c'est pour mieux re-naître. Re-naître à la vie céleste, ou encore à la vie "profane". A la manière de Bouddha qui enseignait à ses fidèles l'art de mourir pour mieux renaître en la sphère parousiaque du nirvāna, l'homme primitif se tue momentanément, s'éjecte de l'Histoire pour réintégrer *in concreto* un espace-temps édénique.

En somme, c'est bien la notion du Temps qui distingue l'homme religieux de l'homme areligieux. Le premier refuse l'Histoire, la combat en en légitimant les maux ou en régressant vers le "Temps du rêve". L'homme areligieux, lui, modèle l'Histoire, s'enfonce dans sa linéarité au nom du progrès.

Ce bref compte-rendu des deux facettes de l'*homo religiosus* va maintenant nous permettre d'aborder L'arrache-cœur en tenant compte de ses deux systèmes éthiques. Car ce roman ne nous propose pas qu'une idéologie "primitive", mais aussi "moderne".

*

L'espace du roman se déploie comme un tryptique formé

par la réunion d'un village, d'une montagne, puis du domaine de La Gloire, à savoir un ruisseau rouge et une demeure littéralement fondue dans de l'or massif. C'est le tryptique d'une campagne encore vierge, puisqu'aucun nom ne la désigne. Sur la carte géographique, impossible de la saisir du regard et, par là même, de se donner l'envie de la conquérir. L'espace de L'arrache-cœur n'existe en fait que pour les actants qui s'y côtoient. Un monde "primitif", donc, un monde se déployant en marge de la cité dont on n'a que faire. Un monde autarcique, régi qu'il est par ses propres lois.

Cependant, il n'est pas dit que le modernisme n'a pas su s'y infiltrer, timidement, certes, si timidement que sa présence semble tout à fait insignifiante. Ainsi, par exemple, certains villageois lisent des journaux, mais des journaux vieux "de sept ans" (A.C., p. 134) (14); voilà donc de bien vieilles nouvelles, des informations que l'oubli aura fini par désamorcer. Ailleurs, on verra un "vieux calendrier" (A.C., p. 39), lui aussi vidé de ses fonctions premières, soit de baliser la voie linéaire du Temps "profane".

A ces repères temporels privés de leurs fonctions s'ajoute la machine. Mais une machine que l'on refuse d'utiliser (A.C., p. 41) parce qu'elle éloigne le travailleur de sa production. Il faut plutôt construire,

créer des objets de ses mains, des mains qui caressent la création, qui la sentent "frémir"(A.C., p.43) au fil de son évolution. S'il s'agit d'équarrir une poutre, c'est tout le corps qui doit comme s'accoupler au matériau en se mettant à "cheval dessus"(A.C., p.40). Il faut imprégner la matière d'une substance humaine, pour recevoir en retour l'essence de l'objet. Humanisée de la sorte, la création entretiendra de façon continue une relation avec son entourage vivant. Non pas une relation de pouvoir fondée sur une vision utilitaire de la production, mais une relation d'égal à égal. La création vit, imprégnée qu'elle est de cette essence humaine qui l'aura modelée.

Pour cette raison, la machine nouvelle doit vieillir, passivement. Les villageois l'ignorent parce qu'elle ne s'enracine toujours pas au coeur d'une raison d'être: l'innovation, par définition, n'a pas d'histoire. Et pour s'identifier à l'existence du primitif, elle doit patienter. Eliade note d'ailleurs à ce sujet que les sociétés traditionnelles "ont tendance à projeter toute acquisition nouvelle dans le temps primordial..."(15)

Toute modernité doit donc être remplie, sinon elle sera détruite. Si les journaux et les calendriers ont perdu leurs fonctions premières, la machine est en revanche mise au rancart, le tout au nom d'une Histoire à

laquelle il faut s'opposer. Voilà pour l'outillerie moderne. Pour ce qui est de ses représentants, il en ira de même. Ses représentants, c'est-à-dire le curé du village et le psychiatre-psychanalyste Jacquemort. Ce sont là les deux chevaliers errants d'une modernité dont il faut se méfier. Pour cette raison, ils erreront plus qu'ils ne conquerront. Errer, ou vivre en marge de la communauté sans lui apporter quoi que ce soit de constructif, du moins, tant et aussi longtemps qu'ils demeureront "modernes". En somme, ils s'identifient au rôle d'un calendrier: ils sont là parce qu'on les voit, et non parce qu'il faut se fier à eux, suivre leurs règles. Ou d'un vieux journal: ils parlent, mais toujours trop tard, dans le vide. Ou d'une machine: ils sont neufs, ou du moins insuffisamment enracinés, si bien qu'on les remplira d'une raison d'être. Nos deux missionnaires du modernisme devront dès lors se plier aux lois d'une campagne vierge et désirant le demeurer.

Ainsi, lorsque Jacquemort remet en question la légitimité d'un comportement qui lui paraît abjecte en s'exclamant: "Vous n'avez pas honte?", la réplique ne tarde pas: un "coup de poing" (A.C., p.38) en plein visage, et voilà un psychiatre-psychanalyste qui devra apprendre à vivre.

Jacquemort est un "moderne". Venu tout droit de la

ville, le psychiatre-psychanalyste croit fermement en la linéarité du Temps historique. Remarquons d'ailleurs son nom qui, homophoniquement, s'apparente d'assez près au "jaquemart" -petit homme qui frappe de son marteau les heures sur le timbre ou la cloche d'une horloge. A ce sujet, écoutons-le prédire la vie qui attend le jeune Citroën: "Dans sept ans, tu feras ta première communion, dans vingt ans tu auras fini tes études et cinq ans plus tard tu te marieras."(A.C., p.85) Trois grands mouvements enchaînés par la causalité. Trois séquences linéaires et progressives couvrant les points forts de la vie de l'homme moderne chrétien: première communion + éducation + mariage. Nous verrons sous peu que le christianisme constitue la religion de l'homme moderne, car elle lui permet de progresser tout en légitimant sa geste.

De plus, il convient de constater que l'évolution temporelle du roman -qui se veut une sorte de journal de bord- nous est donnée par Jacquemort lui-même. Dès le début de la troisième partie, le psychiatre-psychanalyste se confie: "Déjà quatre ans et des jours que je suis là".(A.C., p.151) Plus loin, le "347 juillet", plus précisément, il dit encore: "Déjà six ans, trois jours et deux heures que je suis venu m'enterrer dans ce sacré pays..."(A.C., p.186) Il est à noter également qu'à chacune de ces mises au point temporelles, la barbe de

Jacquemort viendra comme surdéterminer la progression linéaire du Temps. Ainsi, le "55 janvier", sa "barbe avait allongé" (A.C., p.151), lui qui était "aussi nu qu'un barbu rasé", en ce "27 juin" (A.C., p.128) qui marque l'apparition de ces dates-valises, si l'on veut, et ce, en plein coeur du roman, soit à la cent vingt huitième page. Du "27 juin" au "55 janvier", d'une barbe inexistante à une autre qui vient d'allonger, nous arrivons au "347 juillet", voire donc à une barbe de "longueur moyenne." (A.C., p.186)

Vers la fin de son parcours, Jacquemort nous donnera de plus une description fort pertinente du Temps mythique, celui d'une campagne toujours vierge, toujours sise en marge du Temps historique: "Et maintenant, les mois sont devenus si drôles -à la campagne, le temps, plus ample, passe plus vite et sans repères." (A.C., p.245) Plus ample, c'est-à-dire moins étroit que la ligne du Temps "profane", et aussi plus complet, plus abondant que le Temps de l'Histoire. Un temps fluide, cyclique, et qu'aucun calendrier ne peut ralentir.

Voyageur "moderne", Jacquemort déambule le long de la surface textuelle tel un "étranger" (A.C., p.53), c'est-à-dire, au sens étymologique du terme, tel un pèlerin. Il marche dans un univers religieux et sacré, un univers mythique. Comme le pèlerin, il est à la recherche de

visions (il se dit d'ailleurs "illuminé"; A.C., p.27), de spectacles religieux. Comme le pèlerin, il s'initie à un autre monde, un monde saint.

Et c'est bien grâce à ce personnage "moderne" que le lecteur peut pénétrer au coeur du roman, s'initier lui-même à ce monde exotique. Jacquemort est un guide. Il dirige le lecteur au coeur d'un monde étrange qui, de fait, se présente comme un amoncellement de "descriptions-promenades"(16), une série de spectacles religieux organisés par le regard avide d'un pèlerin assoiffé de plénitude. Jacquemort se dit "vide", il est "en vacances" (A.C., p.19) (du latin *vacare* : "être vide"), et il sera rempli à souhaits: aussi deviendra-t-il, comme la machine moderne, un être enraciné au coeur d'une raison d'être irréversible. Son existence sera légitimée, à un point tel qu'il devra remplacer La Gloire, chef spirituel de la communauté, comme nous le verrons. Son pèlerinage lui aura permis de se transformer d'une manière radicale. Dans un certain sens, Jacquemort ne fait pas que guider le lecteur: il le représente. "Moderne", il s'évade du Temps "profane", puis pénètre dans un monde a-historique dont il se nourrira, pour finalement renaître autre.

On voit bien que les villageois de L'arrache-coeur se chargent d'éduquer, de "remplir" la modernité qui se présente à eux. Qu'il s'agisse de calendriers, de

journaux, de machines ou d'un psychanalyste-psychiatre, tous doivent se plier aux lois du pays: ils doivent attendre, puis, une fois "remplis", se rendre utiles.

Il en va de même pour le curé du village. Il peut bien faire des sermons, "On le laisse faire."(A.C., p.69) Mais s'il lui vient d'haranguer ses brebis un peu trop durement, s'il se fait trop "abusif"(A.C., p.174), une "pluie de chaises" (A.C., p.180) s'abat sur lui. Certes, il est religieux, mais cette religion qu'il tente ^o vainement d'inculquer à ses ouailles en est une de "luxu"(A.C., p.59), comme lui-même l'affirme. Or, ce "luxu" n'a rien de ragoûtant pour une communauté qui aura su faire de la religion un "moyen"(A.C., p.60).

Mais il y a plus. Si les villageois rejettent la religion de leur curé, c'est bien parce que celle-ci fait preuve de modernisme. Une religion qui nous rappelle en grande partie le christianisme, que Mircea Eliade considère "sans conteste la religion de l'"homme déchu"..."(17) Certes, nous l'avons déjà dit, l'homme chrétien fonde son expérience religieuse sur l'imitation d'un modèle exemplaire, la Bible, et plus précisément le héros de cette histoire sainte, Jésus. De plus, le christianisme, "du fait même qu'il est une religion,(...) a dû conserver au moins un comportement mythique: le temps liturgique..."(18), voire donc le temps circulaire.

En mimant la geste du Christ, l'homme chrétien aspire à la renaissance tout en réintégrant "l'illud tempus qui s'ouvre à la Nativité de Bethléem et s'achève provisoirement avec l'Ascension."(19)

Si le chrétien est un homme "déchu", c'est d'abord parce que sa religion intègre dans son fonctionnement la linéarité du Temps "profane": "le Monde a été créé une seule fois et aura une seule fin(...)"(20) Ancré entre ces deux pôles qui font eux-mêmes partie du Temps historique (Incarnation/Jugement dernier), incapable désormais de répéter le Temps, il ne lui reste plus qu'une façon d'assumer les maux de l'Histoire: la foi en Dieu. Une foi qui lui permet de déplacer des montagnes... de progresser là où il voudra bien se rendre. Une foi qui lui donne une liberté créatrice, certes, mais une seule, car "(t)oute autre liberté moderne (...) est impuissante à justifier l'histoire..."(21) Mais, plus que tout, une foi qui lui permet de se détourner de sa mythologie propre.

En somme, parce qu'il ne peut plus répéter l'Histoire et parce que le mythe n'est plus pour lui qu'une "fable" ou une "invention", l'homme qui progresse a grand besoin de Dieu. Sans cette foi qui le lie à son Créateur, il lui est impossible d'absorber les maux de l'Histoire. De fait, il en a bien plus besoin que l'homme "primitif"

religieux, qui lui peut maîtriser le Temps en le circularisant.

D'où le combat que se livrent le curé et les villageois dans L'arrache-coeur. Le premier ne jure que par la foi en un Dieu de "luxé", un Dieu qui, en définitive, s'offre sans nécessité apparente. Un Dieu inutile, superflu. Un Dieu auquel, néanmoins, il faut croire, car, comme le souligne le curé, les hommes "souffrent... et ceux qui souffrent sur terre gagnent leur part de paradis." (A.C., p.60) La souffrance mène donc la brebis de Dieu tout droit au Ciel. Il ne s'agit plus ici de se guérir des maux de l'Histoire, mais de les porter inconditionnellement jusqu'à récompense obtenue.

Cette vision du monde -ou du Temps- ne va pas sans déplaire aux villageois. Certes, ceux-ci croient en Dieu, et "c'est pas le curé qui (les) en empêchera." (A.C., p.68) Mais pour ces "brutes matérielles", Dieu doit servir à quelque chose, ne serait-ce qu'à "faire pousser le sainfoin." (A.C., p.60) Dieu doit se rendre utile. S'il n'est qu'un simple "cadeau de fête, un don gratuit, un lingot de platine,..." (A.C., p.67), ce Dieu-là doit être rejeté.

Ce Dieu de "luxé" que représente le curé répond en fait à la question du *deus otiosus* soulignée par Mircea Eliade. Nous avons déjà dit que l'homme "primitif" a

beaucoup moins besoin d'un Dieu que l'homme "moderne". Ce Dieu suprême et unique fut très souvent remplacé, dans les sociétés archaïques, par des dieux inférieurs, comme les Grandes Déeses de la fertilité, par exemple. La raison en est fort simple: "l'Etre suprême, créateur et tout- puissant (...) est trop loin ou trop bon pour avoir besoin d'un culte proprement dit..."(22). Parfois, on refuse même de le craindre, précisément parce qu'il est trop compatissant. Parce que "les duretés de l'existence le contraignent à regarder davantage vers la terre que vers le ciel"(23), l'homme "primitif" se porte donc vers des dieux spécialisés (d'où leur infériorité) dans des domaines très précis, à commencer par celui des récoltes.

On s'explique mieux ainsi le refus des villageois à l'égard de ce dieu de "luxé" que leur propose le curé: ce dieu est inutile parce que trop grand, trop éloigné de la vie communautaire. Les villageois ont besoin de vrais dieux, des dieux plus faibles que le Créateur suprême, et partant, plus actifs, capables de faire pousser le "sainfoin".

L'arrache-cœur nous propose les deux grands mouvements idéologiques de l'**homo religiosus**. Pendant que les villageois représentent l'homme "primitif" pour qui la religion est un **moyen** de combattre le Temps, le curé et Jacquemort s'identifient à l'homme "moderne". Le

premier fait de la religion un "luxe"; le second s'en gave, qu'il le veuille ou non, ce qui lui permettra de transformer son statut ontologique. Tous deux insérés dans un espace-temps à la fois vierge et cyclique, les deux missionnaires de la modernité doivent répondre aux lois d'un monde "primitif". De fait, comme nous le verrons, ils seront également utilisés pour le bon fonctionnement de cette société "primitive". Comme la machine moderne: enracinés au coeur d'une raison d'être, ils pourront ou devront se rendre utiles. Ces deux missionnaires ne divergent que dans la mesure où l'un (le curé) a déjà été tout à fait colonisé par les villageois (24), tandis que l'autre, totalement "vide" qu'il est, devra se remplir de sacré.

Nous allons maintenant voir en quoi consiste ces lois qui règlent la vie de la communauté villageoise. En d'autres termes, quels sont les sens cachés de ces divers spectacles qui se déploient sous le regard avide de Jacquemort et, par conséquent, du lecteur.

NOTES
PREMIERE PARTIE

1. Jacques Bens, Boris Vian, Bordas, Paris, 1976, pp.71-73.
2. Mircea Eliade, Aspects du mythe, Gallimard, coll. Folio/Essais, Paris, 1963, p.17.
3. Mircea Eliade, L'épreuve du labyrinthe (Entretiens avec Claude-Henri Rocquet), Pierre Belfond, coll. "Entretiens" (dirigée par Claude Bonnefoy), Paris, 1978, p.190.
4. Cf. Charles Mauron, Des métaphores obsédantes au mythe personnel, José Corti, Paris, 1964, 380 p.
5. Simone Vierne, Rite, Roman, Initiation, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 1973, p.96.
6. Cf., entre autres, l'ouvrage de Robert Desoille, Entretiens sur le rêve éveillé dirigé en psychothérapie, Payot, coll. Science de l'Homme (dirigée par Gérard Mendel), Paris, 1973, 286 pages; et l'ouvrage d'Arthur Janov, Empreinte, Editions Robert Laffont, coll. "Réponses" (dirigée par Joëlle de Gravelaine), Paris, 1982, 360 pages.
7. Mircea Eliade, La nostalgie des origines, Gallimard, Paris, 1971, p.7.
8. Mircea Eliade, Forgerons et Alchimistes, pp.178-179, cité par Simone Vierne, in Rite, Roman, Initiation, op.cit., p. 93.
9. Mircea Eliade, Images et symboles, Gallimard, coll. TEL, Paris, 1980, p.20.
10. Les sociétés primitives, sous la direction de Henri Tissot (entretiens avec Claude Lévi-Strauss), Robert Laffont, Paris, et Grammont, Lausanne, 1975, p.10
11. Mircea Eliade, Le mythe de l'éternel retour, Gallimard, coll. Folio/Essais, Paris, 1969, p.158.
12. Vance Packard, La persuasion clandestine, Calmann-Lévy, coll. "Liberté de l'esprit", Paris, 1958, 246 p.

13. Mircea Eliade, Le mythe de l'éternel retour, op.cit., p.159.

14. En ce qui concerne les références paginales au texte à l'étude, nous utiliserons désormais, entre parenthèses, l'abréviation A.C..

15. Mircea Eliade, Initiation, rites, sociétés secrètes -Naissances Mystiques, Gallimard, coll. Idées, Paris, 1959, p. 15.

16. L'expression est de Dominique Maingueneau. Cf. son ouvrage Eléments de linguistique pour le texte littéraire, Bordas, Paris, 1986, p.62.

17. Mircea Eliade, Le mythe de l'éternel retour, op.cit., p.181.

18. Mircea Eliade, Aspects du mythe, op.cit., p.208.

19. Ibid.

20. Ibid.

21. Mircea Eliade, Le mythe de l'éternel retour, op.cit., p.180.

22. Mircea Eliade, Traité d'histoire des religions, Payot, Paris, 1987, p.53.

23. Ibid., p.55.

24. Selon Albert Memmi, le colonisé joue en effet double jeu: autant il tient à ses racines, d'une part, autant doit-il, d'autre part, mimer en quelque sorte son oppresseur dans le but de survivre. D'où la double geste du curé de L'arrache-cœur: il tient à sa religion, mais doit néanmoins se rendre utile à la communauté villageoise. En d'autres termes, il est assimilé, mais au besoin seulement. Cf. l'ouvrage d'Albert Memmi, Le Portrait du colonisé, précédé du Portrait du colonisateur, Gallimard, Paris, 1985, 163 p.

Deuxième partie
Les spectacles religieux

Avant-propos

"L'expérience du théâtre, nous dit Simone Vierende, est (...) une expérience du sacré -ne serait-ce que par ses origines."(1) Le novice reçoit son instruction en vivant, en regardant et en éprouvant le "jeu théâtral"(2) qui se déploie sous ses yeux. Monique Borie écrit de son côté que le théâtre, plus particulièrement le "Living Theatre", a pour but "d'opérer (chez l'acteur)(...) un arrachement aux préoccupations quotidiennes..."(3) qui saura le mener dans un autre monde, duquel il sortira tout à fait ravivé. Vu sous cet angle, le jeu théâtral a une double fonction: entraîner, d'abord, l'acteur au coeur d'un monde mythique; l'acteur doit "guider ensuite, pendant la représentation, les spectateurs dans le "voyage" hors du quotidien auquel ils sont invités..."(4)

Le jeu théâtral devient donc un rite grâce auquel l'acteur peut, d'une part, divulguer au myste les sources de tout phénomène et, d'autre part, s'insérer dans la peau des Dieux et des Ancêtres qui furent les tous premiers personnages de ces modèles exemplaires. L'initiation ne fait pas que remplir le néophyte: elle régénère en même temps la communauté.

L'arrache-coeur nous fait voir quatre principaux

types de spectacles rituels: les rites de purification, les rites sacrificiels, les rites sexuels, et, enfin, les rites de construction. Chacun de ces rites s'enracine au coeur de deux types de mythe, l'un **cosmogonique**, et l'autre d'**origine**. Le premier a pour but de dévoiler au myste la manière dont le Monde fut créé. Le second lui raconte comment les divers plateaux de cette universalité -végétation, animalité, etc.- apparurent suite à la création du Monde. C'est ainsi que les villageois miment ou bien la gesta du Créateur suprême, ou bien celle des Ancêtres primitifs (démurge, androgynes, Déesse-Mère, etc.) qui eurent pour tâche de continuer l'oeuvre de leur Créateur.

*

1. Les rites de purification

L'une des caractéristiques fondamentales des villageois de L'arrache-coeur, c'est qu'ils ne ressentent pas la honte. Certes, ils la connaissent puisqu'à chaque fois que Jacquemort ou le curé leur "conseillent" de se sentir honteux, ils frappent l'importun sans hésitation aucune. Mais ils ne l'éprouvent pas, ce qui fait d'eux des êtres purs, droits et bourrés d'honneur. En fait,

pour reprendre les paroles du curé, ils ont "La paix de l'âme"(A.C., p.60).

Or, cette paix spirituelle, ils la doivent à La Gloire, sorte de vieux patriarche aux "cheveux blancs et longs", "vêtu d'un sac et de loques informes" (A.C., p.53) et vivant en marge de la communauté. Seul sur sa barque, son travail consiste à "digérer la honte de tout le village."(A.C., p.55) On lui lance des choses mortes ou pourries qu'il doit repêcher avec ses dents -pour qu'elles lui souillent bien le visage. Pour sa peine, on le paye d'or. Mais cet or, il ne peut pas le dépenser, puisqu'il vit en reclus dans son domaine. Ainsi, le métal précieux devient une sorte de luxe, d'inutilité. Mais, en même temps, il signifie tout: car c'est le prix que l'on doit payer afin d'accéder à la pureté morale. Cette ambivalence du plus précieux de tous les métaux est proprement résumée par Jacquemort qui, pour l'occasion, se transforme en alchimiste, voire même en pataphysicien: "L'or est inutile, puisqu'il (La Gloire) ne peut rien acheter avec. Donc, c'est la seule chose valable. Ça n'a pas de prix."(A.C., p.157)

Banni de la communauté, La Gloire mène une vie tragique, celle du "bouc émissaire"(1) qui doit subir ~~et résister~~ à l'érosion d'un mal dont il n'est point la cause. Parce que, jadis, il eut plus honte que tous ses

concitoyens (A.C., p.56), il devra désormais vivre seul et purifier ceux qui l'auront élu à ce poste.

Cette solitude confère en même temps au vieillard une identité tout à fait monarchique. Victime parce qu'un jour il ressentit la honte plus que quiconque, il l'est aussi parce qu'il est le seul, désormais, à savoir ce que peut représenter le poids de la honte. La Gloire est un roi: seul en son royaume rempli d'or, et désigné à l'unanimité en tant que régulateur social et moral. Sans lui, la communauté sombre dans l'apathie et le remords. Oui, un roi guérisseur: La Gloire, par définition, c'est l'antithèse (et l'antidote) de La Honte. C'est un sage qui sait et qui souffre car "ils ne savent pas"(2), comme dit le Christ. Puis il pardonne; au besoin, c'est-à-dire de façon rituelle.

Cet homme, en fait, ressemble beaucoup à Jésus, comme l'a bien vu Emilien Carassus(3). Il est élu par ses pairs (ou par la faiblesse des choses), mais aussi par le destin. Ainsi, lorsque Jacquemort le rencontre pour la première fois, il croit avoir affaire à "quelqu'un (venant) d'une autre planète."(A.C., p.54) Plus loin, le vieillard confiera au psychanalyste que sa "mère n'était pas d'ici."(A.C., p.56) Venu d'un autre monde, fils d'une mère qui venait d'ailleurs, La Gloire aura vécu, comme tout rédempteur, une naissance illustre. Aussi, s'il est

touché par le comportement des villageois, il n'en demeure pas moins qu'il se veut lui-même un intouchable: le vieillard, en effet, n'a pas de nom; c'est plutôt sa barque qui se nomme La Gloïre.

Avec Jacquemort, il cause, mais comme un rédempteur: avec sagesse, c'est-à-dire en sachant ce que l'avenir réserve à l'homme faible. D'ailleurs, il confie au psychanalyste: "Vous aussi vous vivrez la conscience libre, et vous vous déchargerez sur moi du poids de votre honte. Et vous me vendrez de l'or..."(A.C., p.55)

La Gloïre sait. Avec ses "yeux bleus lointains" (A.C., p.53), le sage peut observer ce qui mène à la déchéance. Sa grande expérience de la vie lui fait voir ce qui est et ce qui sera. Et Jacquemort, comme prévu, devra plus tard quérir le pardon du vieil homme (A.C., p.181).

Rédempteur, sage et élu par le destin comme Jésus, La Gloïre pourrait bien détenir la qualité suprême de tout être hors du commun: l'immortalité. Il suffit de porter un regard sur ses cheveux qui, par leur blancheur, s'apparentent au Verbe, dans l'Apocalypse(4). Et puis, il y a son royaume, "coulé d'une pièce en métal précieux." Une baignoire d'or, de l'or qui déborde "des coffres, la vaisselle, les sièges, les tables..." bref, "de l'or partout"(A.C., p.181). Et "(1)'or, écrit Eliade, est le

symbole de l'immortalité".(5) Le domaine de La Gloire est le Palais du Roi immortel: l'Age d'Or.

Nous pourrions aussi comparer La Gloire à une autre figure glorieuse: Charon. Les liens entre les deux actants, si l'on pense à L'Enéide de Virgile(6), sont plutôt frappants. Il y a la barque, bien sûr, qui permet aux deux hommes de se mouvoir sur la surface des eaux mortelles. Mais il y a aussi leur saleté(7), puis leur vieillesse, signe de sagesse celle-là, de vertu et d'immortalité; Charon se voit décrit comme un homme "déjà assez vieux, mais sa vieillesse est solide et verte comme celle d'un Dieu."(8) Notons enfin que, dans L'Enéide, ceux qui aspirent à l'immortalité doivent au préalable avoir été ensevelis. Or, seuls "ceux que l'onde porte"(9) avaient eu droit à une sépulture. Il en va de même pour le ruisseau de L'arrache-coeur: son eau "est variable; certaines fois, elle ne porte pas le bois, d'autres fois, des pierres peuvent rester à sa surface..." (A.C., pp.53-54) Mais les victimes, elles, sont toutes reçues au Royaume éternel, car, une fois jetés dans le ruisseau de la mort, tous "les corps y flottent toujours sans s'enfoncer."(A.C., p.54)

Cette purification rituelle, on l'aura remarquée, ressemble à la confession chrétienne, voire même aux derniers sacrements, puisque les victimes accèdent à une

vie post mortem. Cela n'implique pas que les villageois sont des chrétiens, bien sûr. Le modernisme, comme on l'a déjà dit, ne peut jamais se déraciner totalement. Si bien que le christianisme, malgré son refus du Temps mythique, conserve une composante primitive. L'exemple est frappant lorsqu'on considère l'un des plus anciens textes littéraires, sinon le plus ancien, L'Epopée de Gilgamesh. On y retrouve, par exemple, le thème du Déluge, thème que Virgile et que les auteurs de la Bible ont su récupérer.(10) Le Déluge aura donc résisté au modernisme, et c'est ce qui fait dire à Mircea Eliade que "l'Histoire ne réussit pas à modifier radicalement la structure d'un symbolisme archaïque."(11) La foi du chrétien, bien entendu, donne un nouveau sens à ces symboles, sens qu'il puise néanmoins à même l'Histoire, c'est-à-dire à même le modèle exemplaire que constitue pour lui la Bible. Lui aussi, comme le primitif, mime une histoire sainte: il est pardonné ~~comme~~ Jésus pardonnait aux pécheurs; ou encore, Dieu viendra anéantir le Monde mais pas avant de séparer les "élus" des déchus, ~~comme~~ il est écrit. Mais cette histoire sainte, répétons-le, se situe dans l'Histoire: "c'est l'incarnation de Dieu dans le Temps historique qui assure, aux yeux du chrétien, la validité des symboles."(12) Il s'agit, en somme, d'une semi-projection; l'homme chrétien ne régresse plus vers le Temps mythique, mais vers le début du Temps linéaire.

Les villageois, eux, rejoignent le Temps cyclique. Une fois purifiés, ils deviennent forts et droits: comme les Ancêtres mythiques. De fait, on peut dire qu'ils sont nus, puisque l'homme nu vit sans fard, sans luxe, fut-ce celui prôné par un curé. Il vit pleinement, de façon autarcique. Chez lui, toute nouveauté se transforme systématiquement en inutilité: l'homme plein n'a besoin de rien. Il a sa vérité, ses certitudes et sa façon de vivre -qu'il ne craint pas, du reste, d'exhiber au grand jour, à commencer par ses "étoffes sales et informes" (A.C., 36) qui le recouvrent. On ne vit pas de tourisme, dans ce village. On ne se met pas à la mode afin d'attirer, puis de sécuriser le citadin en mal d'un "vert" pas trop salissant, presque¹⁾ identique à la nature plantée dans du béton. Ainsi, on ne se contente pas que de se vêtir de loques sales, mais le corps, aussi, est sale, mal rasé, puant. (A.C., pp.35-36)

Mais, se demandera-t-on, est-il possible d'être à la fois pur et sale? Oui, sans doute. Car le sacré est ambivalent; il repousse en même temps qu'il attire. Eliade, citant Eustathius, remarque que le terme *hagios* a une double signification: il exprime "la notion de "pur" et de "pollué" ".(13) Par conséquent, tout ce "qui est "souillé" (...) se distingue en tant que régime ontologique, de tout ce qui appartient à la sphère profane."(14)

Aussi les villageois se distinguent-ils, par leur tenue dégradée - et dégradante pour quiconque ne reconnaît pas l'ambivalence du sacré-, des deux "profanes" de L'arrache-coeur. Prenons la tenue vestimentaire de Jacquemort:

(Il) portait un complet de tissu noir très souple, des pantalons collants à sous-pieds et un veston long et boutonné haut (...) Il avait aux pieds des sandales découpées de cuir verni noir et une chemise de satin... (A.C., p.19)

Beaucoup de luxe et de fard, dans cet accoutrement "follement simple." (A.C., p.19) Beaucoup de modernité. Plus loin, il est question d'"un pantalon de peau souple assez ajusté, (d')une chemise de soie pourpre et (d')une ample veste de velours marron, assortie à la couleur du pantalon." (A.C., p.51) S'affrontent loques informes et tissu "ajusté" ou sandales "découpées". S'affrontent souillure et "satin" ou "soie". S'affrontent sacré et profane. Et puisque les "objets ou les êtres souillés sont (...) interdits à l'expérience profane...", puisqu'on "ne peut pas approcher, sans risque, d'un objet souillé"(15) lorsqu'on est "moderne", Jacquemort, au moindre contact avec les villageois, sera rejeté de façon pour le moins brutale.

De fait, son entrée dans le roman marque cette difficulté pour le profane d'accéder au monde sacré. Marchant "sans se presser" le long du sentier de la

falaise, il doit bientôt s'arrêter, "(p)ris de vertige". Puis il doit s'agenouiller "sur l'herbe terreuse de l'été", et toucher "le sol de ses deux mains étendues;" Résultat: il rencontre "dans ce geste des crottes de bique..."(A.C., pp.9-10) En somme, Jacquemort vient de pénétrer dans un monde sacré: il vient de se souiller. Bien sûr, il ne s'agit ici que de la première étape d'un très long pèlerinage ponctué d'épreuves que le psychiatre-psychanalyste devra surmonter. Ainsi, l'épreuve du vertige qui sonne l'éveil de ce parcours au coeur d'un monde sacré, revient à la fin de la première partie du roman, où l'on voit Jacquemort faire le point sur la première étape de son périple: "Les choses de ces derniers jours dansaient jusqu'au vertige et son coeur battait violemment."(A.C., p.78)

Qu'en est-il de l'autre moderne? On ne nous dit que très peu de choses quant à la tenue vestimentaire du curé, sinon qu'à un certain moment on le voit apparaître recouvert d'"une superbe robe de chambre jaune vif"(A.C., p.175). Mais son Dieu, lui, a droit à tout le fard du profane. Car ce Dieu, nous dit le curé, "est un grand cygne d'argent (...) un oeil de saphyr (...) un oeil de diamant au fond d'un pot de chambre d'or..." Bref, un "Dieu de luxe" (A.C., p.174), un **deus otiosus** à la fois immortel, bien sûr, mais passif. Notons également que

chacune de ces pierres précieuses, parce que taillées par la main de l'homme (en l'occurrence l'imagination du curé), tombent tout droit dans la sphère profane. Car la "pierre taillée n'est (...) qu'oeuvre humaine; elle désacralise l'oeuvre de Dieu, elle symbolise l'action humaine substituée à l'énergie créatrice."(16)

La pierre brute, en revanche, représente la totalité. Elle est androgyne. La tailler, c'est la dé-totaliser. Lorsque Zeus, dans Le Banquet de Platon(17), foudroie l'androgyne, il le force à passer d'un régime autarcique à un régime dualiste. Dès lors, l'être humain devient dépendant de sa moitié perdue. Il en va ainsi de la pierre brute: elle est symbole de totalité, et partant, de liberté. La pierre taillée, ou foudroyée par le ciseau du sculpteur, représente servitudes et ténèbres.(18) C'est la pierre de la chute, une chute qui ne représente "rien d'autre que le thème du temps néfaste et mortel..."(19)

Vêtus de façon aussi profane, pris dans un monde souillé, voire donc sacré, les deux actants modernes ont tout à craindre. Ne s'approche pas qui veut de la souillure. Les risques encourus par le profane, c'est-à-dire par celui qui "n'est pas préparé rituellement"(20), sont énormes. A tout moment, il peut recevoir un coup de poing à la figure, ou une chaise sur la tête...

Cette réaction, brutale et grossière, reproduit en fait la gesta des ^{dieux} ~~Ancêtres~~ parfaits. Pour l'homme primitif, l'espace dans lequel il se meut est un Cosmos. Et tout ce qui n'appartient pas à ce Monde, tout ce qui lui est étranger, participe "à la modalité fluide et larvaire du "Chaos" ".(21) Ainsi, en prenant possession d'un lieu, l'homme primitif donne forme au Chaos, met un terme à sa virtualité. Mais l'ennemi (l'étranger) peut frapper à tout moment. Il faut donc s'en défendre afin de garder son Monde intact. De cette manière, "chaque victoire de la cité contre les envahisseurs" mime "la victoire des Dieux contre les forces des Ténèbres."(22) L'attaque des villageois perpétrée à l'endroit des deux étrangers n'a donc rien de "sauvage": elle est une *imitatio dei* promouvant l'homme primitif religieux au statut de divinité Suprême. Les villageois réactualisent le mythe cosmogonique afin de conserver leur statut d'Ancêtres primitifs.

Les villageois imitent ces premiers hommes, parce qu'ils sont nus, mais aussi parce que, comme le déclare le curé, ce sont des "brutes"(A.C., p.60). Ils s'identifient donc à la pierre sacrée; ils sont complets. On peut d'ailleurs les imaginer comme les androgynes de Platon: "de forme ronde, avec un dos et des flancs arrondis..."(23) Cette description nous

rappelle en effet cette "race trapue et résistante" (A.C., p.37) à laquelle appartient toute la communauté villageoise. D'une manière plus évidente encore, la bonne de Clémentine, Culblanc, nous est présentée comme une personne "un peu lourde, bien plantée, la poitrine ronde et grasse" (A.C., p.74), le "dos robuste" (A.C., p.105), "les pieds plats, le caraco pesant" (A.C., p.117), sans oublier qu'elle "transpir(e) en rond." (A.C., p.64)

L'Ancêtre primitif vivait nu et brutalement. Il vivait également en totale harmonie avec son milieu. Nous pouvons en dire tout autant des villageois. Cette "douce coalescence de l'homme et de son environnement" (24), dans L'arrache-coeur, se présente comme une sorte de transfert réciproque par lequel l'homme primitif se naturalise, pendant que son milieu, lui, s'imprègne de formes humaines.

Ainsi, les apprentis des bûcherons ont les "mains dures comme du bois" (A.C., p.213); le maréchal-ferrant a des "jambes énormes et noueuses, velues comme des jambes de palmiers" (A.C., p.138); le menuisier, quant à lui, a des "mains noueuses et robustes" (A.C., p.41). Même le curé, tel le conquistador assimilé, a le corps "noueux, avec un visage creusé de deux yeux noirs[...] (et) de longues mains sèches" (A.C., p.58).

La nature, de son côté, s'humanise. A un certain moment, on entend les arbres se plaindre et crier; la

touffe de leurs feuilles frémit. Un eucalyptus, cependant, refuse de crier; plutôt, il tord ses branches autour de lui, laboure le sol "pour tenter d'atteindre la tranchée."(A.C., p.207)

Que les villageois soient ainsi unis aux arbres, et inversement, n'a rien d'étrange. Car l'arbre, tout comme l'Ancêtre primitif, symbolise la totalité. Il est androgyne, puisqu'il participe du domaine de la terre (par ses racines) et du domaine céleste (par ses branches).(25)

Mais l'arbre, c'est aussi la force, l'aplomb. Ses racines profondément ancrées dans le sol lui permettent d'affronter les plus grands vents. Il est droit, impassible: comme l'homme nu, dont la vérité ne se laisse point étêtée par la honte.

En plus des arbres, on apercevra un jardin qui gémit, ou qui laisse "le soleil lui lécher tous ses poils."(A.C., p.144). Puis c'est la pluie qui hache l'air (A.C., p.152), ou le vent qui gifle la mer (A.C., p.224). Ailleurs, c'est une "masse de pierre" qu'on appelle "l'Hömmе de Terre pour faire pièce à l'Hömmе de Mer, son frère..."(A.C., p.81) Or, c'est à cet Hömmе que Clémentine décide, un jour, de "se donner à fond" (A.C., p.82) Un Hömmе qui "se dress(e), solide et rebutant" (A.C., p. 81), un "roc (qui) lui caress(e) les

genoux", et qui lui fait "monter d'elle-même l'odeur végétale de la transpiration." Bientôt, la jouissance: "Clémentine rejeta sa tête en arrière (...) et ronronna doucement de plaisir. Elle était mouillée entre les jambes." (A.C., p.83) Plus tard, de retour à sa "Maison", elle confiera à Jacquemort: "Je n'ai pas pu venir plus vite..." (A.C., p.87)

La "douce coalescence de l'homme et de son milieu" est ici poussée jusqu'au coït. C'est l'union des contraires, la totalité récupérée par l'acte sexuel, le don total de soi. Noce anthropomorphique par laquelle la Terre se fait "Homme" et la femme se fait fruit: "Clémentine".

Cette relation édénique se répercute également au sein de l'animalité. Les villageois s'unissent avec les animaux, puis les dominant. Là encore ils imitent la gesta des premiers Ancêtres, car, nous dit Eliade:

L'amitié avec les fauves et la domination spontanée sur les animaux sont les signes manifestes du recouvrement d'une situation paradisiaque. (26)

De cette manière, certains villageois ont un corps "énorme et velu" (A.C., p.95). D'autres se ruent sur leur proie "comme une bête fauve" (A.C., p.227), quand ce n'est pas avec des "ailes de chauve-souris" (A.C., p.238). On aboie, galope, grogne, vole, etc. (A.C., pp. 37, 84, 111, 284) Les animaux, eux, feront de l'auto-stop (A.C.,

p.49), tandis que d'autres courent s'asseoir autour d'une sauterelle blanche, qui ne manquera pas de les saluer tout en se permettant quelques tours d'acrobatie. (A.C., p.251)

Villageois et animaux sont unis aussi par leur langue commune. Un cheval, par exemple, après avoir été chaussé d'un fer par le maréchal, repose son pied sur le sol. Pendant qu'il essaye son fer, le maréchal lui demande: "Ca va? [...] Pas trop petit?" Et le cheval fait "signe que non"(A.C., p.99)...

Mais, en cas de faute, ces animaux peuvent subir de fâcheux traitements. Comme l'affirme l'un des actants: "Quand ils se tiennent tranquilles [...] ils ont le droit d'aller se promener. Sinon, on les punit et on les bat." (A.C., p.49) Ainsi, parce qu'il a "faut(é)"(A.C., p.94), un étalon est crucifié -comme le plus sage des hommes.

Hommes et animaux se côtoient, mais c'est à l'homme que revient le dernier mot. On aura sans doute remarqué l'absence de gratuité derrière ce supplice que l'on fait subir au cheval: on ne le crucifie pas par pure fantaisie; on le punit pour la faute qu'il a commise. Pour l'homme primitif, encore une fois, toute action a un sens, une raison d'être. Il est intéressant aussi de constater que si, du côté de la nature, les villageois sont souvent comparés aux arbres, du côté animal, on les

voit s'unir surtout au cheval. Là aussi, nous retrouvons l'aplomb de même que l'hermaphrodisme dont nous avons parlé à propos de l'arbre. Car le cheval est un animal lourd: ses fers pénètrent profondément la terre. D'où ces fameuses "chaussures à clous" (A.C., p.35) que portent les villageois. D'où, aussi, les "sabots de fer" (A.C., p. 109) que l'on cloue aux pieds des enfants. L'homme doit s'enraciner dans son milieu, c'est-à-dire vivre en harmonie avec la nature et vivre en se sentant lié à une vérité fondamentale, à un modèle mythique.

Le cheval n'est pas qu'un animal lourd et solide comme un arbre parfaitement bien enraciné: il possède aussi un caractère hermaphrodite et total. A l'instar de l'arbre, il unit les opposés, comme le soulignent Jean Chevalier et Alain Gheerbrant: "Une croyance, qui paraît ancrée dans la mémoire de tous les peuples, associe originellement le cheval aux ténèbres du monde chtonien..." Or, "ce cheval archétypal est porteur à la fois de mort et de vie, lié au feu, destructeur et triomphateur, et à l'eau, nourricière et asphyxiante." (27)

Dans L'arrache-coeur, ce caractère androgynique propre au cheval sera surdéterminé par la crucifixion dont l'un d'eux sera victime. Comme nous le verrons plus loin, cette scène s'identifie à la mort du Christ qui,

comme on sait, représente la figure de l'androgyné: "Entre l'homme esprit et la déchéance de l'homme, déclare Gilbert Durand, se situe le médiateur", le fils, "traduction tardive de l'androgynat primitif", comme "le Christ"(28)

En somme, les villageois, grâce à la médecine de La Gloire, vivent, ou plutôt re-vivent le comportement des premiers êtres, dans la mesure où le "rite cofncide (...)" avec son "archétype"..."(29) Il s'agit d'un rituel puisque, pour ces hommes, il faut se donner -au besoin- aux soins de leur roi guérisseur. De plus, afin de conserver leur état de plénitude et de perfection, ils doivent répéter le mythe cosmogonique où les Créateurs du Monde refoulèrent l'étranger des forces larvaires chaotiques. En présentifiant de la sorte les mythes de la Création et du Début du Cosmos, ils s'éjectent hors du Temps de l'Histoire pour vivre dans le Temps "fort" que constitue le mythe.

Certes, ce ne sont pas tous les villageois qui ont la chance de vivre pleinement. Certains d'entre eux, il est vrai, souffrent profondément, c'est-à-dire en profondeur: légitimement. Ce sont les sacrifiés: les vieillards que l'on vend, les enfants que l'on bat ou que l'on tue, les animaux que l'on crucifie ou que l'on étête. Ces souffre-douleurs auront droit cependant à la vie

immortelle, puisque, par exemple, leurs corps ne s'enfoncent pas dans les eaux du ruisseau. Leur mort n'a donc rien de gratuit. Pour l'homme religieux, même la souffrance s'enracine dans une raison d'être. La Gloire joue le rôle de bouc émissaire-rédempteur parce qu'il a commis une erreur, et un cheval meurt parce qu'il a "fauté". Le chapitre qui suit nous fera voir les raisons précises qui poussent la communauté villageoise à se départir, d'une manière parfois draconienne, de certains de ses habitants.

*

2. Les rites sacrificiels

Pour un très grand nombre de sociétés primitives, la création du monde, ou la poursuite de cette création, s'effectuait par l'entremise d'un être parfait (androgyné, Déesse-Mère, Géant primordial, etc.) que l'on tuait et que l'on dépeçait. Par la suite, il s'agissait de répandre chacun des membres du sacrifié sur la surface du Monde. Ainsi naissaient les diverses catégories du Cosmos (animaux, végétation, etc.), chacune étant représentée par une partie de l'être démembré. Ainsi, surtout, pouvait-on enraciner toute chose, lui donner une raison d'être. De fait, tout le Cosmos se divinisait,

puisque son origine était de nature divine, parfaite comme l'androgyné.

Selon cette histoire primitive et sacrée, "extrêmement répandu(e)", il était convenu que la "Vie ne peut naître que d'une autre vie qu'on sacrifie..."(1) Pour remplir le Monde, ou encore pour le raviver, la vie devait être tuée, morcelée, puis étalée sur la surface du Cosmos. La mort était perçue comme une source de fertilité pour un monde qui, inévitablement, perd peu à peu de ses forces.

C'est pour cette raison que les villageois de L'arrache-cœur s'en prennent ouvertement à certains de leurs congénères. Ils se choisissent des candidats qu'ils utilisent dans le but de raviver leur milieu. Ainsi répètent-ils la geste des dieux, pendant que les sacrifiés, eux, miment l'actant mythique tué et dépecé au nom d'un monde qui perd de ses forces. C'est donc dire que ces candidats sont d'une nature parfaite et totale, qu'ils véhiculent assez d'énergie, en tout cas, pour faire revivre le Monde des villageois.

Voyons à ce sujet le cas de la "foire aux vieux" (A.C., p.35). Sous la direction d'un "maquignon", trois vieillards sont passés en revue devant l'œil expert de leurs pairs. Le premier, un "vieux machin" au dos "tout courbé" sera, suite à une inspection serrée, vendu pour

la modique somme de cent francs. La raison en est simple: cet homme "peut encore en voir". Et puis, "il a encore quelque chose"(A.C., p.36) dans sa culotte...

Le deuxième article est "une femme de soixante-dix ans à peu près, grosse et courte" comme tous les membres de sa race. Sa grande qualité? "Elle (n')a point de dents", chose qui "peut être commode."(A.C., p.37) Pour cette raison, la "vieille bourrique"(A.C., p.38) sera vendue pour cinquante francs.

Enfin, un dernier candidat, dont on ne sait qu'une chose: "Il a une jambe de bois." Or le maquignon est catégorique à ce sujet: une jambe de bois, "ça plaît."(A.C., p.39) Effectivement, puisque l'unijambiste est vendu pour la modique somme de cent-dix francs.

Trois vieillards informes et complètement démunis. Pourtant, nous le verrons d'ici peu, chacun représente ce "Géant primordial" capable de raviver toute sa communauté. Pour l'instant, il faut se demander quelle est la raison d'un tel "spectacle"(A.C., p.36). Car enfin, pourquoi vendre ces candidats alors qu'il serait beaucoup plus facile de les jeter dans le ruisseau de la Gloire sans aucune autre forme de procès?

La réponse est fort simple: la foire est un marché public qui a lieu périodiquement. On y vend toutes sortes de marchandises, mais à heures et lieux fixes, si bien

que tous les membres de la communauté sont invités à participer à la régénération de leur milieu. On n'y retrouve aucune forme de hiérarchie: tous peuvent voir (y compris, et peut-être même surtout Jacquemort), tous peuvent acheter celui ou celle qui sera plus tard tué(e) et démembré(e) au nom de la renaissance du Monde. La périodicité de ce spectacle implique l'idée d'une répétition, voire d'un rituel. Par-dessus tout, cette répétition se fait au besoin, et nous retrouvons en cela la présence d'une liberté et d'une individualité propres à l'homme primitif: on peut guérir son environnement de ses propres mains quand on le juge nécessaire. L'absence de hiérarchie, tout en reflétant l'Age d'Or mythique, implique précisément la liberté de chacun des individus présents au moment du rituel.

La foire, c'est aussi le lieu d'un dialogue de type commercial, d'un troc par lequel l'homme donne la vie à la nature qui, ravivée de la sorte, offre à son tour la vie. C'est ainsi que Gilbert Durand, s'appuyant sur les travaux de Marcel Griaule, constate que "le sens fondamental du sacrifice [...] c'est [...] d'être un marché, un gage, un troc d'éléments contraires conclu avec la divinité." (2) Pour Marcel Griaule, "le sacrifice ne réside ni dans la destruction des objets sacrifiés ni dans une création magique, mais dans un déplacement de

forces."(3) Il faut tuer la vie afin de s'assurer d'une nouvelle prospérité.

Mircea Eliade, de son côté, note que cette victime, chez les Khonds de l'Inde (le *meriah*), "était une victime volontaire, achetée par la communauté".(4) Cet aspect commercial du sacrifice nous montre jusqu'à quel point le meurtre de la vie n'a rien de gratuit, que tout est calculé, non seulement par les "vendeurs", mais aussi par le "produit" qui accepte de se donner pour le salut de ses pairs.

Or ce produit, avons-nous dit, devait posséder assez d'énergie pour satisfaire la gourmandise du Cosmos. Il devait, tout comme le *meriah*, être divinisé(5). Comment peut-on conclure que les trois vieillards sont d'une nature qui les fait s'identifier au "Géant primordial"? Disons d'abord que le fait qu'ils sont vantés par un maquignon constitue déjà un aspect fort révélateur. Le maquignon, au sens figuré du terme, est un truqueur; il sait dire les bonnes choses qui feront que son produit sera acheté. Mais le maquignon, pris dans son sens propre, est aussi un marchand de chevaux. Que l'on ne s'étonne donc pas de l'entendre ordonner à cette vieille "bourrique" de soixante-dix ans de se lever; ou encore de voir cet autre "machin" se mettre "en route à petits pas" après avoir été vendu. Ces candidats ont des

caractéristiques qui nous rappellent l'image du cheval, ce même animal qui, comme on l'a vu, symbolise la totalité: animal libre -comme la victime volontaire-, fréquentant les pôles sémiques de l'Univers, aussi bien diurne que chthonien; animal de médiation, comme le candidat faisant s'unir acheteurs et vendeurs.

Ces trois candidats, de plus, sont tous très vieux, ce qui leur confère la sagesse. A l'image de La Gloire, ils savent, car ils peuvent voir, d'où ce commentaire du maquignon à propos de l'un d'eux: "Il peut encore en voir..." Et le sage, en plus de voir avec ses yeux "lointains", sait aussi éduquer les néophytes. Aussi, d'affirmer le maquignon: "Et il pourra leur (les enfants) en montrer..."(A.C., p.36) Ce même candidat est aussi un "viû chûin"(A.C., 37). Le "chûin", c'est peut-être celui qui chuinte à la manière de la chouette, oiseau nocturne associé aux devins parce qu'on le dit clairvoyant. Le vieillard est aussi qualifié "de vieux machin"(A.C., p.36), ce qui tend à faire de lui, comme La Gloire, un être supérieur au reste de sa communauté; car un "machin", par définition, n'a pas de nom. De fait, tout au cour de cette vente, aucun des trois candidats ne sera nommé.

En troisième lieu, ils se trouvent tous trois dans un état de souillure fort avancée. Si la saleté caractérise

le sacré, les candidats sont encore plus sales, plus nauséabonds que le reste de leurs concitoyens: "Il (le maquignon) sentait mauvais et les vieux encore plus. (...) (Ils étaient) tout couverts d'étoffes sales et informes, pas rasés, plein de rides pleines de crasse ..." (A.C., pp.35-36) Mais ce n'est rien car, une fois qu'on les aura achetés, on s'appliquera à les laisser "pourrir exprès pour pouvoir les jeter" (A.C., p.54) dans le ruisseau de La Gloire. Mûrir la souillure, c'est la rendre excrémentielle. Tel le fumier pour le fermier, le sacrifié pourri jusqu'à l'os n'a pas de prix.

Les candidats connotent aussi l'idée d'une certaine totalité, qualité proprement androgynique. Une "vieille bourrique" de "soixante-dix ans" est vendue pour "cinquante francs". Le symbolisme de chacun de ces deux chiffres nous révèle la présence de l'Etre total, androgynique. Car le nombre cinquante relève de la symbolique du nombre cinq, lequel représente l'union des contraires: deux (nombre féminin) + trois (nombre masculin). Cinq, c'est le chiffre de Civa, grand Dieu hindou. Le chiffre soixante-dix, quant à lui, symbolise la totalité -comme tous les dérivés du chiffre sept- et la perfection: il est un "superlatif équivalent à doublement parfait." (6) [On remarquera que cette même équation ouvre la description du "spectacle": "On pouvait

compter sept hommes et cinq femmes."(A.C., p.35) En tout, douze actants, chiffre qui suggère le caractère cyclo-ascensionnel du spectacle: "Nombre de l'élection", le chiffre douze symbolise "l'univers dans son déroulement cyclique spatio-temporel."(7)]

Notons enfin leur infirmité. L'un d'eux est unijambiste. Or, dans plusieurs cultures, l'homme qui n'a qu'une seule jambe est souvent divinisé. C'est le cas du grand Faro, dieu d'eau des Dogons. Chez les Mayas, le dieu du Tonnerre est aussi unijambiste, sans oublier Héphaïstos, fils d'Héra et d'Ouranos qui, lui, boîte. L'unijambiste, affirment Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, finit toujours par éveiller "au plus profond de nous-mêmes la crainte du Destin."(8) Par sa ^{différence} ~~malformité~~ respective, chaque candidat est la preuve vivante que la vie se désagrège, que le Temps néfaste est à l'oeuvre au moindre instant. Aussi les villageois peuvent-ils comprendre, et partant, assumer que la vie implique la mort. Le mutilé, aussi bien l'atrophie que le vieillard, s'identifie à la lune dont la décroissance n'attend plus que l'arrivée d'une mort à la fois momentanée et régénératrice. Si la foire aux vieux met en scène trois candidats, c'est peut-être pour nous suggérer les trois phases du parcours de l'*homo religiosus*: cet homme qui vit, qui meurt et qui renaît.

En somme, les trois candidats, par leur malformité, défient l'équilibre et, par là même, on les sent déjà appartenir à un autre monde. La mort les fera passer de la diminution à la plénitude puisque, une fois jetés dans le ruisseau de La Gloire, leurs membres ne couleront pas. Ainsi, en tuant les trois vieillards, les villageois permettent à ceux-ci de recouvrer leurs forces d'antan. Dans un même geste, ils regagnèrent leur milieu.

Voyons à ce sujet le traitement que l'on réserve au "viû chûin", une fois qu'il aura été vendu. Dans un premier temps, on le maltraite: un enfant lui cingle "le dos avec une badine", un autre s'accroche "à son cou pour le faire tomber." Puis le vieux s'étale, "le nez dans la poussière." Pour un instant, on le croirait presque mort, étendu qu'il est sur le sol aride. Mais il reprend vie; il se met à genoux: "son nez écorché saignait et il cracha quelque chose"(A.C., p.37), nous dit-on. On voit bien que cette scène reprend le mythe de la création du Monde effectuée par la mort violente et le démembrement d'un Etre suprême. Démembrement qui nous est donné ici par ce "nez écorché", dont le sang, accompagné d'un jet de salive, ira se mêler à la "poussière" du sol pour le raviver.

Notons aussi la nature cyclique de cette scène: un vieillard tombe, il s'étale momentanément dans la

poussière, puis il se met à genoux pour raviver le sol de sa communauté.

En apparence dénué de toute force fertilisante, d'une nature quasi excrémentielle, le sacrifié est en définitive le plus précieux de tous les présents que l'on peut offrir à la nature. Les psychanalystes ont bien vu que, pour l'enfant, la matière fécale constitue la plus importante source de son intérêt. De fait, elle "devient son propre enfant, sa création." (9) L'enfant apprend à modeler sa création, puis il la place au centre d'un dialogue qu'il entretient avec le monde adulte. La création est un cadeau offert à l'être cher -ou la forme catapultée en sa direction, afin de le repousser: il se situe au centre d'un marché, comme les sacrifiés de L'arrache-cœur. Plus tard viendra la sublimation, par laquelle la matière fécale sera comme séquestrée à l'intérieur d'une forme tangible, propre, mais toujours "marchandable": ce sera l'argent, l'or, etc.

On s'explique mieux ainsi l'importance des matières fécales tout au long de l'histoire humaine, et pas nécessairement chez les peuples "barbares". Gaston Bachelard nous rappelle qu'au XVIIIe siècle, l'eau de Millefleurs ("produit de la distillation de la bouse de vaches", ou encore "l'urine elle-même") et l'album graecum ("crotte de chien") étaient utilisés par les

médecins dans le but de guérir leurs patients.(10)
Pratique en apparence dérisoire, aujourd'hui, mais
logique en elle-même: la matière fécale s'identifie à
l'être qui la crée; cet être est en santé, donc il crée
la santé. Là encore s'imbrique la notion d'une mort
fertilisante: l'excrément sonne la fin d'un état puis se
propose comme le remède pouvant faire renaître le corps.
Il est au coeur d'un marché. Pour tout dire, "La m...,
c'est du bonheur"(A.C., p.97)...

D'ailleurs, si le terme "foire", comme on l'a déjà
vu, signifie le marché public qui a lieu de façon
périodique, il est que ce terme se définit également
comme l'évacuation d'excréments à l'état liquide. Que
l'on ne se surprenne donc pas d'entendre Jacquemort qui,
plus ou moins tordu par le remords, déclare à La Gloire:
"J'ai un peu honte; car je me suis battu aussi; alors,
(...) j'ai apporté du liquide..."(A.C., p.181)

La matière fécale équivaut en effet à de l'or. Le
"liquide" du psychanalyste ne tardera d'ailleurs pas à se
transformer en "une pile de pièces d'or."(A.C., p.182)
Et puis, n'est-ce pas avec du liquide que l'on peut se
laver de ses fautes?

Or, le véritable acheteur de cette foire, ce n'est ni
les villageois -qui ne font que liquéfier encore plus les
vieillards (vieil or?)- ni La Gloire. Celui-ci, en

considérant sa nature monarchique, pourrait être vu comme "le roi des viscères"(11). Souillé de façon quotidienne par le plus précieux de tous les "liquides", il est un réceptacle, le régulateur d'un monde viscéral situé, comme tout nocher immortel, entre deux mondes: celui des hommes, et celui de la divinité.

Le véritable acheteur, c'est la divinité qui siège aux tréfonds de la nature. Plus précisément, c'est la **Terra Mater**. Ce monde viscéral au coeur duquel La Gloire remplit ses fonctions, c'est le monde des **entrailles** de la Terre-Mère. Voyons ce qu'on nous dit du ruisseau: il est "rouge" (A.C., p.34) comme du "sang clair et opaque"(A.C., p.35), il est comme "la bave du crache-sang". Un ruisseau "sans une ride, sans un pli" (A.C., p.34), rempli "jusqu'au bord, comme une membrane tendue".(A.C., p.35) Un ruisseau bourré de "détritrus"(A.C., p.158) et de toutes sortes de "débris non identifiables, comme après la digestion."(A.C., p.34) D'où le travail de La Gloire, qui doit "digérer"(A.C., p.55) la honte de la communauté villageoise.

Ainsi, les villageois, à la manière de l'enfant, offrent leur création à leur mère-nature. Celle-ci leur rendra la pareille en offrant à ses enfants de bonnes récoltes, une végétation riche et nourrissante. Jacquemort, d'ailleurs, en reste bouche bée: "Quel pays![...] Quelles fleurs! Quelle beauté! Quels!..."(A.C.,

p.48) Oui, car en ce pays pousse une herbe "cylindrique, vert foncé, spongieuse..."(A.C., p.29) Les fleurs, nombreuses et pleines de vitalité, sont "comme une orgie de couleurs"(A.C., p.48); et la terre renferme de nombreux trésors, parfois fabuleux, comme ces limaces bleues (A.C., p.185) qui font voler les enfants.

On le voit, la mort ravive la vie. Le rituel sacrificiel, fondé sur le mythe cosmogonique, permet à l'homme primitif de combattre les affres du Temps. Nous avons choisi de nous arrêter sur le cas de trois vieillards, mais nous pourrions aussi considérer d'autres candidats, comme ce cheval crucifié sur une porte, par exemple. La scène a lieu, un 8 mai. Jacquemort, ayant entendu un cri, se précipite en direction du spectacle, c'est-à-dire "vers le lieu de l'action". Il aperçoit bientôt huit hommes, dont six qui soutiennent "la bête contre le panneau de bois", et deux autres qui s'emploient "à clouer la jambe gauche de devant" de l'animal. Celui-ci, tel un être humain, fixe sur Jacquemort "ses grands yeux bruns ruisselants de pleurs et découvr(e) ses longues dents pour esquisser un pauvre sourire d'excuse." On lui cloue ensuite la jambe droite contre la lourde porte. Il crie de douleur. Ses "pattes form(ent) entre elles un angle aigu, encadrant sa tête expressive." On lui clouera les deux autres sabots contre

la porte, puis deux individus, l'un "énorme et velu", l'autre "minable et souffreteux", viennent lui donner le coup de grâce au moyen d'un crochet rougi par des "charbons incandescents." N'en pouvant plus de cette scène atroce, le psychiatre-psychanalyste s'enfuit. (A.C., pp.92-96)

On connaît déjà le symbolisme du cheval: il est l'animal médiateur par excellence. Or, le fait qu'il soit ainsi cloué sur une porte tend à surdéterminer ce caractère. La porte symbolise en effet le lieu de passage entre deux mondes. Dans la symbolique chrétienne, elle est personnifiée par le Christ, qui nous dit: "Je suis la porte, si quelqu'un entre par Moi, il sera sauvé." (12) De plus, la porte est ici faite de "chêne", arbre sacré dans plusieurs traditions et qui, en plus de représenter la divinité suprême, joue un rôle axial, "l'instrument d'une communication entre le Ciel et la Terre." (13) La porte symbolise la médiation et la totalité (puisqu'elle s'identifie aux divinités suprêmes). Elle équivaut à la croix du Christ. Une croix qui marque la totalité du Monde et la médiation entre la Terre et le Ciel, et, par-dessus tout, la transcendance, l'élévation vers le Royaume des Cieux. D'où cette porte "haute" (A.C., p.93) sur laquelle le cheval est crucifié. Enfin, soulignons que ces trois thèmes fondamentaux (médiation/totalité/

renaissance) sont comme englobés par la présence du chiffre huit, que l'on retrouve en deux endroits: le 8 mai, d'abord, et ces huit hommes qui clouent la bête. Le huit symbolise chacun de ces thèmes: il est médiation (entre le carré et le cercle), il est totalité (le nombre des directions cardinales, comme la croix) et, dans la symbolique chrétienne, il est symbole de Résurrection (Le Huitième Jour)(14). Résurrection, du reste, surdéterminée par sa position temporelle: le 8 mai s'insère entre la saison morte et l'été. C'est le printemps, saison de la Renaissance végétative.

On le voit, la crucifixion du cheval s'identifie étroitement à la mort du Christ. Mourir pour naître, et mourir pour régénérer le monde. Ailleurs, les villageois sacrifieront une vache, symbole de fertilité et de renouveau personnifié dans de nombreuses cultures par la figure de la Grande Mère. Une vache "punie", parce qu'elle aussi aura commis une faute. Elle est d'ailleurs "brune", comme le cheval, couleur qui s'apparente symboliquement aux excréments - l'or des villageois. Ici encore, le thème du morcellement que l'on retrouve dans le mythe cosmogonique est on ne peut plus clair: l'animal est décapité. Morcellement renforcé par la présence d'un "écriteau (...) tombé dans le fossé", et sur lequel il est écrit: "-La prochaine fois - Tache - fois - Tache -

tu donne - Tache - ras - Tache - plus de lait. - Tache.
Tache. Tache."(A.C., p.157)

Récit morcelé, syntaxiquement démembré, s'identifiant à son contenu en même temps qu'à son auteur, car Jacquemort apercevra une main "(t)achée d'encre"(A.C., p.158) flottant sur les eaux du ruisseau.

Enfin, voyons le cas des enfants du village. Ce sont tous des apprentis jouant le rôle d'esclaves. Comme les vieillards, ils sont "minable(s) et souffreteux"(A.C., p.95), et "vêtu(s) de loques"(A.C., p.40). Ce sont eux qui, identiques à l'"automate"(A.C., p.41), remplacent la machine de l'homme moderne, s'appropriant de cette manière les fonctions (et les qualités symboliques) du cheval: un "petit apprenti" est à "cheval" sur une poutre (A.C., p.40), tandis qu'un autre, "(l)e cou et une épaule passés dans la bricole de cuir"(A.C., p.252) tire un "charreton"(A.C., p.253). Comme le dit si bien un menuisier, en parlant de son apprenti: "des ordures comme celui-ci on en a treize à la douzaine."(A.C., p.41) Des ordures, voire donc des enfants réduits à un état excrémentiel. Mais qu'il soit identifié à la figure du cheval ou non, qu'il soit pourri ou non, l'enfant représente toujours l'innocence, et partant, l'Ancêtre primitif de l'espace-temps sacré. L'innocence implique en effet l'état d'avant la faute, celle qui fit passer

l'homme d'un état édénique à un état historique. L'enfant est androgyne, puisque son "image archétypale (...) implique fondamentalement une appartenance sexuelle indécise." (15) Ainsi, tuer l'enfant progressivement, le mutiler jusqu'à lui faire perdre toutes ses forces, c'est réactualiser le mythe cosmogonique.

Tous ces sacrifiés, on le voit, possèdent l'énergie nécessaire capable de régénérer le Monde des villageois. Jeunes ou vieillards, humains ou animaux, ils représentent la source de Salut par laquelle le reste de la communauté saura domestiquer le fil linéaire de l'Histoire. C'est ainsi que, comme le souligne Gilbert Durand, "(1)es rituels sacrificiels rejoignent (...) le grand rêve alchimique de la maîtrise"(du temps). (16) De son côté, Eliade dit: "... on est fondé à voir (...) dans l'oeuvre alchimiste des efforts (...) pour s'affranchir des lois du Temps, pour "déconditionner" leur existence et conquérir la liberté absolue." (17)

Mais l'oeuvre des villageois ne fait pas que leur permettre de maîtriser le Temps; elle permet également aux sacrifiés, en accélérant en quelque sorte leur dépérissement, de s'absoudre de la linéarité historique. Dépérissement, du reste, qui équivaut à une croissance. Il s'agit en effet de faire pourrir le sacrifié en le maltraitant, de le rendre semblable à cet or qui permettra aux villageois de régénérer leur milieu.

Ici, c'est tout le système antiphrastique de l'imaginaire qui entre en jeu. Il ne s'agit plus de trancher la mort, mais de l'assumer, de la renverser en une force motrice capable de régénérer le Monde tout en glorifiant le sacrifié. L'antiphrase, comme le définit Gilbert Durand, "constitue une véritable conversion (des valeurs) qui transfigure le sens et la vocation des choses et des êtres..."(18) Elle appartient d'emblée au "Régime nocturne" de l'imaginaire, plus précisément aux structures "mystiques", fondées celles-là sur le schème de la descente. Comme tous les autres rituels, le rituel sacrificiel permet aux villageois de combattre le Temps profane. A la manière de l'alchimiste (l'alchimie, on le sait, est un *regressus ad uterum*), ils descendent le long du fil linéaire de l'Histoire et recouvrent l'autarcie et la totalité de l'Ancêtre primitif ou des dieux qui tuèrent cet Ancêtre afin de poursuivre la création du Monde. Mais ce qu'il faut noter ici, c'est que l'antiphrase fait basculer le statut ontologique des sacrifiés, les transporte d'un pôle dysphorique à un pôle euphorique. Leur petitesse se renverse en grandeur, leur saleté en sacralité, leur état de pourriture en un état précieux comme l'or. Même les coups dont ils sont victimes symbolisent "au deuxième degré une passion divine."(19) D'où, en somme, la sacralité de tels

spectacles: analysé à partir de ses racines, l'acte en apparence cruel se renverse en un acte religieux. Le plus éprouvant devient le plus émouvant. Le plus "gratuit" devient le plus essentiel.

Nous allons maintenant aborder un troisième rituel, isomorphe de celui que nous venons de traiter: le rituel sexuel. Isomorphe non seulement parce qu'il implique un renversement des valeurs (comme tout rituel), mais surtout parce que la mort, en régénérant le milieu de l'homme primitif, devient par là même féconde. Le rituel sexuel nous permettra d'approfondir la manifestation de la Terra Mater, dont nous avons brièvement parlé. C'est elle qui constitue l'autre pôle du marché: le réceptacle du sacrifié qui lui est offert par les villageois.

*

3. Les rites sexuels

En observant les qualités des sacrifiés de L'arrache-coeur, on s'aperçoit que tous proposent des significations sexuelles. L'unijambiste, par exemple, nous transmet une image à la fois phalloïde et prometteuse de vie, car la jambe, "comme la verge est un symbole de vie."(1)

Il en va de même pour ce "viû chûin" (A.C., p.37) qui doit "défaire sa braguette" sous les yeux de sa communauté. Si les habitants se décident enfin à l'acheter, c'est bien parce qu'il a "encore quelque chose" (A.C., p.36) dans sa culotte.

Quant à cette "vieille bourrique" du marché, qui doit montrer ses "fesses à la compagnie" (A.C., p.38), on remarque que celle-ci n'"a point de dents", ce qui "peut être commode." (A.C., p.37)

Enfin, nous retrouvons l'étalon et la vache. Tous deux sont symboles de fertilité, le premier a pour tâche de reproduire, et la seconde doit être fécondée.

Ces attributs sexuels nous montrent combien la mort sait fertiliser et régénérer la vie. Le sacrifié, avons-nous vu, ressemble à la matière fécale qui se situe au centre d'un dialogue établi entre la *Terra Mater* et les villageois. Or, l'acte sexuel aussi est un marché, un échange réciproque de forces. De cette manière, le sacrifié ne s'apparente plus aux excréments qui finiront par flotter dans les entrailles de la Nature, mais il devient comme un homoncule-spermatozoïdal éjecté, puis voyageant au coeur de la "vagina de la Terre-Mère" (2) en vue d'une renaissance. Par là même, le ruisseau de La Gloire n'est plus le réceptacle de choses mortes ou pourries, mais celui d'"êtres vivants en train de

"mûrir", c'est-à-dire de croître et de se développer."(3)
 La foire, quant à elle, ne signifie plus l'acte de déféquer du "liquide", mais plutôt l'orgie, c'est-à-dire le lieu où se réunissent tous les hommes, peu importe leur statut social; un lieu sans loi et sans forme; un lieu chaotique qui, sexualisé de la sorte, plonge les villageois dans une ambiance pour ainsi dire pré-coïtale.(4)

Cette concordance anthropotellurique s'explique par le simple fait que les villageois sont des agriculteurs; ils habitent des "fermes" entourées d'"étables et (d')écuries"(A.C., p.34). Or, écrit Mircea Eliade, "(1)a solidarité reconnue entre la fécondité de la glèbe et celle de la femme constitue un des traits saillants des sociétés agricoles."(5) La bêche du cultivateur est un phallus labourant le sillon de la Terra Mater, rendant ainsi l'acte de labourer semblable à l'"acte générateur"(6). Parfois, on ira même jusqu'à refuser de labourer les champs pour ne point blesser, voire même tuer ou violer sa mère. C'est le cas d'un prophète indien, Smohalla:

Vous me demandez de labourer le sol? Irai-je prendre un couteau pour le plonger dans le sein de ma mère (...) Irai-je mutiler ses chairs...?(7)

Ainsi peut-on conclure que la création du Monde s'effectue aussi bien par la mise à mort d'une victime

poète orne celle-ci, contrairement au Ciel, qui lui n'est qu'"étoilé". De plus, si l'on regarde la suite de ce mythe cosmogonique, on constate que le déséquilibre va en s'accentuant. Car il est écrit que la Terre (Gaia) et le Ciel (Ouranos) donnèrent vie à une progéniture monstrueuse: les Titans, d'abord, puis les Cyclopes. Or, le Ciel "ne considérait ses enfants qu'avec horreur et, à mesure qu'ils naissaient, les enfermait dans les profondeurs de la terre." (10) Indignée, la Terre demande au dernier-né des Titans, Cronos, de mettre un terme à cette injustice. Ainsi, Cronos, armé d'une "faucille acérée" fabriquée par sa mère, part à la recherche de son père; il le découvre, puis le mutilé, pour enfin jeter "les sanglants débris dans la mer." Et de ces débris, "qui flottaient à la surface des vagues", naquit la déesse Aphrodite. (11)

On voit bien ici le lien qui unit la Création du Monde telle qu'entendue par les grecs, à la foire aux vieux de L'arrache-cœur: les villageois, à la manière de Cronos, tuent, puis dépècent les vieillards dont les débris iront flotter à la surface du ruisseau de La Gloire. De ce meurtre, naîtra la plus séduisante des déesses, Aphrodite, symbole des "forces irrépessibles de la fécondité." (12) Il faut bien noter ici que le dépècement d'Ouranos se veut en fait une castration d'où,

nous disent Chevalier et Gheerbrant, "la légende de la naissance d'Aphrodite, à partir de l'écume de la mer".(13) De cette manière, on s'explique mieux le sacrifice de l'étalon au sexe "volumineux" (A.C., p.95), ou encore l'aspect phallique lié à chacun des autres sacrifiés du marché: ils sont tués, puis émasculés dans le but de féconder le ruisseau de La Glofre.

Les sacrifiés représentent Ouranos, tandis que les villageois s'identifient à la figure de Cronos. Pour ce qui est de la mère des villageois, il s'agit de la **Terra Mater**. Or, chacun de ces actants se voit comme redoublé par les autres habitants de L'arrache-coeur, c'est-à-dire ceux qui vivent sur la montagne. La **Terra Mater** est, en effet, personnifiée par la "dame assez grande"(A.C., p.255) habitant la "Maison"(A.C., p.11) sur la falaise: Clémentine. Son époux, Angel, symbolise Ouranos, s'associant par là même aux sacrifiés du village. Enfin, les "trumeaux" représentent Cronos.

Sur la montagne habite, en effet, le couple primordial: Angel et Clémentine. Le fait que ces deux actants habitent les hauts plateaux d'une falaise leur confère une nature proprement divine, puisque la montagne, par sa verticalité et son élévation, participe du symbolisme de la transcendance: atteindre le sommet d'un mont, c'est pénétrer dans la "demeure des

dieux."(14) Parce que la montagne est plus élevée que tout le reste de la terre, on la considère "comme le point de rencontre du ciel et de la terre"(15). Elle est un **Axis mundi**, le centre du Monde.

Ainsi, il convient de croire que les propriétaires de cette maison sont des Etres divins. Voyons d'abord la déesse, Clémentine. Elle a un prénom fort révélateur, puisque la clémentine est un fruit issu de la terre. Par là, elle symbolise l'abondance et s'assimile de cette manière aux déesses de la fécondité. Mais la clémentine nous ramène aussi à la voie parthénogénétique propre à la Terre telle que se l'imaginaient le poète Hésiode et les autres Grecs. Car, comme le souligne Jacques Bens:

On appelle clémentine une variété de mandarine à peau fine, dont les fruits ne possèdent généralement pas de pépins parce qu'on les obtient, le plus souvent, par parthénogénèse, en provoquant le développement du pistil sans fécondation, c'est-à-dire sans intervention du principe mâle... (16)

La clémentine crée donc sans l'aide d'aucune puissance extérieure. C'est ainsi que, sur la montagne, Clémentine contrôlera totalement (pour ne pas dire totalitairement) son conjoint Angel, dont le nom représente le domaine céleste. L'ange devra en effet se plier plus souvent qu'à son tour aux humeurs parfois belliqueuses de sa compagne. Comme il le dit si bien: "Je suis en état d'infériorité,(...) Et puis, je crois qu'elle a raison. C'est elle la mère."(A.C., p.92').

Mais ce n'est pas tout. Angel sera aussi rejeté par ses propres fils, les "trumeaux". Comme Cronos, ceux-ci sont d'une nature monstrueuse: ce sont des "bougres" (A.C., p.20), ou des "salopiots" (A.C., p.46). Ailleurs, on les voit pourvus d'une "petite bouche humide de pieuvre et des yeux de viande plissée"(A.C., p.23), quand ce n'est pas d'une "petite figure de singe".(A.C., p.46) Et comme Cronos, les "trumeaux" "se rang(ent) aux côtés de leur mère."(A.C., p.109) Si Angel s'emporte, c'est "toujours à cause des enfants."(A.C., p.111) Vient l'attaque de Cronos à l'endroit de son père: le jeune Citroën, à la suite d'une escarmouche entre Angel et Clémentine, s'en va planter un clou "de toutes ses petites forces"(A.C., p.115) dans la jambe de son père. La jambe étant un symbole phallique, la percer d'un clou, c'est symboliquement émasculer le père.

Les actants de la montagne rejouent le mythe de la création du monde. C'est ainsi que la naissance des "trumeaux" est comparée à un "commencement"(A.C., p.16). Plus loin, Clémentine dit à Jacquemort, à propos des "trumeaux": "Le monde, c'est eux."(A.C., p.250) Ainsi, le "ventre déchiré"(A.C., p.21) par l'enfantement correspond précisément à cette nuit qui "se déchir(e) sans bruit".(A.C., p.17) Les "trumeaux" naissent, et le monde aussi.

Or, ce monde est d'une nature androgynique, ou bien parce qu'il est créé à partir d'un Ancêtre mythique tué et dépecé(17), ou bien parce qu'il est le produit d'un père céleste et d'une mère terrestre. Comme les actants sacrifiés sur la place publique, les "trumeaux" sont androgynes. Leur nom l'indique: le trumeau est un pilier dont le symbolisme rejoint celui de la montagne; en tant qu'Axis mundi, il a pour fonction d'unir les contraires, le Ciel (Angel) à la Terre (Clémentine). Les "trumeaux" sont des fils, mais des fils féminins. Si on observe leur prénom, on comprend que chaque membre de cette triade s'identifie à l'un ou l'autre des parents: Joël et Noël s'unissent homophoniquement à leur père Angel, tandis que Citro(ë)n, lui, s'unit sémantiquement à Clémentine: tous deux sont des agrumes.

Les "trumeaux", du fait de leur asexualité, s'identifient également aux apprentis des paysans puisque, comme on l'a vu, l'enfant est, par nature, androgyne.(18) De plus, le fait qu'ils doivent porter des fers aux pieds leur permet de s'unir au cheval crucifié, lui aussi symbole androgynique.

Enfin, soulignons que les "trumeaux" symbolisent l'union des contraires par le fait qu'ils représentent l'équation ternaire propre à la tri-unité: $2 + 1$.(19) Le récit nous oblige à les voir comme une totalité, mais une

totalité issue de l'union du pair et de l'impair. Par exemple, Clémentine ordonne qu'on leur fabrique des lits: "Deux petits et un plus grand."(A.C., p.33) Ailleurs, les enfants apprennent à marcher avec des fers aux pieds: "...seuls les pieds de Citroën saignaient(...) mais Joël et Noël, plus rustiques, résistaient et leur peau se cornait."(A.C., p.109) Parce qu'il "est sorti nettement après", ce qui constitue "le signe d'une forte personnalité"(A.C., p.18), Citroën est "le plus digne"(A.C., p.84) des membres de la triade. Son nom marque le lien étroit qui l'unit à la puissante déesse que personnifie Clémentine, d'où sa supériorité sur ses deux autres frères. Il porte également "un nom d'automobile", nous dit Anne Clancier (20), d'où son indépendance. Fort et capable d'agir seul, c'est donc à lui que revient le rôle d'émasculer symboliquement son père.

Le destin de ce dernier est aussi tragique que celui d'Ouranos; créé pour féconder, voilà que, parce qu'il a fécondé, il est rejeté par sa femme et ses fils. Pendant la grossesse de Clémentine, il sera "enfermé"(A.C., p.14) dans sa chambre; il y tournera en rond, "ayant appris par des reportages que les prisonniers tournent comme des bêtes..." Clémentine ira même jusqu'à le menacer "de son revolver"(A.C., p.12)! Son travail de géniteur accompli,

Angel devient un "obstacle" (A.C., p. 147), et un obstacle qui devra tôt ou tard déguerpir.

Jacquemort lui proposera donc un "dérivatif" (A.C., p.92), soit la construction d'un bateau. Et une fois l'embarcation construite, Angel dérivera à souhaits: plutôt que de s'envoler vers son domaine, il descendra vers la mer. Vêtu (comme tout ange) de son enveloppe éthérée "en toile translucide et cirée" (A.C., p.140), il tombe dans la virtualité, le chaos, la matrice. Enfantée par la Mère, il y retourne. Angel meurt, mais de façon initiatique, c'est-à-dire temporairement. Le chaos le désintègrera pour le reformer par la suite.(21)

Angel parti, Clémentine devient par conséquent la Déesse de la montagne. Ses pouvoirs sont d'ailleurs notables avant même qu'Angel ne disparaisse: en plus de menacer son mari avec un revolver ou de le tenir prisonnier, on la voit ordonner à Jacquemort de commander les "trois lits (des "trumeaux") chez le menuisier." (A.C., p.33) Quant à ceux-ci, ils seront matés par sa main de fer, plus particulièrement Citroën (A.C., p. 32) qui semble plus téméraire que ses deux autres frères. Enfin, il y a Blanche, ou Culblanc, servante de profession celle-là, d'où cette confiance à Jacquemort: "...ce n'est pas moi qui commande, après tout..." (A.C., p.74)

Non. C'est la Déesse-Terre qui commande, pour ne pas dire la Déesse-Mère. Il convient de nous arrêter brièvement sur le culte que l'on réservait jadis à cette divinité. Dans les premières sociétés, l'homme ne pouvait établir de liens entre l'acte copulatoire et la grossesse. La femme, conséquemment, détenait un pouvoir social supérieur à celui de l'homme. Elle donnait la vie, nourrissait sa progéniture, et il appartenait à l'homme de venir "déposer son butin aux pieds de la femme..."(22)

C'est en découvrant plusieurs statuettes anciennes que l'homme moderne a pu en arriver à ces conclusions. Ces reliques, en effet, représentent le plus souvent, non pas la femme, mais bien son pouvoir fécondateur: seins et ventres énormes, sexe parfois encerclé d'un trait afin de surdéterminer les qualités de la femme qui accouche, etc. Graduellement, ces statuettes troquèrent leur identité maternelle au profit d'un titre divin, celui de Déesse-Mère. Plus tard, une fois que l'homme eut pleinement saisi son rôle, cette dernière devint une Déesse-Terre. Or c'est par l'élevage et l'agriculture que le mâle put en arriver à cette découverte: "... il fit la liaison entre la semence végétale et le sperme humain, entre la terre et la femme."(23) La Déesse-Terre devint la **Terra Mater**, maîtresse de toute vie, y compris "Mère des autres dieux."(24)

Cet aperçu de l'histoire de la Déesse-Mère (25) nous fait mieux comprendre la suprématie de la femme sur l'homme. L'équation Terre/Femme fit de l'agriculteur-mâle un serviteur, un parèdre, le tout se répercutant jusque dans le monde céleste. Si l'on compare ces observations à notre récit, on y retrouvera des analogies. Clémentine, par exemple, est parfois décrite comme les statuettes découvertes par les archéologues: on la voit passer "ses deux mains sur son ventre plat et mou", ses doigts parcourir le "contour de son cou, de ses épaules, l'enflure anormale de la poitrine."(A.C., p.23) Ailleurs, la fécondité sera montrée, non plus par le geste de la Mère mais par un "trait de peinture blanche" apposé par le psychanalyste autour du "champ opératoire"(A.C., p.13), soit le pubis. Cette façon de montrer du doigt ou d'une "main experte"(A.C., p.13) les diverses zones fécondes de la femme se veut une particularité qu'on retrouve chez certaines reliques. Jean Przyluski constate en effet que la Genetrix "fait souvent le geste de montrer ses seins ou ses cuisses".(26)

De plus, en tant que Déesse-Mère, Clémentine a également droit aux services de Culblanc. Au début des sociétés, la divinité possédait des servantes, des "prostituées sacrées qui servaient dans les temples".(27) D'où le nom de la servante, Culblanc. Le premier terme du

mot-valise connote l'idée de sexualité, pendant que le blanc (Culblanc est parfois nommée "Blanche") confère à la servante une nature androgynique: la "femme blanche", écrit Eliade, est androgyne.(28) Or, l'union de la sexualité et de l'androgynie équivaut à l'image de la vierge qui, en ces temps reculés, pouvait être une prostituée aux services de la Déesse-Mère.(29) Culblanc signifie donc: la "Blanche" (ou la vierge) qui se donne. D'où cette confidence de la bonne à Jacquemort: "J'aime bien qu'on me dise tout ce que je dois faire..."(A.C., p.74) En tant qu'androgyne, ou "vierge" (du grec *parthenos*), Culblanc sera elle aussi décrite comme sa patronne, c'est-à-dire comme une statuette: "Ses gros seins tendaient son corsage et les courbes robustes de ses hanches emplissaient (...) le reste de sa robe."(A.C., p.62) Et plus loin: "Jacquemort la détailla, un peu lourde, bien plantée, la poitrine ronde et grasse, le ventre pas encore déformé..."(A.C., p.74)

La vie sur la montagne s'apparente donc à celle du village. Symboliquement émasculé par Citroën, Angel doit régresser à l'état chaotique, comme les victimes du village. Et ce village ressemble à la montagne, dans la mesure où, pour l'homme des sociétés primitives, la ville est le centre du monde. De plus, le village -ou la ville- est l'un "des symboles de la mère, avec son double aspect

de protection et de limite."(30) Le village possède ses habitants, tout comme la montagne. Montagne qui, du reste, nous est décrite comme "l'image du corps de la mère attaqué, vidé, réduit à l'état de squelette", selon Anne Clancier.(31) En effet, la montagne est décrite comme suit: "Des insectes pointus avaient creusé le sol de mille petits trous; sous les pieds, c'était comme de l'éponge morte de froid."(A.C., p.9)

Il faut noter également le chemin qui unit le royaume surélevé au village. On le compare à "un ruban gris"(A.C., p.253) qui, de ce fait, joue symboliquement le rôle de cordon ombilical. Ainsi, la montagne-mère est unie au village, sorte de matrice symbolique qui contient les fils de Clémentine, les villageois, tous androgynes, comme les "trumeaux".

Cette union débouche naturellement sur une rencontre sexuelle de nature incestueuse: les fils fécondent la **Terra Mater** en lui offrant une victime. Et le sang de cette victime doit "humecter le sol (...), abreuver la Grande Déesse, qui est la Terre Mère personnifiée, pour qu'elle communique à tous les êtres la vie et la fécondité."(32) Cette Mère "fait naître, parce qu'elle fait mourir."(33)

Mais il y a plus: certains villageois s'unissent à Clémentine **in concreto**, c'est-à-dire non plus par la voie

du rituel sacrificiel, mais par l'acte sexuel en tant que tel. C'est le cas du maréchal-ferrant. On le voit, à un certain moment, s'affairer dans sa chambre "à quelque tâche délicate". Sur son lit, gît "l'immuable édredon mamelu à peau rouge que l'on trouv(e) sur tous les lits du pays..."(A.C., p.138) Un tel oreiller nous fait pleinement réaliser l'omniprésence de la Déesse-Mère: il a la forme d'un sein, et sa couleur rappelle celle des menstrues. C'est la couleur de l'Oeuvre au Rouge, la couleur de la régénération, de la digestion telle qu'on la voit au ruisseau de La Gloire. On comprend aussi que tous les villageois ont droit au sein de la Déesse-Mère, puisque l'oreiller en question se retrouve dans toutes les habitations du village.

S'étant dévêtu, l'homme laisse venir à lui "un merveilleux androïde de bronze et d'acier, ciselé à l'image de Clémentine..."(A.C., p.139) Or, pendant qu'il caresse cette réplique de la Déesse-Mère, celle-ci, au même moment, étendue "sur la table de la salle à manger" de sa maison, est prise d'une "gesticulation obscène."(A.C., pp.111-112)

Cette union entre le maréchal-ferrant [que l'on nomme aussi "forgeron"(A.C., p.138)] et Clémentine reprend en fait l'un des grandes traditions mythiques qui nous fait voir le forgeron travailler en étroite collaboration avec

les dieux. Rappelons-nous Héphestos, fils d'Héra et de Zeus, et dont la fonction consistait à fabriquer des armes pour les dieux de l'Olympe. "Le forgeron, écrit Eliade, est également l'architecte et l'artisan des Dieux" -en plus d'appuyer ceux-ci "dans le grand combat pour la souveraineté du monde."(34)

Ce qui peut sembler étrange ici, c'est l'absence totale de "devenir" inhérente à une telle scène. Le forgeron et la Déesse s'unissent, mais leur relation n'aboutira jamais à la naissance d'une nouvelle vie, d'un "commencement". Cela peut s'expliquer de plusieurs façons. D'abord, le plaisir de la chair est un moyen de recouvrer, ou de maintenir l'autarcie de l'Ancêtre mythique. Ni le forgeron, ni Clémentine n'ont besoin de se déplacer d'une quelconque façon pour obtenir la jouissance. De plus, l'amour, comme le déclare Aristophane, dans Le Banquet de Platon, est un antidote qui permet à l'homme de réintégrer le Temps mythique: "l'amour recompose l'antique nature, s'efforce de fondre deux êtres en un seul, et de guérir la nature humaine."(35) Aussi, parce que dénuée de "devenir", l'union sexuelle combat le Temps "profane" en lui refusant la chance de s'attaquer à une nouvelle vie. Enfin, nous pouvons voir en cette union celle qui caractérisait l'Ancêtre mythique qui, on l'a vu, gardait

toujours le contact avec son Créateur. L'acte sexuel, ici, est une sorte de prière.(36)

Le rituel sexuel nous propose deux cas très différents: dans un premier temps, le marché établi entre les deux partenaires doit permettre à la vie de naître (Angel + Clémentine = "commencement"), ou de renaître (les villageois nourrissant la Terra Mater); dans un deuxième temps, l'acte sexuel, vidé de tout "devenir", doit mener les partenaires à la jouissance. Dès lors, on peut dire que le rituel sexuel à fonction régénératrice reproduit le mythe cosmogonique, puisqu'il s'agit de créer ou de régénérer le monde. Dans l'autre cas, le rituel sexuel mime la totalité de l'Ancêtre primordial, actant celui-là du mythe du commencement du monde.

*

Au mythe de la Création du Monde par l'union de la Terre et du Ciel, vient s'ajouter une autre "histoire sainte" que l'homme religieux utilisait pour s'expliquer la source de son existence: la Création du monde par voie orgiastique. L'orgie est une sorte de "dérèglement sexuel"(37). Elle a pour but de "ranimer la Terre, (d') exciter le Ciel..."(38) De cette manière, l'orgie précède l'hiérogamie divine et s'assimile conséquemment au Chaos, que les sociétés archaïques traduisaient souvent par

l'image de l'oeuf (39). Enlacés l'un à l'autre, le Ciel et la Terre n'étaient ni mâle, ni femelle: ils transcendaient la sexualité. Mais, une fois séparés, ils devinrent mâle (Ciel) et femelle (Terre). Sortis de l'oeuf, ils s'unirent à nouveau pour créer le Monde.

Nous avons déjà vu que la foire est à l'image de l'orgie. On y expose des vieillards, on les frappe, on les ridiculise, les insulte. On y retrouve des hommes solides côtoyant un homme "profane"(Jacquemort). C'est le lieu d'une totalité où se réunissent tous les aspects et tous les extrêmes de la vie (sacré/profane, marginalité/normalité, vieillesse/jeunesse, etc.) C'est un Chaos, une fête, une foire, un carnaval. A ce sujet, Mikhaïl Bakhtine nous dit que le carnaval, par son acte rituel ambivalent (intronisation-détronisation), "exprime le caractère inévitable et en même temps la fécondité du changement-renouveau".(40) La fête est celle "du temps destructeur et régénérateur".(41) La vulgarité verbale qu'on y trouve appartient au vocabulaire de la place publique (42); et, surtout, c'est là que la mort devient "créatrice et féconde"(43).

La place publique est un centre, le lieu d'un changement, d'une crise. Cet espace peut se multiplier et se répandre sur toute la surface textuelle du récit: ce peut être un seuil, un escalier, un palier, une porte, ou

tout autre endroit ayant "une signification de point où s'effectuent la crise, le changement radical,..."(44)

Ainsi en va-t-il pour l'église du village. Lors du baptême des "trumeaux", le dimanche 2 septembre, toute la communauté en profite pour aller se recueillir en ce saint lieu. Dans ce temple, Jacquemort aperçoit un "fouillis de corps enchevêtrés, sculptés à même la charpente...": bas-relief à saveur orgiaque surdéterminée par une "chaleur étouffante" et le "parfum animal" de la bonne Culblanc(A.C., p. 64). De plus, ce temple est comparé "à un oeuf de poule sur un nid"(A.C., p.56). Or, on l'a dit, l'Oeuf cosmogonique est "homologable à l'orgie rituelle"(45).

Dans cet oeuf, la communauté, vêtue de "vestes noires", se frotte rapidement au curé, bien installé celui-là dans sa "chaire blanche"(A.C., p.64). Le blanc se mêle au noir, les ouailles au curé: toute hiérarchie est désormais abolie. Bientôt, les villageois se mettent à "tonner comme un ciel d'orage" (A.C., p.66), et le curé abdique; ses brebis sont trop fortes: il fera tomber la pluie, un "véritable déluge" (A.C., p.68). Maître harangueur qu'il était, le voilà déchu. D'inutile, il devient utile. Et nous voilà tout à coup dans le domaine du renouveau, du "déluge".

C'est pour cette raison que, dans plusieurs cultures, le rituel orgiastique avait lieu "au commencement de la saison des pluies"(46) - nous sommes un 2 septembre-; afin de régénérer les champs, il fallait comme exciter la pluie en se projetant dans le pré-formel, dans l'avant-Création. De plus, on réactualisait aussi le Chaos lors de la naissance de jumeaux (47). Les "trumeaux", en ce début d'automne, seront baptisés. Et à ce baptême correspond le "déluge", tous deux isomorphes de l'eau qui désintègre le Mal pour faire naître un homme nouveau, sans taches.

L'église est un oeuf, une sorte de matrice qui forme une vie nouvelle. Plus loin, cet oeuf prendra la forme, non plus d'une église, mais d'une "remise", située derrière le temple du curé(A.C., p.170). C'est là que celui-ci offrira son "Spectacle de Luxe". La remise, comme l'oeuf cosmique, comme le lieu carnavalesque, est un lieu clos et sans aménagement spécial. Aucune loi esthétique ne la règle. En son centre, on retrouve un "ring", le point de rencontre entre deux ennemis légendaires: le curé, vêtu d'une "robe de chambre jaune vif"(A.C., p.175) et le diable, recouvert d'une "robe de chambre noire"(A.C., p.176). Le combat débute et se termine rapidement à l'avantage du curé, qui a triché. La foule exige un remboursement, car cela fait "cher la

minute." C'est la cohue, on renverse le curé et, bientôt, une "pluie de chaises"(A.C., p.180) s'abat sur lui.

Là encore, on retrouve les règles chaotiques propres au régime carnavalesque: les injures, la tricherie (refus du curé d'obéir aux règles), la frénésie, etc. L'accoutrement des actants s'assimilent aux "accessoires de spectacle" dont parle Bakhtine, et qui sont bien des "accessoires rituels"(48). Ailleurs, Bakhtine écrit: "Le carnaval est un spectacle sans la rampe et sans la séparation en acteurs et en spectateurs."(49) D'où le "Spectacle de Luxe" du curé, d'où l'assaut des villageois contre le curé. Le ring est détruit, le curé tombe de son socle, les spectateurs cessent de regarder et agissent. Autre renversement de valeurs qui, encore une fois, force la pluie (de chaises) à tomber.

Ce spectacle diffère cependant du baptême des "trumeaux" en ce sens qu'il est fondé sur le thème de la lutte. Mais la lutte (ou la boxe...) est aussi "un rituel de stimulation des forces génésiques et des forces de la vie végétative"(50).

L'orgie, par sa mobilité, stimule le couple divin. Après la cohue, vient la pluie, une pluie qui féconde la terre. Le nouveau monde est engendré "par éclosion ou par éclatement"(51) d'un Oeuf cosmique, représenté ici sous la forme d'une église (Mère des hommes, selon l'homme chrétien) ou encore d'une remise.

En somme, la sexualité, pour l'homme primitif, est un acte sacré, parce que s'unir à l'autre, ou se projeter dans le Chaos qui déclenche cette union, c'est reproduire ce qui fut déjà fait, *in illo tempore*. L'acte sexuel lui permet de s'unir à la Créatrice *in concreto*, de la féconder ou de la faire jouir. Même le curé réintègre le Temps mythique. Il vit dans un Oeuf et il sera formé, c'est-à-dire désintégré (la mort du "luxe") puis reconstruit (la naissance de l'utilité). De plus, son association avec le Diable-sacristain répète également l'union primordiale présente dans un mythe cosmogonique fort répandu. Les ennemis légendaires se battent mais, le reste du temps, ils cohabitent en totale harmonie. Comme le souligne Jacquemort, ces deux hommes constituent "les deux termes d'un équilibre; l'un rend l'autre valable." (A.C., p.238) C'est ainsi que, dans certains mythes, Diable et Dieu "procédèrent à la création du Monde." (52) Le Diable s'unit à Dieu pour créer le Monde, mais il fut créé aussi "du désir de Dieu de sortir de sa solitude." (53) Le sacristain est bien le compagnon du curé; et sans ce compagnon, sa "religion prendrait un aspect un peu gratuit." (A.C., p.238) On le voit, tous les actants de L'arrache-cœur peuvent ou doivent mimer le comportement des Dieux et des Ancêtres.

Nous allons analyser un dernier rituel, celui de la

construction: comment les villageois travaillent-ils?
 Quelle est la nature exacte du produit de leurs efforts?

*

4. Les rites de construction

Pour l'homme primitif, tout acte de création mime la Création, soit celle du monde. Par le travail, il semble se libérer: il devient Créateur. Lorsqu'il s'installe dans une contrée nouvelle, lorsqu'il construit un village, une maison, une chaire pour l'église, il donne forme au virtuel, cisèle le Chaos jusqu'à l'obtention du Cosmos. Ainsi, chacune de ses constructions constitue un Monde, ou plutôt, le microcosme du Monde. La maison qu'il habite n'est pas seulement un abri, mais le modèle réduit du Cosmos.

Or, comme le souligne Eliade, "Tout microcosme, toute région habitée a ce qu'on pourrait appeler un "Centre", c'est-à-dire un lieu sacré par excellence."(1) Ce centre, ou **omphalos** (nombril), constitue la région supérieure de l'espace. Supérieure, parce qu'élevée, mais aussi parce qu'elle se veut la première région construite par les dieux. Le paradis d'Adam, par exemple, est un centre, le "nombril de la terre".(2) Ce centre sacré

permet à l'homme religieux de recouvrer la force de l'Ancêtre mythique tout en lui donnant l'opportunité de communiquer avec son Créateur. Ainsi, si les villageois peuvent échanger (ou marchander) avec leur Déesse-Mère, c'est parce qu'ils vivent dans une région supérieure. Leur village s'assimile à la montagne, là où se rencontrent le Ciel et la Terre, là où l'hiérogamie divine produit un "commencement" (A.C., p.16), c'est-à-dire la Création du Cosmos.

La montagne est un **Axis mundi**. Du fait de sa verticalité, elle unit le monde de l'homme à celui des dieux. C'est ainsi que les villageois construiront leur village en reproduisant la verticalité de la falaise. Chacune de leur maison doit devenir un centre, une ouverture sur le monde céleste. Le produit de leur travail doit être vertical afin de leur permettre de s'unir, le plus souvent possible, à leur Créateur.

Ainsi, le rituel de construction est la mimesis du mythe cosmogonique et du mythe du commencement du monde. Dans le premier cas, l'homme primitif répète la Création par excellence, celle du Cosmos, et par là même se divinise; dans le second cas, il réintègre le temps mythique, le temps où l'Ancêtre pouvait communiquer avec son Créateur en tout temps. De fait, cette multiplication de l'image du centre "trahit toujours la "nostalgie du

paradis".(3) Car l'une des particularités de l'Ancêtre primitif est qu'il vivait **sans efforts**. En faisant de sa maison un lieu sacré et central, l'homme primitif vit constamment dans un centre, dans un paradis. En somme, l'on peut dire que son travail précède une phase de détente; comme le Créateur, il mobilise toutes ses forces dans le but de vivre à la façon des Ancêtres primordiaux. On voit bien que le mythe cosmogonique précède le mythe du commencement du Monde.

Dans L'arrache-cœur, la maison construite sur la montagne équivaut au temple sacré. D'abord parce qu'elle représente le domaine céleste, puisque c'est en ce lieu que le Dieu Angel s'unit à la Déesse Clémentine dans le but de créer le "commencement" (A.C., p.16). C'est le lieu le plus élevé de la Création et, prolongée par le chemin gris, elle s'unit au reste de la communauté.

Lorsqu'on se réfère à elle, on utilise le terme "Maison"(A.C., p.11), ou encore l'expression "la maison sur la falaise".(A.C., p.41) L'emploi de la majuscule, ou encore le fait d'unir l'habitation à la montagne au sein du même syntagme, montrent bien son caractère supérieur. D'ailleurs, dans plusieurs cultures on utilise le même procédé qui vise à démarquer le temple sacré du reste des autres bâtiments: on parle du "Mont de la Maison"(4), ou encore de la "maison du mont de tous les pays"(5). Il

s'agit d'assimiler le temple, ou la cité, ou toute autre construction à la montagne sacrée qui se situe au centre du monde.

En regardant de plus près cette "Maison", on se rend compte qu'elle est décrite comme un être humain. D'abord, sa majuscule, comme le déclare Anne Clancier, "souligne (sa) personnalisation." (6) De plus, elle apparaît à Jacquemort "toute entière entre deux pitons de granit, taillés par l'érosion en forme de sucette", deux pitons qui encadrent "le sentier comme les piliers d'une poterne géante." (A.C., p.11) Ainsi, le psychanalyste entre en contact avec le buste et les deux seins de la "Maison". Cette description est presque celle que l'on ferait d'une statuette représentant non seulement la femme, mais aussi sa fécondité. L'obésité de la poterne (qui est une porte cachée dans l'enceinte d'un château), les "deux pitons" de granit et la "sucette" nous rappellent en effet l'image des seins de la Mère et celle de la matrice bombée par le fœtus: le temple s'identifie à la Déesse-Mère qui y habite. Et parce que cette Déesse est androgyne, la "Maison" dégage une idée de totalité.

De fait, on peut dire que tout corps humain représente le Monde: le crâne peut représenter le Ciel, la colonne vertébrale, l'*Axis mundi*; l'oeil est une ouverture, et le nombril (*omphalos*) est un centre à

partir duquel le Créateur peut poursuivre et terminer la création de l'Homme. Le corps humain est une *imago mundi*. Bien entendu, les rapports peuvent s'inverser: l'image du lac, par exemple, représente "l'oeil de la terre"(7), pendant que l'arbre représente l'homme dans sa totalité. Il en va de même pour les habitations de l'homme religieux: "à leur tour, écrit Eliade, le temple ou la maison sont considérés comme un corps humain."(8)

Ainsi, le fait que cette "Maison" soit "toute entière" marque bien le caractère total du Monde en même temps que le régime autarcique propre à la Déesse. A cette totalité vient s'ajouter l'ouverture du temple, qui permet à l'homme religieux de communiquer avec le transcendant. Ainsi, les "deux pitons de granit" de la "Maison" encadrent "le sentier" comme des "piliers". Ce sont ces piliers qui séparent le profane du sacré; une fois que le corps passe par cette ouverture, il pénètre dans un lieu sacré, ou retourne à l'état profane. Une fois dans le temple, il peut entrer en contact avec son Créateur. D'où, aussi, la couleur blanche (A.C., p.II) de la maison; car le blanc est non seulement la couleur de la totalité, mais aussi celle du passage.(9) Le candidat que l'on initie est souvent vêtu de blanc, car il s'apprête à changer de condition, à tuer un aspect de sa vie pour en faire naître un second.

La "Maison" est un centre. Située "au milieu de l'orgie des couleurs"(A.C., p.48), elle s'enracine dans le Chaos ("l'orgie"). Elle est le point, le nombril à partir duquel le reste de la Création peut s'effectuer. "Blanche", elle est la somme de toutes les couleurs: un Cosmos formé à partir d'une masse virtuelle d'éléments. De plus, comme on le faisait jadis pour les cités, ce microcosme se voit encadré par un "haut mur"(A.C., p.253) afin de refouler toute invasion étrangère, larvaire.

Or, cette union de l'enceinte carrée à la maison-cercle (ou "point") montre bien le caractère microcosmique du temple. Car le cercle et le carré sont représentatifs du mandala. Pris dans son sens littéral, le mandala est un cercle. Pour certains peuples, il signifie "centre"(10). Mircea Eliade affirme que "(n)'importe quel temple indien est, comme le mandala, à la fois un microcosme et un panthéon."(11) A l'intérieur de ce cercle, on retrouve généralement une série de carrés, ou un labyrinthe dont le but est de mener l'initié vers le centre -tout en protégeant ce centre contre tout imposteur. Il en va de même pour la "Maison": insérée entre de hauts murs, elle contient d'autres murs qui à leur tour encadreront d'autres centres.

Ainsi, si l'on pénètre à l'intérieur de la "maison sur la falaise", on est frappé par la surabondance de

carrés: c'est le "grand hall carrelé" (A.C., p.22), l'"escalier de carreaux" (A.C., p.22, 92), le "long couloir carrelé" (A.C., p.50), la "pièce carrée" (A.C., p.51) de Jacquemort, les cages des trumeaux et leurs "épais barreaux carrés" (A.C., p.255), sans oublier, bien sûr, les portes, fenêtres et murs qui, tous, délimitent les multiples allées du labyrinthe. Le coeur du Palais, c'est la chambre de la Déesse, ou plutôt son lit -véritable trône: c'est du lit que Clémentine, "d'une voix basse et sifflante" (A.C., p.21), harangue ses sujets, leur donne des ordres ou les repousse. C'est, d'ailleurs, dans cette pièce que naîtra le "commencement". De fait, nous pouvons dire que le coeur du **mandala** va jusqu'à se dédoubler en un point encore plus réduit que la chambre. Car si l'on regarde la scène de l'accouchement, on remarque que Jacquemort rase le pubis de la mère et l'encercle "d'un trait de peinture blanche". (A.C., p.13) Or le pubis s'identifie avec l'image du triangle, ou l'image du coeur. Le trait blanc qui le circonscrit ne fait que marquer davantage sa nature centrale et médiatrice. Car c'est de ce point central que naîtront les trois enfants, qu'ils passeront de la matrice (état chaotique) au monde (état formel). Ainsi, le pubis de Clémentine représente le point le plus central du Temple, le "Soi" du **mandala**, si l'on veut. De plus, si le

labyrinthe a pour but de permettre à l'initié de se rendre jusqu'au centre, tout en forçant le non-initié à se perdre dans ce labyrinthe inextricable de corridors, cela prouve que Jacquemort est un "élu", puisqu'il a le droit d'observer la naissance du Cosmos. Et pendant que cet initié côtoie le sacré, Angel, lui, doit demeurer prisonnier dans sa chambre: le sacré lui est refusé.

Ainsi associée à l'image du mandala ou de la Déesse-Mère, la "Maison" sur la falaise résume le Monde. Elle est totale, comme l'androgynisme, comme la réunion du cercle et du carré. Mais nous avons dit aussi qu'à cette cosmisation s'ajoute l'image d'une ouverture, d'une transcendance par laquelle l'homme primitif peut communiquer avec les Etres Célestes. On sait que cette maison est située à l'extrémité de l'Axis mundi que symbolise la montagne. De plus, l'idée de transcendance s'accroît par la présence de "piliers"(A.C., p.11). Vue de l'intérieur, on y retrouve la même ouverture, symbolisée cette fois par les escaliers, les fenêtres, les portes, etc. Chacun de ces symboles marquent une idée de passage, d'ouverture sur un autre monde.

Mais l'image ascensionnelle la plus récurrente est certainement celle du bois. "Tout lieu sacré, nous dit Gilbert Durand, commence par le "bois sacré" ".(12) Matière sacrée dont l'un des deux "aboutissants

progressistes"(13) est l'arbre (le second étant le feu). Ailleurs, Durand affirme: "l'archétype de l'arbre et sa substance le bois qui sert à confectionner le poteau-colonne... (est) exemplaire d'une ambivalence dans laquelle s'accroissent les valeurs messianiques et résurrectionnelles."(14)

La "Maison" est "bâtie en force de grosses poutres..."(A.C., p.22), "de longs madriers de pin (...) dessin(ent) le squelette du toit", la chambre de Jacquemort est "entièrement recouverte de voliges jointives de pin verni", et elle contient un "meublier en bois de citronnier"(A.C., p.51); il en va de même pour le grand hall, meublé d'une "table massive de bois clair, un buffet bas du même arbre"(A.C., p.22), etc. Le bois, comme on peut le voir dans cette dernière citation, est le produit de l'arbre, symbole ascensionnel.

Le temple sacré est le microcosme du Monde, en même temps que le Centre. Il résume la vie, et permet à l'homme religieux de communiquer avec les Dieux Créateurs. Pour cette raison, chacune des habitations du village devra mimer cette "maison sur la falaise". Chaque habitation, d'abord, doit symboliser la totalité du Monde. Aussi, écrit Eliade, si "la ville est toujours une *imago mundi*, la maison est un microcosme."(15)

A ce caractère de totalité s'ajoute l'image d'une

ouverture vers les hauteurs suprêmes. Chacune de ces habitations s'ouvre sur la transcendance que symbolise la falaise. Toutes, on le sait, ont la forme d'un "U" (A.C., p.34) qui, enchâssé au cordon ombilical symbolisé par le chemin, unit les villageois à la Déesse-Mère. Parfois, ces demeures ont aussi un oeil, reproduit sous la forme d'une "lucarne en pente" (A.C., p.136) ou d'un "vitrail ovale" (A.C., p.57). C'est "l'oeil du dôme", symbolisant la rupture de niveaux, la communication avec le transcendant." (16) On remarquera que ces deux ouvertures que nous venons de citer (la fenêtre de Nézrouge et le toit de l'église) laissent filtrer le même genre de lumière, celle d'un "bleu outremer" (la "lucarne en pente" de la chambre de Nézrouge est, en effet, couverte d'un "tissu bleuâtre"): le bleu est la plus pure de toutes les couleurs, la plus profonde, la plus immatérielle (17); c'est la couleur d'un autre monde, d'un outre monde.

Tout temple, on l'a vu, est construit de bois sacré, matière qui, de plus, tend à surdéterminer la portée ascen^scionnelle de l'image du centre. Or, les maisons du village ont aussi droit à une forte quantité de bois: c'est le "laci^s complexe de poutres et de longrines" (A.C., p.56) supportant le toit de l'église, ce sont les "quatre poteaux sculptés" (A.C., p.171) d'un ring

lui-même situé dans une remise toute en bois; c'est l'atelier du menuisier, bien sûr, et son "plancher de sapin usé", ses cloisons de planches, et ses meubles de "bois noir"; un atelier qui, comme tout temple, prend "le jour d'en haut." (A.C., p.39) Le toit de la chambre de Nèzrouge a lui aussi ses "poutres" (A.C., p.135), tandis qu'un "couloir de planches brutes" précédé d'un "escalier de bois" (A.C., p.134) mène aux quartiers du maréchal-ferrant.

Toutes les demeures du village miment le modèle exemplaire que constitue la "maison sur la falaise". Microcosmes de l'Univers, ouvertes sur le transcendant, toutes sont sacrées, toutes sont un temple. Et cette multiplication de centres, qui s'explique "par la structure de l'espace sacré qui admet la coexistence d'une "infinité" de "lieux" dans un même centre"(18), trahit la nostalgie du paradis: elle permet en effet à l'homme religieux "de se trouver au coeur du monde", et partant, "de dépasser d'une manière naturelle la condition humaine et de recouvrer la condition divine"(19). En somme, les habitations des villageois de L'arrache-coeur, leur permettent de vivre au coeur du sacré sans déployer aucun effort, comme l'Ancêtre mythique.

Mais ce villageois, comment travaille-t-il? Si le

produit de son travail lui permet de recouvrer le statut de l'Ancêtre mythique, sa façon de travailler le fait s'identifier aux Dieux qui créèrent le monde. Ainsi en est-il de cette couturière que Jacquemort rencontrera le jour d'un "27 juinet".(A.C., p.128)

C'est une vieille dame, nous apprend-on, avec "de faux yeux peints sur ses paupières fermées."(A.C., p.131). Dans la mercerie, où il fait "sombre comme dans toutes les maisons du village"(A.C., p.129), le psychiatre-psychanalyste se présente et demande à l'étrange couturière si elle travaille pour Clémentine, car les robes que porte celle-ci sont identiques à celle que fabriquent la dame aux yeux peints. Apparaît alors le maréchal qui, "d'une voix plate et dangereuse"(A.C., p.131), déclare au curieux que ces robes sont pour lui, ou plutôt pour son androïde. Etourdi par le "charabia"(A.C., p.132) de son interlocuteur, Jacquemort claque la porte en se promettant de "troncher"(A.C., p.132) la bonne du maréchal, Nézrouge.

Que dire de cette couturière? D'abord que son métier relève du symbolisme du tissage et que, pour cette raison, elle construit le destin des hommes. Mais un destin circulaire, comme le mouvement des astres. Car le bras de la travailleuse, par son mouvement de va-et-vient, traduit l'image du cercle : l'aiguille descend

(décroissance) vers le tissu, disparaît derrière lui (mort), puis remonte (renaissance) à la surface.(20) Il est significatif que cette vieille dame soit comparée à une "Parque" qui coupe "le fil avec ses dents"(A.C., p.132); car les Parques (ou les Moires, chez les Grecs) "distribuent aux hommes dès l'instant de leur naissance tout le bonheur et le malheur que la vie leur réserve."(21) Atropos, celle qui coupe le fil du destin, est vue comme une Grande Déesse; en effet, selon Jean Przyluski, "Atropos, sous sa forme grecque, désignerait (...) Atar, l'un des aspects de la Grande Déesse dans les mythologies asianiques."(22) On retrouve également nombre de "déesses, de Grandes Déesses, (qui) tiennent en main fuseaux et quenouilles et président(...) aux naissances, (...) au déroulement des jours et à l'enchaînement des actes."(23)

Dès lors, on comprend mieux la raison pour laquelle la couturière tisse les robes de Clémentine: elle travaille pour sa patronne, comme Culblanc. D'ailleurs, cette travailleuse est elle-même une prostituée: c'est une "vieille pute"(A.C., p.131), ou encore une "vieille morue" (A.C., p.132)... Mais la prostituée de la Déesse-Mère n'est pas la prostituée "moderne". Elle est Déesse, elle aussi, car la "création du monde (est) assimilée au tissage".(24) Notons aussi sa cécité. Cette

infirmité semble décupler son sens du toucher, car toutes les robes qu'elle produit sont identiques; à force de répéter l'acte de la Création, elle connaît le monde comme le fond de sa poche, comme si elle l'avait tricoté... Ces yeux peints qui tranchent la nuit ambiante nous rappellent également les yeux brillants d'Athéna, déesse du tissage.

Notre deuxième travailleur, c'est Angel. Las de se voir refoulé par une épouse qui ne veut plus être touchée par un homme qui l'aura fécondée, il décide de dériver vers la mer. Ce dérivatif est proprement incestueux, puisque retourner à la mer, c'est revivre l'union avec la mère, réintégrer la matrice. Angel meurt, plongeant dans le Chaos; mais il renaîtra, plus fort que jamais.

Pour ce faire, l'Ange construit un bateau, mais il refuse de croire que son retour à la mer constitue un retour à l'inceste. Il dit à Jacquemort: "Je sais, le retour à la mère, la mer, le même tabac. Allez donc psychanalyser vos abrutis."(A.C., p.127)

L'embarcation du dieu-Ciel est faite de bois, comme toutes les maisons du village. Du bois que l'on scie (A.C., pp.102, 104, 123, 126) pour bien marquer la cassure, et la métamorphose même d'Angel. Une fois la barque construite, l'époux de Clémentine entrera dans une phase d'enfouissement aussi bien biologique (la mort) que

sexuel(l'inceste). C'est ainsi que sa barque ressemblera à un "braquemart phénicien" dont la coque laisse entrevoir "Onze paires de pieds articulés..." (A.C., p.124) On connaît la signification phallique du pied et du braquemart. Le chiffre onze est plus intéressant car il signifie l'excès, lequel peut être envisagé "soit comme le début d'un renouvellement, soit comme une rupture (...) du 10[=cycle complet]".(25) C'est précisément cette ambiguïté que nous offre le parcours "dérivatif" d'Angel: il se sépare de la Déesse-Mère, tout en s'y enfouissant en vue d'un renouvellement. Notons aussi que le symbolisme du pied relève du phallus, mais du phallus de l'enfant(26), ce qui indique qu'Angel dérive véritablement vers la matrice.

D'ailleurs, cette barque s'identifie aussi au giron maternel: son "pont" la fait se "bomb(er)" (A.C., p.124) comme la matrice de la mère enceinte. De fait, nous dit-on, il s'agit bien ici du "ventre du bateau."(A.C., p.142) Et lorsque l'embarcation touchera la mer, celle-ci se personnifiera en une "mer très belle", dont le "petit clapotis, mince comme des lèvres mouillées qui s'entrouvrent"(A.C., p.142), constitue l'image du pubis.

Ainsi, le bateau s'identifie à la totalité du Cosmos. Il s'humanise, devient phallique et matriciel. Une fois érigé, il devra patienter "huit jours"(A.C.,

p.128) avant qu'Angel ne décide à s'enfouir momentanément dans le Chaos en vue d'une renaissance (dans la symbolique chrétienne, le chiffre huit est symbole de résurrection).

Voyons enfin le travail du menuisier. Il doit construire une chaire pour le curé, une "chaire à couvercle" (A.C., p.42) "munie d'un système d'épais volets" (A.C., p.40) pour mettre le pasteur à l'abri de ses brebis. Cette construction répond à l'identification du Cosmos au corps humain. Car la chaire du curé devient la chair de la femme que le menuisier "caress(e) avec orgueil", à un point tel que le "chêne blanc et poli sembl(e) frémir sous ses mains." (A.C., p.43) Plus précisément, c'est la matrice de la mère, un contenant protecteur qui, une fois placé dans l'église, offre l'image de la femme enceinte: l'église contient le curé qui, bien enfoui dans cette matrice protectrice, fera tôt ou tard tomber la pluie. Comme Angel, il réintègre le Chaos afin de tuer sa vie inutile et de renaître en tant que prêtre "utile".

Ce sont là les grands travaux qu'accomplissent les villageois. Tous répètent la Création première, celle du Cosmos. Il s'agit de reproduire la totalité du Monde, tout en l'ouvrant afin de permettre à ses résidents de communiquer avec le transcendant. Construit à partir du

modèle siégeant sur la montagne, le village devient une terre sacrée, surélevé qu'il est par rapport aux contrées qui l'entourent. En ce sens, il s'identifie à bien d'autres cités sacrées, comme la Palestine qui, parce qu'elle se trouvait "à proximité du sommet de la montagne cosmique"(27), ne fut pas ensevelie sous le Déluge. Et l'image du centre ainsi multipliée, permet aux villageois de côtoyer le sacré en tout temps -sans efforts.

D'une certaine manière, nous pourrions en dire autant du lecteur: en tant que myste, il se voit comme aspiré au coeur d'un récit graphiquement truffé de centres: le point tréma. C'est là, comme le souligne Emilien Carassus, "une fantaisie constante" du roman (28). On le retrouve en effet partout, aussi bien à l'intérieur de noms propres (La Gloïre, Nězrouge, Nüfère, Chrėtiën, Lalouët, Citroën, Joël, Noël) que de mots communs (fèt, progrèt). Or le point est le centre du cercle ou des branches de la croix. De plus, il sonne le départ de toute communication: il "est l'origine de la méditation, et aussi l'aboutissement de l'intégration spirituelle".(29) Le terme tréma, pris dans son sens étymologique, signifie trou, image qui implique l'idée d'un passage, d'une ouverture possible sur un autre monde. Ainsi, le tréma "brise le glissement normal du mot, par une sorte de cassure...", cassure qui renverse

le glissement normal en une "hésitation bégayante." (30)
Il joue le rôle de pivot, d'"intersecteur" entre deux mouvements sémantiques possibles. En somme, bien plus qu'une simple "fantaisie", le tréma tend à sacraliser la surface scripturale de L'arrache-cœur, permettant de la sorte au récit de s'ouvrir sur plusieurs sens possibles. Parce qu'il donne "une apparence inusitée à des mots d'usage courant" (31), et parce qu'il parcourt toute la superficie du texte, il s'assimile, pour reprendre la terminologie de Roman Jakobson, aux fonctions "conative" et "phatique" du discours: dans un premier temps, son étrangeté force le lecteur à réagir, à réfléchir, à pénétrer à l'intérieur du discours; dans un deuxième temps, par sa multiplication, il maintient le lecteur en contact avec le récit, continuellement, sans efforts. On le voit, la construction graphique du texte mime les travaux des villageois. C'est en ce sens, en outre, qu'on peut dire que l'ouvrage de l'écrivain s'assimile à la création du monde.

NOTES
DEUXIEME PARTIE

Avant-propos

1. Simone Vierne, Rite, Roman, Initiation, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 1973, p.70

2. Ibid., p.62

3. Monique Borie, "De l'herméneutique à la régénération par le théâtre", in Cahiers de L'Herne -Mircea Eliade, Editions de l'Herne, Paris, 1978, p.121.

4. loc. cit.

1. Les rites de purification

1. Véronique Poehr, "L'arrache-cœur de Boris Vian", in Recherches sur l'imaginaire, Cahier XIII, Université d'Angers, U.E.R. des Lettres et des Sciences humaines, Angers, 1985, p.230

2. Luc, 23, 35.

3. Emilien Carassus, "L'arrache-cœur", in Colloque de Cerisy -Boris Vian, tome 1, Union générale d'éditions, coll. 10/18, Paris, 1977, p.417

4. Apocalypse, 1, 14.

5. Mircea Eliade, Forgerons et alchimistes, Flammarion, coll. Idées et Recherches (dirigée par Yves Bonnefoy), Paris, 1977, p.128

6. Virgile, L'Enéide (Traduction, chronologie, introduction et notes par Maurice Rat), Garnier Frères, Paris, 1965, 442 p.

7. "Un nocher terrible garde ces eaux et ce fleuve; il est d'une épouvantable saleté..." Ibid., p.137

8. loc.cit.

9. Ibid., p.138
10. Cf. l'ouvrage d'Alexander Heidel, The Gilgamesh epic and Old Testament parallels, Phoenix Books, Chicago & London, 1949, 269 p.
11. Mircea Eliade, Le sacré et le profane, Gallimard, coll. Folio/Essais, Paris, 1965, p.119
12. loc. cit.
13. Mircea Eliade, Traité d'histoire des religions, Payot, Paris, 1987, p.26
14. Ibid., pp.26-27
15. Ibid., p.27
16. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, Editions Robert Laffont S.A., et Editions Jupiter, Paris, 1982, p.751
17. "Je vais immédiatement les couper en deux l'un après l'autre; nous obtiendrons ainsi le double résultat de les affaiblir et de tirer d'eux davantage..." Platon, Le Banquet, Oeuvres Complètes, tome 3, Librairie Garnier et Frères, Paris, 1947, p.43
18. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, op.cit., p.751
19. Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Bordas, Paris, 1984, p.125
20. Mircea Eliade, Traité d'histoire des religions, p.27
21. Mircea Eliade, Le sacré et le profane, p.33
22. Ibid., p.48
23. Platon, op.cit., p.42
24. Gilbert Durand, op.cit., p.280
25. Cf. Jean Libis, Le mythe de l'androgyne, Berg International éditeurs, Paris, 1980, p.70
26. Mircea Eliade, Mythes, rêves et mystères, Gallimard, coll. Folio/Essais, Paris, 1957, p.88
27. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, op.cit., p.222

- 28. Gilbert Durand, op.cit., p.344
- 29. Mircea Eliade, Traité d'histoire des religions, p.40

2. Les rites sacrificiels

- 1. Mircea Eliade, Mythes, rêves et mystères, p.226
- 2. Gilbert Durand, op.cit., p.356
- 3. Marcel Griaule, cité par Gilbert Durand, loc.cit.
- 4. Mircea Eliade, Mythes, rêves et mystères, p.231
- 5. Ibid.
- 6. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, op.cit., p.890
- 7. Ibid., p.365
- 8. Ibid., p. 986
- 9. Norman O. Brown, Eros et Thanatos, éditions Denoël, Paris, 1972, p.240
- 10. Gaston Bachelard, La Formation de l'esprit scientifique, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1983, p.179
- 11. Ibid., p.171. C'est le nom que l'antiquité donnait à l'estomac.
- 12. Jean, 10, 9
- 13. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, op.cit., p.221
- 14. Ibid., pp.511-512
- 15. Jean Libis, op.cit., p.36
- 16. Gilbert Durand, op.cit., p. 358
- 17. Mircea Eliade, Forgerons et alchimistes, p.110
- 18. Gilbert Durand, op.cit., pp.232-233
- 19. Ibid., p.351

3. Les rites sexuels

1. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, op.cit., p.530
2. Mircea Eliade, Mythes, rêves et mystères, p.211
3. Ibid., p.209
4. Cf. infra, pp. 99-104
5. Mircea Eliade, Traité d'histoire des religions, p.221
6. Ibid., p.224
7. Mircea Eliade, Mythes, rêves et mystères, p.192
8. Ibid., pp.224-225
9. Cité par Edith Hamilton, La mythologie, -ses dieux, ses héros, ses légendes, Editions Marabout, Paris, 1978, p.70
10. Mythologie générale, sous la direction de Félix Guiraud, Larousse, Paris, 1951, p.78
11. loc.cit.
12. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, op.cit., p.55
13. loc. cit.
14. Mircea Eliade, Traité d'histoire des religions, p.92
15. loc. cit.
16. Jacques Bens, Boris Vian, Bordas, Paris, 1976, p.65
17. Cf. supra, p.64
18. Cf. supra, p.80
19. Cf. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, op.cit., p.972
20. Anne Clancier, "Qu'est-ce qui fait courir Boris Vian?", in Colloque de Cerisy -Boris Vian, tome 2, Union générale d'éditions, coll.10/18, Paris, 1977, p.58
21. Cf. infra p.160

22. André de Smet, La grande déesse n'est pas morte, André de Smet et "La Pensée Universelle", Paris, 1983, p.12

23. Ibid., p.16

24. loc. cit.

25. Pour plus de détails sur cette question, voir les ouvrages de Jean Przyluski, La Grande Déesse, Payot, Paris, 1950, 219 p., et de E.O. James, Le culte de la déesse-mère dans l'histoire des religions, Editions Le Mail, Paris, 1989, 285 p.

26. Jean Przyluski, op.cit., p.48.

27. André de Smet, op.cit., p.18

28. Mircea Eliade, Initiation, rites, sociétés secrètes -Naissances Mystiques, Gallimard, coll. Idées, Paris, 1959, p.103

29. "The term virgin, then, when used of the ancient goddesses, clearly has a meaning not of today. It may be used of a woman who has had much sexual experience; it may even be applied to a prostitute." M. Esther Harding, Woman's Mysteries -Ancient and Modern, Shambhala, Boston & Shaftesbury, 1990, p.103

30. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, op.cit., p.54

31. Anne Clancier, op.cit., p.54

32. Jean Przyluski, op.cit., p.31

33. Ibid., p.28

34. Mircea Eliade, Forgerons et alchimistes, p.83

35. Platon, op.cit., p.44

36. On sait que selon Freud, la foi religieuse constitue une régression à l'époque infantile. Elle est une retraite défensive, une évasion du temps de l'Histoire. Matthew Hugh Erdelyi déclare à ce sujet: "To cope with his predicament, the believer reintegrates an analogous epoch of his own earlier life when, as a helpless child, he looked to his parents (...) for protection and sustenance. (...) The adult becomes a child (observe,

for example, the person in prayer)." Cf. Psychoanalysis -Freud Cognitive psychology, W.H. Freeman and company, New York, 1985, p.198

37. Jean Libis, op.cit., p.131

38. Mircea Eliade, Traité d'histoire des religions, p.301

39. Ibid., pp.347-349

40. Mikhaïl Bakhtine, La poétique de Dostoïevski, Editions du Seuil, Paris, 1973, p.172

41. loc.cit.

42. Cf. Mikhaïl Bakhtine, L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance, Gallimard, Paris, 1970, pp.148-197. A propos de la nature positive des excréments que nous avons déjà notée, l'auteur souligne qu'à l'époque de Rabelais "les images de l'urine et des excréments conservent un lien substantiel avec la naissance, la fécondité, la rénovation, le bien-être."(p.151)

43. Mikhaïl Bakhtine, La poétique de Dostoïevski, p.173

44. Ibid., p.226

45. Mircea Eliade, Méphistophélès et l'androgyne, Gallimard, Paris, 1962, p.144

46. Mircea Eliade, Traité d'histoire des religions, p.300

47. Ibid., p.301

48. Mikhaïl Bakhtine, La poétique de Dostoïevski, p.172

49. Ibid., pp.169-170

50. Mircea Eliade, Traité d'histoire des religions, p.271

51. Jean Libis, op.cit., p.31

52. Mircea Eliade, Méphistophélès et l'androgyne, p.105

53. Ibid., p.107

4. Les rites de construction

1. Mircea Eliade, Images et symboles, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1980, p.49
2. Mircea Eliade, Traité d'histoire des religions, p.318
3. Ibid., p.323
4. Mircea Eliade, Le sacré et le profane, p.41
5. Mircea Eliade, Traité d'histoire des religions, p.317
6. Anne Clancier, op.cit., p.56
7. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, op.cit., p.556
8. Mircea Eliade, Le sacré et le profane, p.147
9. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, op.cit., p.125
10. Mircea Eliade, Images et symboles, p.66
11. Ibid., p.67
12. Gilbert Durand, op.cit., p.281
13. Ibid., p.408
14. Ibid., p.398
15. Mircea Eliade, Traité d'histoire des religions, p.319
16. Mircea Eliade, Le sacré et le profane, p.56
17. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, op.cit., p.129
18. Mircea Eliade, Traité d'histoire des religions, p.324
19. Ibid., p.322
20. Cf. Gilbert Durand, op. cit., pp.369-372
21. Edith Hamilton, op.cit., p.41
22. Jean Przyluski, op.cit., p.172

23. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, op.cit., p.951
24. Jean Przyluski, op.cit., p.172
25. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, op.cit., p.704
26. Ibid., p.750
27. Mircea Eliade, Traité d'histoire des religions, p.316
28. Emilien Carassus, cf. note 3, Les rites de purification, p.409
29. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, op.cit., p.769
30. Emilien Carassus, op.cit., p.409
31. loc. cit.

Troisième partie
Le parcours initiatique

Avant-propos

Nous avons vu que le comportement des actants de L'arrache-cœur reproduit un modèle mythique originel ou cosmogonique. Chacun de ces spectacles leur permet ainsi de recouvrer l'autarcie de l'Ancêtre primitif ou la puissance du dieu Créateur. Les rituels de purification permettent aux villageois de vivre sans honte; les rituels sacrificiels et sexuels leur permettent de s'unir à leur Créateur; enfin, les rituels de construction leur permettent de vivre sans efforts au cœur du sacré.

S'il est possible pour le lecteur de prendre connaissance de chacun de ces rites, c'est parce que ce monde sacré entre en contact avec la modernité: Jacquemort. Celui-ci est une sorte de spectateur dont le regard nous permet d'assister à une série de représentations scéniques religieuses. C'est un novice, un pèlerin "convié à revivre les mythes d'origine de la culture [...] et parallèlement il est invité à connaître la structure du monde."(1)

Toute initiation comporte une éducation par laquelle le novice doit prendre "conscience du principe des choses".(2) Pour l'homme religieux, l'être qui vient de naître "n'est pas encore achevé; il doit naître une seconde fois, spirituellement..."(3) L'initiation doit

mener le candidat à une modification de son statut ontologique. En ce sens, le parcours du myste s'apparente au parcours lunaire: il naît imparfait, on tue cette imperfection pour le faire re-naître. Puisque, dans L'arrache-cœur, cette éducation prend la forme de spectacles, il devient évident que l'initiation du néophyte permet dans un même temps aux éducateurs de se transformer eux-mêmes. Les villageois, en remplissant le "vide" de Jacquemort, se régénèrent. (4)

L'arrache-cœur nous propose, de fait, deux groupes d'initiés, soit Jacquemort et les "trumeaux". Ces quatre mystes qui, du reste, ne font qu'un, absorbent les principes du Monde en suivant un modèle très précis. C'est ce que nous allons d'abord voir, en nous référant aux travaux de Mircea Eliade et de Simone Vierne. (5)

*

1. Le scénario initiatique

L'initiation comporte deux types de degré, l'un que l'on pourrait qualifier d'"inférieur", et le second de "supérieur". Au degré inférieur, communément appelé rituel initiatique de puberté, le candidat doit passer d'un état embryonnaire à un état adulte. Imparfait, le

nouveau-né doit être symboliquement tué afin de lui permettre de devenir un homme. Ce degré d'initiation, dans la plupart des sociétés traditionnelles, concerne tous les membres de la collectivité, d'où son "infériorité". L'initiation de degré supérieur s'adresse à certains néophytes seulement, ou bien parce qu'ils sont mâles ou femelles (ce sont, le plus souvent, des rites d'intronisation dans une société secrète, puisque "les sociétés accessibles aux deux sexes sont très rares..." [I]), ou bien parce qu'ils ont la "vocation mystique", à savoir "la vocation de l'"homme-médecine" ou du chaman."(2) Ceux-ci sont les pères spirituels de leur communauté, les spécialistes, en somme, du sacré. Ce sont des "élus", en fait, "qu'ils le veulent ou non."(3)

Quelle est la structure de chacun de ces degrés initiatiques? Il faut dire d'abord que **toutes** ces initiations s'enracinent dans un régime ternaire s'identifiant au parcours lunaire, ce qui ne saurait nous étonner puisque le rituel initiatique a pour but de transformer le statut ontologique du néophyte au moyen d'une mort momentanée. Les points d'ancrage de cette structure sont, pour reprendre Simone Vierne: la **préparation**, le **voyage dans l'au-delà** et la **renaissance** du myste. Peu importe le type d'initiation que le myste recevra, il devra s'arrêter à chacune de ces balises.

La **préparation** consiste d'abord à sacraliser le lieu de l'initiation: il s'agit "de donner à un coin de l'espace, une valeur sacrée." (4) Dans la plupart des sociétés archaïques, l'endroit où le myste effectue son voyage dans l'au-delà se situe loin de son village, dans la brousse, dans une caverne, ou sur une montagne. Dans L'arrache-coeur, ce sera évidemment la "Maison" sur la montagne qui, comme on sait, est un temple. Mais les rites de construction nous ont également fait voir que les villageois, afin de côtoyer le sacré sans efforts, reproduisent ce modèle exemplaire: qu'il s'agisse d'une place publique, d'une église, d'une remise ou de leur propre demeure, chacun de ces lieux est un **centre** qui s'ouvre sur le transcendant. Ils sont donc éloignés du monde profane.

La **préparation** a pour but également de purifier le novice. Comme le note Simone Vierende, ce "rite n'est guère attesté pour les initiations de puberté", ce qui s'explique dans la mesure où, pour l'homme primitif, le nouveau-né n'est "encore rien, on va lui apprendre à être." (5) Dans les initiations de degré supérieur, cependant, le novice sera purifié: on lui fera la morale, il sera tondu, immergé dans un fleuve ou encore, ses instincts sexuels seront "spiritualisés". (6)

Après avoir sacralisé le lieu de l'initiation et

purifié le myste, il reste à séparer ce dernier de son univers profane. Il doit quitter sa famille (sa mère notamment), s'éloigner de son passé pour se donner à l'avenir, c'est-à-dire à la deuxième étape du scénario initiatique: le voyage dans l'au-delà, ou dans la mort.

Ce voyage se subdivise en deux étapes: l'entrée dans le domaine de la mort, et la traversée de ce domaine. L'entrée dans le domaine de la mort est "un acte solennel et irréversible (qui) revêt la plupart du temps une allure assez dramatique." (7) Elle est marquée, en outre, par la perte de connaissance, "réelle ou simulée" (8), du candidat. Cette perte de connaissance prolonge et complète "la phase préparatoire: la séparation d'avec le monde profane a eu lieu et elle est irréversible." (9) Le myste peut par conséquent commencer sa traversée, laquelle peut prendre trois mouvements distincts, bien que pouvant coexister. Ce sont les rituels initiatiques de mise à mort, le regressus ad uterum, le descensus ad inferos et (ou) la montée au ciel. (10)

Les rituels initiatiques de mise à mort ont pour but d'endurcir le novice, à le préparer à cette vie difficile qui suivra après son voyage dans la mort. Il devra subir certaines épreuves, comme le jeûne, le silence, l'absence de sommeil, la circoncision ou encore, pour ce qui est des initiations chamaniques, la crise psychique.

Le **regressus ad uterum**, souvent attesté dans les rites de puberté, consiste à faire régresser le myste à l'état embryonnaire ou chaotique. Il doit pénétrer dans un monde virtuel qui le désintègrera tout en le remplissant.

Le **descensus ad inferos** s'identifie de très près au **regressus ad uterum**. Ici, le néophyte doit descendre non plus vers les entrailles de la Terre-Mère, mais plutôt vers le "séjour des morts, et en particulier des ancêtres mythiques".(II) Dans les deux cas, l'initié doit progresser vers une zone centrale, l'épicentre de cet espace rempli de dangers, à commencer par cette nuit qui le recouvre. Très souvent, cet espace est symbolisé par l'image du labyrinthe, ou encore du **mandala**, qui représente l'**imago mundi**. L'initié doit gravir chacun des échelons pour parvenir au sacré: au **Centre**. C'est ainsi qu'il pourra re-naître.

La **montée au ciel**, réservée généralement "aux initiations aux sociétés secrètes, et surtout chamaniques"(I2), permet au myste d'atteindre "le monde des esprits divins"(I3). Le plus souvent, il atteint ce monde supérieur en gravissant un poteau sacré ou un arbre, symboles de l'**Axis mundi**, comme on l'a vu. Ce monde supérieur, bien entendu, contient lui aussi un centre qui, une fois atteint par le myste, lui permettra de re-naître.

On le voit, la forme du voyage dans la mort est directement liée à la position de la zone sacrée. C'est ainsi que le parcours de l'initié peut être fondé sur le schème de la descente ou de l'ascension. Aussi, si le centre se situe au coeur d'une forêt ou d'une île, le voyage devient "horizontal".(I4)

Fort de son accession au sacré, le néophyte peut désormais **renaître**. C'est parce qu'il a atteint le centre du labyrinthe qu'il peut, de fait, en sortir -à la fois indemne et ravivé. De retour dans le monde profane, on lui donnera un nouveau nom, afin de signifier sa nouvelle naissance. Parfois, l'initié jouera pour un temps le rôle de bébé: "(il) ne se (souvient) apparemment de rien qui (le) rattache à la vie passée"(I5), y compris sa propre mère -qui, du reste, refuse de le reconnaître comme son fils.

Ce sont là les trois étapes propres à tous les rituels initiatiques, peu importe leur degré. En fait les trois degrés initiatiques s'imbriquent l'un dans l'autre. C'est dire que, après avoir subi les rites de puberté, le néophyte est né, mais il reste à parfaire son éducation.(I6) Ainsi, "le novice est souvent invité à parcourir une **série** de voyages qui forment des sortes de cycles de plus en plus élevés, dans la hiérarchie spirituelle."(I7) Pour cela, bien entendu, il faudra

juger de ses capacités (hérédité, naissance illustre, force morale, etc.).

A partir de ces données, voyons maintenant le parcours initiatique des quatre mystes de L'arrache-coeur, en commençant par les "trumeaux".

*

2. L'initiation des "trumeaux"

On connaît déjà les capacités de ces trois enfants: ils sont androgynes, mais d'une androgynie divinisée, si l'on veut, puisqu'ils représentent le produit d'une union céleste. Naissance illustre, donc, mimant le "commencement" du monde. Naissance illustre surdéterminée par leur apparition dans le domaine le plus sacré du roman: la "Maison" sur la falaise. C'est sur cette falaise qu'ils seront, malgré leur hérédité, initiés à la puberté, comme tout nouveau-né. D'ailleurs, Clémentine est catégorique à ce sujet: "Mes enfants seront simples", dit-elle à Jacquemort; et pour cette raison, ils seront "élevés comme les gosses des paysans" (A.C., p.88).

Pour le primitif, l'être qui naît ne vaut rien. Ainsi, les "trumeaux", au départ, sont vus comme des

"choses"(A.C., p.24), ou des "maillots"(A.C., p.48), ou encore des "salopiots"(A.C., p.71). A peine sortis du ventre de leur mère, ils sont imparfaits, presque²⁾informes.

Mais, peu à peu, ils ressembleront "plus à des êtres vivants qu'à des larves."(A.C., p.84) Ainsi, si les deux premières parties du roman nous font voir des "trumeaux" initiés "comme tous les gosses des paysans", ces mêmes "salopiots", dans la troisième partie du roman, seront vus comme "des enfants si différents des autres."(A.C., p.189) Cette transformation de leur statut ontologique correspond aux deux premières étapes de leur parcours initiatique: la préparation et le voyage dans l'au-delà. Comme tous les autres enfants du village, les "trumeaux" deviennent, dans un second temps, différents, uniques: ils ont été séparés de l'univers profane, pour pénétrer dans un espace-temps sacré.

Nous avons vu que le thème de la séparation chevauche en quelque sorte les rituels préparatoires et le voyage dans l'au-delà à proprement parler. Or, cette séparation, dans le récit, a lieu un "39 juinet"(A.C., p.140), c'est-à-dire dès le jour où Angel part en direction de la mer. Ce départ est double de signification: non seulement nous fait-il voir cette séparation d'avec sa famille que doit vivre l'initié avant son entrée dans le domaine de

l'au-delà, mais aussi, il confère à Clémentine le rôle d'éducatrice. Avec le départ d'Angel, "Son dernier obstacle s'envolait" (A.C., p.147), nous apprend-on à la fin de la seconde partie. Mais, s'objectera-t-on, si le néophyte doit se séparer de sa mère avant d'entreprendre son voyage mortel, comment expliquer le rôle d'éducatrice que tiendra Clémentine auprès de ses "trumeaux"? Tout simplement parce que le départ de son époux lui permet de recouvrir son statut de divinité **suprême**. Si la clémentine, comme on l'a vu, connote l'idée de l'autarcie, il est que la présence d'Angel aux côtés de Clémentine tend à contaminer les pouvoirs de celle-ci. Tant que l'époux, ou le parèdre, rôde dans ces parages célestes, il remet en question, d'une certaine manière, la suprématie de sa femme.

C'est de cette manière que l'on peut s'expliquer les rapports sexuels auxquels s'adonne Clémentine avec "L'Homme de Terre" et le maréchal-ferrant. On sait que l'acte sexuel, dans l'optique de Platon, équivaut à une sorte d'antidote susceptible de guérir l'être humain privé de sa moitié, et partant, de recouvrer son statut d'androgynie. L'amour implique donc l'idée d'un manque, d'un besoin que toute entité divine ne peut ressentir, celle-ci étant d'une nature totalement et parfaitement autarcique. "Une femme ne peut plus se fier aux hommes à

partir du moment où un homme lui a fait des enfants"(A.C., pp.31-32), déclare Clémentine à son époux. D'où sa résolution: "... et jamais plus un homme ne la toucherait."(A.C., p.77) Pourtant, quelques jours plus tard, Clémentine se voit prise, étendue qu'elle est sur la table de sa salle à manger, d'une "gesticulation obscène"(A.C., p.112), gesticulation qui l'empêche de s'occuper de ses enfants; car c'est bien Angel qui se sera occupé à les faire "goûter", tandis que Jacquemort leur aura "torché la physionomie."(A.C., p.114). Et pour toute explication, la mère avouera au psychanalyste: "Je croyais bien pouvoir m'en passer."(A.C., p.114)

Or, ce besoin, dont elle ne peut se passer, disparaîtra dès la troisième partie du roman. Avec le départ d'Angel, tout change: le besoin sexuel disparaît, pour faire place à une "frénésie de protection"(A.C., p.240). Ce renversement nous est fort bien divulgué au cours d'une conversation entre Clémentine et Jacquemort. Ce dernier déclare, faisant référence aux aventures de Clémentine avec "L'Homme de terre": "Ils (les "trumeaux") vous embarrassaient moins quand vous les abandonniez sans tétée pour aller escalader des rochers..." Et, de répondre Clémentine: "Vous savez qu'il s'agit d'une époque où Angel était encore là, et où sa présence suffisait à me mettre hors de moi. Mais maintenant, les

choses ont changé et c'est à moi que revient l'entière responsabilité de leur éducation."(A.C., pp.191-192)

On remarquera l'épithète "entière" qui marque précisément le retour à la totalité de Clémentine. Ainsi, les "trumeaux" seront initiés par une autre Clémentine, la véritable déesse suprême. Ils auront ainsi droit à l'éducatrice par excellence. Mais avant de pénétrer le monde de l'au-delà, ils devront être préparés, et préparés, encore une fois, comme tous les autres enfants du village.

Les deux premières parties du roman nous font très peu voir l'évolution des "trumeaux", leur passage d'un état larvaire à un état de "vivants"(A.C., p.84), l'auteur ayant préféré nous offrir, par l'entremise de Jacquemort, une peinture morale et sociale des villageois. Cela ne saurait trop nous étonner, puisque les rites de purification, en ce qui a trait aux initiations à la puberté, sont très rares, l'initié n'étant toujours pas adulte. Néanmoins, nous savons que les trois enfants habitent un espace sacré (la "Maison" se voulant en quelque sorte le temple du roman). De plus, et c'est sans doute ici l'élément le plus important, les enfants de la montagne seront, un 2 septembre, baptisés: ils seront donc purifiés, lavés de leur histoire, aussi brève fut-elle.

Cette première étape les mène tout droit vers le voyage initiatique à proprement parler: le voyage dans l'au-delà. Séparés de leur père et attachés à une mère parfaitement divine, les "trumeaux" doivent désormais mourir. Cette mort prendra, en outre, l'allure d'un *regressus ad uterum*.

En effet, ce retour à l'état embryonnaire ou à la matrice originelle nous est donné immédiatement après le départ d'Angel. Clémentine ordonne à Jacquemort de construire aux "trumeaux" un "portique" où ils "s'amuseront comme des rois."(A.C., p.147) Le portique s'identifie au monde de l'entre-deux, au lieu de passage que constitue l'espace matriciel. A la fin de ce périple, la même image revient, cette fois sous la forme de cages. Chacune de ces trois cages a droit à un "petit lit douillet, un fauteuil et une table basse."(A.C., p. 255) Chacune est "bien chaude et pleine d'amour."(A.C., p.256) Chacune représente la matrice: "un monde parfait, un monde propre, agréable, inoffensif, comme l'intérieur d'un oeuf blanc posé sur un coussin de plume."(A.C., p.236) C'est l'Oeuf Philosophique des alchimistes, que certains nomment: "sphère, prison, sépulcre, maison du poulet, chambre nuptiale, matrice, ventre de la mère."(18) Or, les "trumeaux" ne sont-ils pas des "poulets"?(A.C., p.87)

De plus, chacune de ces cages suggèrent l'idée d'une

ouverture vers l'autre monde, tout comme l'image du portique. Notons d'abord ces "trois lunes jaunes" qui viennent se poser devant la "fenêtre" (A.C., p.250), de même que les "barreaux" (A.C., p.256) de leur cage. "En tant qu'ouverture sur l'air et la lumière, notent Chevalier et Gheerbrant, la fenêtre symbolise la réceptivité." (19) Les "trumeaux" sont symboliquement en contact avec le transcendant: le "vent" (A.C., p.256) symbolise l'Esprit, pendant que la lumière ("jaune"), qui succède à la période des ténèbres, représente le Salut, la renaissance. Le fait que cette lumière soit ici produite par la lune plutôt que par le soleil intensifie considérablement le caractère divin de cette communication avec le transcendant. La lune, on le sait, dépend totalement du soleil, dont elle ne fait que projeter les rayons. Ici, les rayons "jaunes" font comme s'unir l'astre solaire à l'astre lunaire. Il s'agit d'une sorte de noces astrales par laquelle les rayons du soleil (astre "masculin") viennent colorer la forme de la lune (astre "féminin"). Le soleil ne peut croître ou décroître, et la lune ne peut être tout à fait jaune. Le premier joint sa particularité fondamentale à celle de la seconde, le tout résultant en une **coincidentia oppositorum**. Aussi, l'union des deux astres résume bien la structure et le but du parcours initiatique des

"trumeaux": la lune ou plutôt, les "trois" lunes, marquent la rythmique ternaire et cyclo-ascensionnelle du voyage, pendant que le soleil marque la lumière sise au bout du tunnel: la renaissance.

Il faut, de plus, remarquer que les trois enfants ont droit à "trois ours apprivoisés", et qu'ils s'amuse, tout en chantant "la berceuse des homards" (A.C., p.250), avec une "petite sauterelle blanche", en attendant de mettre la main sur des "puces à fourrure". (A.C., p.251) Or, écrit Gilbert Durand, l'ours, comme les "insectes et les crustacés (...) avec leurs métamorphoses bien tranchés ou les longues latences hivernales, vont (...) être des symboles lunaires privilégiés." (20) Durand constate en effet qu'"(en) l'animalité l'imagination du devenir cyclique va chercher un triple symbolisme: celui de la renaissance périodique, celui de l'immortalité (...), enfin quelques fois celui de la douceur résignée au sacrifice." (21)

Parmi ces animaux ou ces insectes, il faut également noter, dans L'arrache-cœur, la présence de l'araignée, personnifiée par Clémentine. De fait, l'initiation des "trumeaux" est semblable à cette toile que tisse l'araignée, comme nous le suggère le texte: "Elle allait leur donner tant d'amour que leur vie entière, tissée de soins et de bons offices, perdrait son sens hors de sa

présence."(A.C., pp.146-147; nous soulignons) On voit ici jusqu'à quel point l'initiation des "trumeaux" répète la création du monde. Leur naissance est un "commencement" et le "monde, comme le déclare leur mère, c'est eux."(A.C., p.250) Or, tisser le monde, c'est construire le destin des hommes, construction effectuée, comme on l'a vu, par la couturière du village que l'on compare à une "Parque".(22) C'est ainsi que l'on surprendra Clémentine, lors de l'initiation de ses enfants, à "tricoter" (A.C., pp.155, 208). L'interprétation "classique" de l'araignée, nous dit Durand, fait d'elle le "symbole de la mère revêche qui a réussi à emprisonner l'enfant dans les mailles de son réseau."(23) Mais ce "monstre" est aussi, et surtout, "symbole de totalisation"(24). Clémentine emprisonne ses enfants dans la toile pour leur permettre de renaître. Elle se doit de les "empêcher de grandir"(A.C., p.164) ou de "sortir"(A.C., p.165) de cet espace mortel dans le but de les rendre adultes. La déesse-mère pousse et maintient amoureusement sa progéniture dans une mort momentanée. C'est ici qu'on ne peut que constater son caractère divin: aux prises avec le désir charnel dans les deux premières parties du récit, voilà que Clémentine fait de l'amour un moyen, non plus d'assouvir ses propres besoins, mais de tuer ses enfants. D'où sa totalité:

cruelle parce qu'elle tue, mais bienfaisante parce qu'elle remplit ses enfants de sacré. Rappelons-nous, à ce propos, la grande déesse babylonienne, Ishtar, "tantôt invoquée comme la "verte", la bienfaisante, tantôt redoutée comme la sanguinaire, la destructrice."(25)

Pris dans une toile tissée à même cette "frénésie de protection"(A.C., p.240) qui caractérise Clémentine, les "trumeaux" voyagent dans la mort car, comme le dit si bien Jacquemort à propos des trois enfants, "ça meurt, en cage, les oiseaux"(A.C., p.249). Et l'on verra l'image de la matrice qui délimite leur parcours (le "portique" et les "cages") se répercuter très souvent entre ces deux extrêmes. C'est l'image de la "chambre" où les enfants jouent "à baver"(A.C., 151), "au train"(A.C., p.153) ou encore "au bateau"(A.C., p.155). C'est aussi le "jardin", dont la première description qui nous en est donnée nous suggère cette masse à la fois totale et chaotique que représente l'espace matriciel: on y retrouve de tout (des "essences variées", des "calaïos", des "ormades sauvages", etc.), mais une totalité laissée "le plus souvent à l'état nature" (A.C., p.25), intouchée de la main de l'homme. Ce jardin, de plus, est entouré d'un mur et d'une grille d'or (A.C., p.229), tout en étant "divisé en pelouses nourries et fraîches, coupées de sentiers gravelés."(A.C., p.25) C'est l'image même du **mandala**, ou

du labyrinthe que doit parcourir le myste. Et le mur "primitif" (A.C., p.231) sera remplacé par un "mur de rien", pour que les trumeaux "ne puissent pas avoir envie de sortir du jardin." (A.C., p.230) Bientôt, Clémentine pensera à leur construire "une pièce bâtie d'acier, une pièce invulnérable, un abri parfait" (A.C., p.243); bref, une "petite cage bien chaude et pleine d'amour" (A.C., p.256): la matrice.

Les "trumeaux" voyagent de centre en centre, chacun de ceux-ci étant comme englobé par le nombril de la terre que symbolise la montagne. Peu à peu, ils appréhendent le Monde, en grande partie par la voie du jeu. On les voit creuser le sol, afin d'y découvrir les fruits de la terre (A.C., p.183), puis ils sautent, ils dansent (A.C., p.184), ce qui leur permet de fréquenter l'espace entre le Ciel et la Terre. Enfin, ils grimpent aux arbres (A.C., p.218) puis volent dans le Ciel (A.C., p.247). Ces jeux permettent aux mystes d'assimiler chacun des trois niveaux cosmiques.

L'importance de cette activité ludique des enfants s'explique dans la mesure où le jeu constitue une expérience proprement extatique. Jouer, c'est se sortir du Temps: c'est mourir. Aussi peut-on associer le thème du jeu à l'expérience ascétique du myste, expérience rattachée aux épreuves initiatiques qui, comme on l'a

dit, vise à préparer le novice à la vie difficile qui suivra sa renaissance. Le jeu est une sorte de mise à mort (ou mise en abîme) par lequel les "trumeaux" apprivoisent, étape par étape, le Cosmos.

Ainsi, au *regressus ad uterum* vient naturellement s'ajouter un second type de parcours que peut emprunter le myste, les rituels initiatiques de mise à mort. En jouant, les "trumeaux" meurent. Mais nous trouvons aussi d'autres épreuves visant à les endurcir. Le jeûne et les tabous alimentaires en sont une, parce que les morts, bien sûr, ne peuvent pas se nourrir à la façon des vivants.(26)

Dans l'une de ses envolées frénétiques, Clémentine en viendra à ordonner à Culblanc: "Je vous interdis de servir des crabes à déjeuner." Et plus loin encore: "Et ne faites plus jamais de crabes. Ni de homard. Ni d'écrevisses. Ni de langoustes."(A.C., p.167) Les "trumeaux" n'auront plus droit, en somme, aux fruits de mer, ou encore: aux fruits de la mère. Cela peut surprendre à première vue, puisque ceux-ci régressent dans l'espace matriciel. Mais enfin, ce sont eux les fruits de la mère. D'ailleurs, Clémentine en vient à cette décision précisément parce qu'elle craint pour la vie de Noël: "Il se penche. Il glisse. Il tombe dans la bassine. Il a le temps de pousser un cri (...) et il est

mort, mais il se débat encore mécaniquement, comme les crabes qu'on jette vivants dans l'eau bouillante. Il rougit comme les crabes. Il est mort. Noël!"(A.C., p.166)
Ainsi, ne pas manger de crabes signifie: ne pas se manger.

Notons aussi la structure initiatique de cette dernière description. La préparation: "Il se penche. Il glisse." La descente dans la mort: "Il tombe dans la bassine (...) et il est mort." Et la naissance qui suit la mort: "Noël!"

Malgré tout, parce qu'ils sont dans un univers matriciel, les "trumeaux" se nourriront de limaces, fruits de la Terra Mater. Dans un certain sens, on peut dire qu'ils se tuent, puisque ces limaces leur permettent d'amplifier davantage leur mort initiatique. Celles-ci, en effet, leur donnent des pouvoirs surnaturels, dont, entre autres, le pouvoir de voler dans le ciel. Or le vol, nous dit Eliade, "équivalait à une "mort" rituelle: l'âme abandonne le corps et s'envole dans des régions inaccessibles aux vivants."(27) Certes, l'historien des religions se réfère ici à l'initiation chamanique. "Mais, pour reprendre Simone Vierne, comme le voyage dans le monstre (ou *regressus ad uterum*) est aussi une forme d'accession au sacré, on finit par trouver les deux rites dans l'initiation d'un même individu."(28)

De cette manière, les "trumeaux" s'engagent dans le troisième et dernier parcours que peut prendre le voyage dans la mort: la montée au ciel. En se nourrissant d'une nourriture sacrée, ils côtoient désormais la sacralité céleste.

On sait que l'ascension peut s'effectuer également au moyen d'un **Axis mundi**, symbolisé par l'échelle, le poteau, la montagne cosmique, ou encore l'arbre. L'initiation des "trumeaux" a lieu au sommet d'une montagne, ce qui confère déjà à leur parcours une nature ascensionnelle. Mais dans cet espace matriciel que constitue le jardin, il se trouve également quelques "poteaux blancs", de même qu'un "escabeau" (A.C., p.195) et plusieurs arbres que Clémentine ordonnera que l'on abatte, par précaution toujours.

Le poteau, du fait de sa blancheur (remarquons aussi l'union des deux termes dans l'expression: "On va prendre l'escabeau de Blanche." A.C., p.195), nous montre bien sa nature initiatique, puisque le blanc est couleur de passage. Outre sa verticalité, qui suggère son schème ascensionnel, il est aussi élevé, puisqu'il supporte "de hauts fils de fer." (A.C., p.195)

Mais c'est l'escabeau que Citroën et Noël graviront. Un escabeau "(b)eaucoup plus grand qu'il n'en avait l'air de loin." (A.C., p.195) Il s'agit pour eux, en fait, de se

servir de cet escabeau dans le but de gravir l'arbre où ils camoufleront l'ours de Joël. Celui-ci, toutefois, a "tôt fait de découvrir l'escabeau à quelques mètres de l'arbre, et l'arbre lui-même où Pirogale (son ours)(...) convers(e) avec un pivert."(A.C., p.200) Or Joël, ayant eu la chance de trouver une "limace d'un bleu de cobalt des plus purs", "gob(e) la limace" (A.C., p.199) et se met bientôt à voler en direction de son ours. De cette manière, les trois enfants gravissent l'**Axis mundi**: Noël et Citroën au moyen d'un escabeau, et Joël grâce aux pouvoirs d'une limace bleue, et que l'on peut trouver en grande abondance au "massif d'iris."(A.C., p.200) Bien sûr, car Iris, la messagère des dieux grecs, était elle aussi ailée.

Le symbolisme de l'arbre peut aussi s'intégrer dans les rituels initiatiques de mises à mort. Il représente l'**Axis mundi**, mais il symbolise également l'homme ou, plus précisément, "le produit du mariage, la synthèse des deux sexes: le Fils."(29) En somme, il représente les "trumeaux". Lors de la scène du "massacre" des arbres (A.C., p.208), nous assistons à la mort symbolique des trois enfants, laquelle s'identifie à la crucifixion du Christ, fils féminin de par excellence. C'est bien ce que la réaction de Jacquemort, pendant le massacre, nous dévoile: "De plus en plus, Jacquemort se sentait inquiet.

Ça (le massacre) lui rappelait le jour où on crucifiait sur une porte l'étalon dévergondé." (A.C., p.206)

Le caractère humain des arbres qui sont massacrés est des plus évidents: ce sont les "langues pointues des dracoenas", les "gros palmiers trapus , les membres lisses et frais des eucalyptus comme des grandes filles gauches poussées trop vite , et qui se parent maladroitement de bijoux de cuivre..." (A.C., p.203); les "pins, austères en apparence, mais prêts à libérer, à la moindre chatouille, une semence de résine...", et les "chênes mal foutus comme des gros chiens costauds..." Bref: "Tous les arbres. Tous avaient leur personnalité, leurs moeurs et leurs manies propres..." (A.C., p.204)

Lorsqu'ils seront attaqués par les bûcherons et leurs apprentis, on les verra réagir, souffrir, mourir comme des êtres humains: "La touffe de feuilles du dattier se mit à frémir..." (A.C., p.206) "Une plainte s'élevait... Le tronc du dattier oscillait et (...) le rythme des cris s'accélérait." "Maintenant, (le dattier) sautait et dansait sur le sol..." Et un eucalyptus: "Lui ne criait pas; il haletait (...) et ses branches argentées se tordaient autour de lui, labouraient profondément le sol pour tenter d'atteindre la tranchée." Bientôt, les deux arbres meurent: "Le dattier eut un dernier sursaut." "L'eucalyptus, plus fragile, s'arrêta le

premier..."(A.C., p.207) Trois jours plus tard, le "11 octobre", les arbres seront devenus des "cadavres" que l'on devra "débitier... en bûches"(A.C., p.208), si bien qu'ils auront perdu leur fonction de pilier ou de "colonne grise"(A.C., p.207): "Il n'y avait plus rien entre (les) yeux (de Jacquemort) et le ciel..."(A.C., p.208)

Ce massacre d'arbres humanisés ressemble au mythe de Penthée. On sait que ce dernier, après avoir grimpé au sommet d'un arbre afin de pouvoir mieux observer l'orgie des Ménades, est repéré par sa propre mère qui, n'ayant point reconnu son fils, ordonne aux Ménades d'arracher l'arbre et de tuer Penthée. Or, c'est bien Clémentine qui demande à Jacquemort "d'aller au village et de prier les hommes de venir les (arbres) abattre tous."(A.C., p.202) C'est son "surprenant amour maternel" qui justifie "leur sacrifice."(A.C., p.204) La mère tue, ou plutôt émascule ses propres enfants. C'est d'ailleurs l'interprétation que donne Carl Jung du mythe de Penthée.(30) De plus, écrit Simone Vierne, "le verbe qui indique l'opération de la circoncision veut parfois dire aussi "tuer".(31)

Les "trumeaux" sont donc émasculés, tout comme ils émasculèrent (Citraën, en outre) symboliquement Angel. Dans la première partie du récit, ils s'identifiaient à Cronos. Dans la seconde, ils s'identifient à leur père,

répondant par là au désir de Clémentine, qui dit à Jacquemort: "J'espère que les petits tiendront de lui (Angel)."(A.C., p.147) Ce renversement ne saurait nous surprendre, car on sait que Cronos, après sa victoire contre son père, "renouv(elle), avec une légère variante, le geste odieux de son père Ouranos", parce qu'il enfermait (dans son ventre) "chacun des enfants qui lui naissaient."(32) C'est ainsi qu'il sera à son tour enfermé puis mutilé par son propre fils, Zeus. Le parcours d'Angel est le même que celui de ses enfants: venu féconder Clémentine, il devient prisonnier, puis son fils le mutile, le forçant ainsi à régresser vers la mer, symbole matriciel. Le tout, bien entendu, débouchant sur une renaissance.

A ce propos, il est significatif en effet de constater que le "massacre" des arbres, qui rappelle à Jacquemort la crucifixion de l'étalon sur une porte, a lieu un "8 octobre", et que ce n'est que le "11 octobre" que les deux apprentis viendront les débiter. Or, pendant ces "trois jours" (A.C., p.209), les "trumeaux" demeurent enfermés dans la "Maison". Outre le fait que cette période corresponde à la mort de la lune, mort qui la prépare à renaître, il faut surtout noter la sortie des "trumeaux" de la "Maison": "Dès qu'ils furent

dehors, Noël et Joël galopèrent" (A.C., p.210), suivis de Jacquemort et de Citroën. Le verbe galoper nous ramène à l'idée du cheval crucifié, qui lui s'identifie aux arbres humanisés massacrés... lesquels représentent enfin les "trumeaux".

Cette scène, de fait, est révélatrice de tout le roman. L'arrache-cœur, c'est d'abord le verbe arracher, dont l'étymologie nous rappelle la présence de l'arbre: **e(x)radicare**, de **radix**, **radicis** "racine". Le cœur, c'est le centre de l'homme. Arracher le centre de l'homme (notons que le phallus peut symboliser l'**omphalos**), c'est l'émasculer, le tuer pour lui permettre d'affronter la vie qui suivra sa nouvelle naissance: "...comme la graine, (l'homme) doit d'abord mourir pour renaître." (33) Tuer l'homme, c'est le former. C'est en ce sens que l'on peut dire, comme le soulignait un critique, que L'arrache-cœur est un "roman de formation." (34) C'est en ce sens, surtout, que l'on peut affirmer que la cruauté apparente du récit n'est qu'une série d'épreuves initiatiques que Jacquemort, les "trumeaux" et le lecteur doivent subir, physiquement ou moralement, pour grandir: re-naître. Chacun des plateaux textuels que nous avons vus nous rappelle précisément cette loi: le rite est la mimesis d'un mythe qui arrache l'homme du temps profane et qui le plonge dans un abîme onirique ("le Temps du

rêve"), lui permettant par là même de se régénérer. Ainsi peut-il revenir à la vie "profane" dont il pourra désormais affronter chacune des épreuves.

En somme, la descente des "trumeaux" dans la mort se double d'une montée vers le ciel et du rituel initiatique de mise à mort. Comme le souligne Simone Vierne, ces trois formes de mort initiatique peuvent coexister (35), mais il est que, en ce qui concerne le rituel de puberté, le phénomène est plutôt rare. La montée vers le ciel, par exemple, se retrouve surtout dans les rites chamaniques. Le fait que les "trumeaux" puissent jouir de ces trois mouvements marque ni plus ni moins leur supériorité par rapport aux autres enfants du village.

Mais, s'objectera-t-on, les "trumeaux" ne renaissent pas. Le roman se termine, en effet, par l'image des trois enfants enfermés dans des cages. Nous avons bien vu que ces cages s'accompagnent de symboles ascensionnels, comme les animaux, les "trois lunes jaunes", les barreaux et fenêtres, etc. Mais les "trumeaux" sont toujours enfermés dans leur matrice symbolique. Comment, dès lors, affirmer qu'ils reviennent à la vie? Tout simplement parce qu'ils renaissent sous la forme de Jacquemort.

3. Les "trumeaux", ou Jacquemort

Si l'on regarde les pôles du roman, on comprend que ceux-ci sont unis par un symbolisme ascensionnel. En effet, aux images d'ouverture vers le haut présentes à la fin du texte, s'unit l'ascension de Jacquemort, qui "avanc(e) sans se presser" sur "(1)e sentier (qui) long(e) la falaise." (A.C., p.9) De cette manière, la forme du roman se moule parfaitement sur les degrés initiatiques que suivent les quatre mystes: elle est circulaire en même temps que progressive. Les "trumeaux" ont droit à une initiation de puberté dont il renaîtront sous la forme de Jacquemort, qui lui recevra une initiation "supérieure": à la société secrète que représente le village, d'abord, et au chamanisme, ensuite. Comme l'affirme Simone Vierne, il "existe des degrés et le novice est souvent invité à parcourir une série de voyages qui forment des sortes de cycles de plus en plus élevés, dans la hiérarchie spirituelle." (36) C'est précisément cette gradation spirituelle que nous propose L'arrache-cœur.

La conclusion du roman prend l'aspect d'une mort initiatique, voire donc momentanée. A ce sujet, il est intéressant de constater que Boris Vian s'était proposé de donner une suite à son roman, comme s'il avait jugé

que L'arrache-coeur n'était pas encore complètement terminé. De cette suite, nous n'avons plus que quelques lignes:

Dans la seconde manche, le père commence à compter... Réussira à se réinstaller avant qu'elle ait pu y faire quoi que ce soit et finira par les sortir de la cage, mais partiellement, maladroitement (...) Seul un des trois -Citroën- trouvera comment ouvrir sa porte et il y reviendra tous les soirs (...) Ils changeront d'endroit, naturellement, et passeront à la ville -ou plutôt, ce sera l'endroit qui changera- la mer reculera, etc...(37)

Selon ce texte, Angel reviendrait à la vie, ce qui nous prouve que sa plongée dans la mer n'est qu'un suicide momentané duquel il sortira vraisemblablement régénéré, puisqu'il commencera "à compter..." Les "trumeaux" quant à eux, renaissent, puisqu'ils peuvent sortir de leur cage. Enfin, la ville: n'est-ce pas de ce milieu que Jacquemort provient? Les "trumeaux" ne profiteraient-ils pas de leur séjour dans le domaine de l'au-delà pour apprendre la langue des psychiatres et des psychanalystes? La ville, on l'a déjà dit, est bien un symbole maternel, voire même un mandala. Or, renaître à l'état adulte sous la forme de psychanalyste-psychiatre, n'est-ce pas renaître en tant que spécialiste du monde matriciel, du monde du rêve: du monde de l'inconscient?

Soulignons aussi que le récit, au départ, devait s'intituler Les fillettes de la Reine. Là encore, nous sommes en droit de nous poser ces deux questions: la

"Reine", n'est-ce pas Clémentine jouant le rôle de Déesse-Mère? Et ses fils ne sont-ils pas féminoïdes?

Ce sont là des questions que nous posons sans insister puisque, comme l'affirme Noël Arnaud, à propos du projet de Boris Vian: "Aucune analyse n'est possible d'un roman à l'état de projet et dont nous ne connaissons que le thème." (39) Ce qu'il faut surtout retenir, en revanche, c'est que dans l'esprit de Boris Vian, L'arrache-cœur devait renaître sous une autre forme, un second roman. Sa fin n'est que momentanée. Or, si, pour reprendre Flaubert, la forme de tout récit doit nécessairement se mouler à son fond, la clause momentanée de L'arrache-cœur doit s'ouvrir sur un début résurrectionnel: sur l'incipit du roman qui nous fait voir Jacquemort en pleine ascension.

Notre point de vue s'explique aussi par le fait que, "une fois "renés", les jeunes gens jouent souvent pour un temps le rôle de bébés." (39) C'est ce rôle que Jacquemort joue, comme l'a bien vu Anne Clancier: "Le psychanalyste Jacquemort est décrit souvent comme pourrait l'être un bébé; ainsi en proie au vertige, il est obligé de se tenir un moment agenouillé (...) comme pour se rassurer au contact de la terre maternelle." (40) Plus loin, Jacquemort dit à Angel: "Je suis né l'année dernière..." (A.C., p.28) Jacquemort n'a qu'un an. Or la

"nouvelle année, écrit Gilbert Durand, est un recommencement du temps, une création répétée."(41) Ailleurs, Jacquemort confie à Angel: "représentez-vous le petit Jacquemort comme une capacité vide."(A.C., p.26) Ici encore, "le mot "petit", note Anne Clancier, (que Jacquemort) emploie (...) nous invite bien à le voir comme un enfant..."(42). L'étude d'Anne Clancier se voulant une psychocritique, cet enfant, on s'en doute, "représente une partie infantile du Moi de l'auteur..."(43) Pour notre part, il nous faut retenir le thème du retour à la mère, c'est-à-dire non pas l'image d'un *regressus ad uterum*, mais bien celle d'un retour à la vie "profane".

Dans bon nombre de sociétés archaïques, en effet, le myste doit mourir dans une cabane initiatique sise à l'extérieur du village. Une fois son voyage à l'intérieur de cette matrice complété, il revient chez lui tout à fait régénéré. Il en va de même pour les "trumeaux": ils régressent vers le Chaos matriciel, font leur éducation à la ville (le *mandala*), puis reviennent, désormais adultes, à leur point de départ. La ville est un Chaos matriciel parce qu'elle représente la Mère, mais aussi parce qu'elle représente l'étrangeté de l'autre monde. Les rites de purification nous ont bien fait voir les villageois qui, comme les dieux créateurs, repoussent

Jacquemort puisque ce dernier représente l'ennemi provenant du Chaos.(44)

Afin de signifier cette nouvelle naissance, le myste qui revient au village change aussi de nom. Cette pratique, note Simone Vierne, est "attesté(e) absolument dans toutes les cultures et initiations."(45) Ce qui explique que les "trumeaux" ne s'appellent plus Joël, Noël et Citroën, mais bien Jacquemort. Or ce nom, comme on sait, suggère le caractère "profane" de l'initié, puisqu'il nous réfère au thème de la linéarité du Temps historique. De plus, "Jacques" signifie "niais", c'est-à-dire inculte. Et celui-ci devra apprendre les lois sacrées en voyageant dans la "mort". Enfin, le "Jacques", c'est aussi le sobriquet dont on affuble le paysan français, ce qui nous prouve que le myste revient au bercail, les villageois étant des fermiers.

Notons aussi qu'à son retour, le néophyte, très souvent, a tout oublié de son passé, y compris sa propre mère, qui ne le reconnaît d'ailleurs pas. Clémentine ne reconnaît donc pas son fils devenu adulte, et Jacquemort ne se souvient de rien: il est "vide", il est né "l'année dernière", ce qui fait de lui un être "sans passé intérieur."(A.C., p.28)

Mais le "vide" du psychiatre-psychanalyste, qui marque l'absence de passé, n'est que partiel. Jacquemort

n'a pas tout oublié de son initiation à la puberté: son métier lui permet de reconnaître un "complexe"(le "retour à la mère, la mer...") (A.C., p.127), lorsqu'il en voit un. Si Jacquemort est "vide", c'est parce que, en tant que nouveau-né, "il reste à parfaire (son) éducation"(46), à se "remplir"(A.C., p.26). "C'est pourquoi je psychanalyse les gens", dit-il.(A.C., p.27) On voit bien que son métier, issu d'une initiation à la puberté, lui permet d'accéder à un degré initiatique supérieur. Jacquemort, qui vise "une psychanalyse intégrale"(A.C., p.27), sera en effet rempli de sacré: il absorbera les spectacles religieux qui se présenteront à lui (société secrète), et il réussira à psychanalyser intégralement le père spirituel du village, La Gloire (chamanisme). Le tout avec une grande avidité: "Il va m'en falloir des tas, dit-il. Je fais une forte consommation de mentalités."(A.C., p.26) Il veut aller plus loin que tout autre psychanalyste: "je n'ai pas été assez loin", dit-il, (j)e veux voir jusqu'où on peut aller." "Aucun analyste ne l'a fait."(A.C., p.27) Ce goût de connaître est très fréquent chez les mystes des sociétés archaïques: "Les néophytes, écrit N.B. Tindale, montrent pour la vie cérémonielle et la révélation de la signification cachée des traditions mythologiques et des pratiques de la tribu, une avidité

remarquable."(47) Jacquemort a soif de connaissances, et il a bien vu que les villageois de L'arrache-coeur sont "intéressants et riches."(A.C., p.26)

Toujours à propos de la circularité du récit, il serait bon de jeter un coup d'oeil sur le calendrier de L'arrache-coeur. "Boris a décomposé le temps, si on appelle temps le "mouvement de l'histoire", en empêchant le lecteur de comprendre "logiquement" l'histoire"(48), écrivait Freddy de Vree. Nous croyons, bien au contraire, que le temps de L'arrache-coeur se moule parfaitement sur le régime cyclo-ascensionnel du scénario initiatique.

Notons d'abord que l'entrée ascensionnelle de Jacquemort a lieu un "28 août", date qui fait suite au "16 marillet" qui clôture momentanément le roman. "Marillet", c'est-à-dire l'union du printemps (mars) et du milieu de l'été (juillet) qui précède la fin de l'été (28 août). De plus, la somme du 1 et du 6 (16 marillet) nous donne le 7. Et la somme des sept premiers nombres (1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7) équivaut à 28 (août). Aussi, le chiffre 7 "indique le sens d'un **changement** après un **cycle accompli** et d'un **renouvellement positif**."(49)

On le voit, la forme du récit rejoint celle du parcours lunaire ou initiatique, d'où les **trois** parties de L'arrache-coeur. Trois sections dont les dates sont des plus révélatrices, dans la mesure où elles nous

présentent les deux mouvements propres à toute initiation (descente/ascension ou décroissance/croissance). Entre le 28 août et le 16 marillet, vient le "27 juinet", situé en plein coeur du roman: à la page 128. Ce premier mois-valise, si l'on veut, joue le rôle d'une mort initiatique: il met un terme à la linéarité du temps profane et linéaire qui s'étend du 28 août au 24 juillet (A.C., pp.9-128), pour engager le récit dans un temps mythique, le temps "ample" et "sans repères" (A.C., p.245) de la campagne, et dont la fonction n'est pas de baliser le parcours de l'homme, mais bien de le remplir. Un temps "ample" où les jours gonflent les mois pour leur faire prendre l'allure d'une année (le "347 juillembre"), et où les mois s'accouplent pour former une double saison (l'automne/l'hiver, ou l'union de novembre et de février: "novrier"; A.C., p.228). Oui, un temps qui remplit l'espace ou l'homme: "Les jours s'écoulaient de façon si continue et si furtive qu'il (Jacquemort) perdait la notion de leur nombre." Résultat: la "tête" du psychanalyste "grossit"! (A.C., p.186) La fonction du temps s'accouple ainsi à celle de l'éducateur (ici La Gloire) pour emplir le myste de sacré.

Outre sa position centrale, la date du 27 juinet s'apparente à la mort initiatique pour deux raisons. D'abord, la somme du 2 et du 7 équivaut à 9: "Neuf, étant

le dernier de la série des chiffres, annonce à la fois une fin et un recommencement, c'est-à-dire une transposition sur un nouveau plan." (50) Ensuite, la date revient trois fois, comme la lune qui meurt trois jours durant: le "27 juinet", le "27 juinet (plus tard)", et le "27 juinet (encore après)". (A.C., pp.128, 133, 137) Et si l'on prend la date qui précède l'épicentre temporel du roman (le 24 juillet), et que nous prenons la première date qui suit ce même épicentre (le 39 juinout), nous obtenons, par la somme de leur nombre, la succession du 6 ($2 + 4$), du 9 ($2 + 7$) et du 12 ($3 + 9$). Trois multiples de trois, qui donnent 27 ($6 + 9 + 12$).

Les trois dates principales du récit sont donc le 28 août, le 27 juinet et le 16 marillet. En additionnant leur nombre, on obtient la succession 10, 9, 7, laquelle nous donne une vision cyclique de la globalité temporelle du roman: le 10 symbolise le début d'un nouveau cycle, le 9, la fin momentanée de cette première étape cyclique, et le 7, la renaissance, le "renouvellement positif".

L'organisation temporelle de roman mime le parcours cyclo-ascensionnel du myste engagé dans une série de voyages initiatiques. Plus qu'un roman cyclique, il s'agit d'un roman qui a la forme d'une spirale. Il ne faut pas croire toutefois que le calendrier de L'arrache-cœur coïncide avec le parcours des initiés.

Notre traduction du symbolisme numéral du roman a pour but simplement d'explicitier davantage sa nature cyclo-ascensionnelle. La mort initiatique des "trumeaux", par exemple, s'étale sur toute la troisième partie du récit, et non pas au 27 juin. De même, leur renaissance n'a pas lieu à proprement parler le 16 marillet, mais bien le 28 août, date qui ouvre le récit. Cette date, de fait, sonne non seulement le retour ascensionnel du myste, mais aussi l'entrée de jeu d'un second degré initiatique, l'initiation aux sociétés secrètes: devenus adultes en la personne de Jacquemort, les "trumeaux" doivent désormais parfaire leur éducation. Voyons ce double parcours (société secrète et chamanisme), en nous référant aux trois mouvements du scénario initiatique: la préparation, le voyage dans l'au-delà et la renaissance.

*

4. L'initiation de Jacquemort

La préparation implique d'abord l'établissement d'un lieu éloigné de l'espace profane. Or nous savons que la "Maison" sur la falaise est le lieu le plus sacré du roman. De fait, c'est tout l'espace situé à l'extrémité

du chemin qui constitue l'endroit le plus sacré de L'arrache-cœur: la montagne englobe la "Maison", qui elle englobe les chambres, dont une englobe la mère, qui à son tour englobe les "trumeaux". Cet espace hautement sacré sera mimé par les villageois. Même sacralité, donc, même redoublement: le village englobe les maisons (et la place publique), qui à leur tour englobent des chambres, etc. Troisième volet du tryptique sacré: le domaine de La Gloire, c'est-à-dire le ruisseau, qui équivaut aux entrailles de la mère, ainsi que sa propre demeure, qui s'assimile au Royaume éternel.

Chacun de ces centres sacrés est lié par un chemin qui joue le rôle de labyrinthe. En tant que spectateur, Jacquemort a trois fonctions précises: marcher, regarder, puis absorber du regard (mais aussi en mimant) les divers spectacles qui se présentent à lui. Pour bien montrer que le chemin équivaut à l'image du labyrinthe, il suffit de souligner qu'on le décrit souvent comme emmuré entre deux espaces. Dès le départ, on nous dit, en effet, qu'il est "bordé de calamines en fleur" (A.C., p.9). Et plus loin: "Des deux côtés (du chemin) croissait une herbe cylindrique, vert foncé, spongieuse, comme des crayons de gélatine." (A.C., p.29) Ou encore: "Le chemin du village (...) lui (Jacquemort) était devenu aussi plat qu'un couloir d'asile..." (A.C., p.128)

Entre le chemin et la zone sacrée, nous retrouvons l'image du "seuil", si fréquente dans le roman (A.C., p.31, 40, etc.). Ce peut être aussi le "portail grand ouvert" de la "Maison" (A.C., p.11), ou encore la "grille" du jardin (A.C., p.33); l'entrée du village est "une place oblongue, rehaussée d'un terre-plein (...) (enrobé d') une ombre tranquille."(A.C., p.35); l'atelier du menuisier est séparé d'une pièce (prenant "le jour d'en haut") par une "porte" (A.C., p.39); avant d'entrer dans l'église, Jacquemort doit gravir "les sept marches" d'un escalier (A.C., p.56). Le myste entre chez La Glofre en ouvrant une "porte" (A.C., p.181), ou encore regarde-t-il, par le "trou"(A.C., p.138) d'un mur, le forgeron et son androïde. Bref, tous les lieux sacrés de L'arrache-cœur sont séparés de l'espace profane par une zone intermédiaire en même temps que préparatoire. Préparation, du reste, fréquemment surdéterminée par l'hésitation de Jacquemort. Avant d'entrer dans la menuiserie, par exemple, on le voit "rest(er) sur le seuil sans trop savoir."(A.C., p.40) Et plus loin: "Prêt à partir, Jacquemort flânait dans le couloir" de la "Maison" (A.C., p.62).

Les thèmes du seuil et de l'espace éloigné de la vie profane impliquent, bien entendu, le troisième mouvement de la phase préparatoire: la séparation. Parfois, plutôt

que de prendre la forme de l'hésitation, la rupture du myste avec le monde profane se fait sous l'angle de la solitude. Jacquemort, comme les "trumeaux", absorbe le monde sacré en solitaire. Il est le seul pèlerin de L'arrache-cœur, et son étrangeté pousse les villageois à l'oublier. Cette solitude peut aussi se doubler d'une autre forme de séparation, que l'on pourrait qualifier de "cassure psychique". Le myste, pris dans la solitude, n'hésite plus: il se désintègre émotionnellement avant de débiter son voyage dans l'au-delà. C'est précisément ce qui se produit au début et à la fin de la première partie du roman. Jacquemort gravit la montagne. Puis il s'arrête. "Pris de vertige", il s'agenouille "sur l'herbe". Ce geste lui permet de reprendre sa route: "Maintenant, il avait moins peur (...) Jacquemort se releva, reprit sa marche." Marche qui le fera pénétrer dans un espace sacré, éloigné du monde solaire: "Il accéléra l'allure, et se trouva brusquement dans l'ombre car les rayons du soleil ne parvenaient plus à le suivre." (A.C., pp.9-10) Même phénomène à la fin de la première partie. Cette fois, Jacquemort est "(d)ans sa chambre." Il est "immobile". Puis: "Les choses de ces derniers jours dansaient jusqu'au vertige et sa tête battait violemment." Après ce "vertige", il entre dans le Temps du rêve: "Peu à peu, il se détendit et glissa dans l'inconscience..." (A.C., p.78)

Dans les rituels chamaniques, la solitude du néophyte est souvent le résultat de son propre comportement. L'"apprenti-chaman, écrit Simone Vierne, (...) recherche la solitude ou la crée autour de lui par les crises d'allure hystéroïde qui le secouent."(51) Ainsi, au terme de son initiation à la société secrète qu'est le village, Jacquemort nous dit: "Dorénavant, je ne parlerai plus de moi qu'à la troisième personne."(A.C., p.156) Crise hystéroïde aux tendances nettement schizophréniques. Le schizophrène, en effet, est un être pour ainsi dire "fendu", divisé. Son moi "désincarné"(52) observe son corps agir, d'où sa vision cinématographique (53). Jacquemort, ici, ne fait pas que se parler: il se regarde agir:

Mélancolique, Jacquemort,
Se dirigeait vers le village. (A.C., p.155)
"Ça m'inspire." Il marchait, il marchait toujours.
(A.C., p.156)

Cette division psychique et ce "vertige" créent le lien entre la phase préparatoire et le voyage dans l'au-delà. Le néophyte est prêt à s'engouffrer dans la mort, parce que sa condition émotive ne lui permet plus d'appartenir d'emblée au Temps de la "raison", le temps profane. Mais entre le vertige de Jacquemort et sa vision cinématographique, une différence s'impose: le vertige permet au psychanalyste d'entrer dans un voyage mortel qui l'initiera aux règles sacrées de la société secrète

qu'est le village; sa vision cinématographique marque, en revanche, la fin de ce palier initiatique, en même temps que le début d'une nouvelle initiation, de nature chamanique celle-là.

Remarquons en effet le commentaire de Jacquemort, à la suite de son comportement schizoidique: "J'ai été eu (...) Ce pays m'a eu. Quand je suis arrivé, j'étais un jeune psychiatre plein d'allant, et maintenant, je suis un jeune psychiatre sans allant du tout." (A.C., p.156) Et pourquoi le myste n'a-t-il plus d'"allant"? Parce que son initiation à la société secrète est terminée: "Et c'est à ce village pourri que je dois ça. Ce sacré village dégueulasse." (A.C., p.156) Sacré village... ou village sacré. Sacralité, au demeurant, surdéterminée par son caractère "pourri". (54)

Jacquemort a terminé sa première initiation. La preuve en est que, "(m)aintenant, dit-il, je me moque apparemment de la foire aux vieux, je cogne à regret sur les apprentis et j'ai déjà maltraité La Gloire parce qu'autrement ça me faisait du tort." (A.C., p.156) Le myste résume ainsi son premier parcours initiatique. Résumé suivi de l'annonce de son second parcours: "Eh ben! c'est fini, tout ça. Je vais me mettre au travail énergiquement." (A.C., p.156) On serait enclin à croire que ce travail consiste à réfuter la somme de

connaissances qu'a absorbé le myste. Mais il n'en est rien. Jacquemort sait tout des villageois et de leurs comportements: "ça fait bien la millième fois que je viens dans ce satané patelin et cette route n'a plus rien à m'apprendre" (A.C., p.170), dira-t-il plus loin. Jacquemort appartient désormais à la société secrète villageoise. C'est ainsi que, lors du "Spectacle de Luxe" donné par le curé, on le surprendra donner "à contre-cœur une gifle à (un) enfant de chœur..." (A.C., p.171)

Certes, le psychanalyste ressent un "dégoût" à l'égard de telles "pratiques" (A.C., p.171), mais cela ne fait que nous montrer les caractéristiques fondamentales propres aux initiations supérieures: le myste est "rempli" de connaissances sacrées et il devient le chef spirituel de son village "qu'il le veuille ou non". (55) N'oublions pas que Jacquemort est un élu: d'abord parce qu'il représente les enfants de la Déesse-Mère; ensuite parce qu'il a été frappé par le destin, comme tout héros solaire (il se dit d'ailleurs "illuminé"; A.C., p.27). On le verra en effet confier à Angel: "ça ne vient pas de moi, ce désir de me remplir, (...) c'était joué d'avance. (...) (j)e n'étais pas libre." (A.C., p.29) Jacquemort doit devenir l'homme le plus important du village. De fait, il est possible de voir en lui le frère de celui qu'il devra

remplacer. Sa première mission, en effet, consiste à aider Clémentine à accoucher d'un "commencement". En ce sens, le psychanalyste est supérieur à tous les autres actants du récit, puisque lui seul peut côtoyer la zone la plus sacrée du roman. Mais aussi, ce rôle fait de lui une sage-femme. Or, dans les sociétés archaïques, la sage-femme était souvent le chaman lui-même. Néanmoins, ce rôle que tient Jacquemort ne signifie pas qu'il est chaman, mais bien qu'il possède le talent requis (naissance illustre) pour le devenir. Remarquons aussi que les deux hommes semblent venir du même endroit, ou de la même "planète": "Il (Jacquemort) ressentait une sorte d'inquiétude, l'impression de parler à quelqu'un (La Gloire) d'une autre planète. Sensation bien connue, certes, certes." (A.C., p.54)

Le vertige, disions-nous, lie le mouvement préparatoire du scénario initiatique au voyage dans la mort. Or, cette route qu'emprunte Jacquemort se caractérise par son schème aussi bien ascensionnel, qu'horizontal ou "descensionnel". Cela va de soi, la position du sacré étant variable. Ainsi, le psychanalyste descendra la falaise pour aller au village. Et du village, il descendra encore vers les entrailles de la Terra Mater, symbolisées par le ruisseau. *Regressus ad uterum*, donc, identique à la descente aux Enfers, puisque

ce monde implique la présence d'Ancêtres mythiques -que représentent les villageois. En retournant à la "Maison", Jacquemort s'engagera dès lors dans un parcours ascensionnel. Enfin, au village, le myste passe d'une habitation sacrée à l'autre, si bien que son parcours devient horizontal.

Enfin, le héros devra subir des épreuves. Les villageois frappent Jacquemort quand celui-ci refuse de garder le silence. Le psychanalyste, comme tout myste, doit conserver son état de non-existence, et c'est pourquoi Jacquemort sera toujours ignoré de la part de ses éducateurs. S'il se fait trop présent, on le ramène à la réalité mystique: on le "tue" symboliquement en le frappant.

Ce sur quoi il nous faut insister, c'est l'enseignement que reçoit Jacquemort pendant son voyage. En tant que spectateur, il doit forcément regarder les spectacles qui se présentent à lui. Mais son regard glisse progressivement vers une mimesis ou, si l'on veut, vers une mise en pratique des lois qui lui sont divulguées. Le néophyte doit participer **in concreto** aux spectacles, se mettre en abîme: devenir lui-même un acteur: "Prêt à partir, Jacquemort flânait dans le couloir (de la "Maison"). Il avait revêtu ses habits sérieux et se sentait gêné comme un acteur en costume sur une scène vide."(A.C., p.62)

C'est par ce passage du regard à la mimesis que nous pouvons saisir la progression de Jacquemort. La psychanalyse "intégrale", qu'il recherche avec avidité, consiste précisément en ce transfert ultime qui le fera passer d'un état passif (spectateur) à un état actif (comédien).

Ainsi, au début de son parcours, Jacquemort joue ni plus ni moins le rôle de touriste. Après tout, il est venu "passer les vacances" (A.C., p.19). Il regarde: les décors et les actants. Même si, dès son arrivée, il joue le rôle de sage-femme, sa passivité lors de l'accouchement de Clémentine est notable: "On va s'asseoir et attendre" (A.C., p.16) suggère-t-il à la bonne. Puis il regarde: "Les yeux du psychiatre s'accoutumaient à la lueur (...) Il devina les gestes de la nurse..." (A.C., p.17) Et plus loin, à la foire aux vieux, il regarde "le spectacle" (A.C., p.36) sans broncher. A un certain moment, les vieillards lui paraissent si horribles qu'il "s'effor(ce) de ne pas (les) regarder." Et lorsqu'il vient à leur défense, il reçoit un "coup de poing" qui lui fend la lèvre. Les enchères continuent, et on "ne le regard(e) pas." (A.C., p.38)

Mais, dès le 2 septembre, le néophyte se met timidement à mimer les acteurs qui l'entourent. Les

villageois sont réunis dans l'église du curé, que Jacquemort scrute d'un regard avide: ses yeux "remarquaient les lumières innombrables pendues à la voûte, qui révélaient maintenant le fouillis de corps enchevêtrés..."(A.C., p.64) Peu à peu, les villageois se mettent en colère contre le curé; bientôt, "Jacquemort, emporté par la passion qui émanait de ces hommes, se surpr(end) à chanter avec eux."(A.C., p.67) Certes, le néophyte n'ira pas plus loin, il devra "se retenir à un banc de bois pour ne pas être entraîné par la foule"(A.C., p.68); mais il a déjà progressé.

Comment expliquer ce progrès? Par ses aventures sexuelles avec la bonne Culblanc. On sait que les deux personnages s'accouplent à la façon des mammifères quadrupèdes, d'où cette "odeur un peu bestiale" que projette la servante de Clémentine. Une odeur qui ne "dépla(ît) point"(A.C., p.63) au psychanalyste. De fait, il refusera même "de se laver les mains"(A.C., p.101), car cette odeur matérialise des formes, "des formes qui aid(ent) à marcher"(A.C., p.105), voire à progresser sur le chemin de l'initiation. Partout, l'odeur animale le suit. Même à l'église: "Jacquemort était serré contre elle (Culblanc) et le parfum animal lui emplissait les narines."(A.C., p.64) Or, s'il se met à chanter comme les autres villageois, c'est parce que ce parfum l'enivre, ou

plutôt, l'animalise: un parfum qui lui permet de posséder une particularité de l'Ancêtre mythique: le lien intime qui l'unit avec les animaux.

Aussi, la psychanalyse dans L'arrache-cœur ne se résume pas qu'à "de banales scènes de copulation", pour employer la formule d'un critique.(56) La cure psychanalytique permet à Jacquemort de pénétrer dans le sacré. Et le transfert ira en s'accroissant lorsque Jacquemort fera la rencontre d'un "gros chat noir" aux yeux jaunes (A.C., p.61). De fait, le transfert sera total: au bout d'un certain temps, le chat aura pris la forme d'une "enveloppe vide"(A.C., p.106), pendant que le psychanalyste se fera plutôt félin: Jacquemort éprouve soudain "le besoin de se gratter l'oreille avec son pied..."(A.C., p.107), il grimpe sur la falaise avec "une sûreté souple"(A.C., p.108), mange un papillon (A.C., p.120) -quand ce n'est pas une "chatterie", c'est-à-dire du "mou"(A.C., p.122). Ainsi, ayant fini par "absorb(er) l'intégralité de la substance mentale du chat noir", Jacquemort peut désormais "appren(dre) à grand-peine à se débrouiller dans ce monde complexe et violemment affectif."(A.C., p.107) On reconnaît ici le thème des tabous alimentaires, épreuve initiatique à laquelle le myste doit se soumettre. Jacquemort devenu chat, cela implique non seulement que le néophyte vient d'être

dépouillé de son état d'antan, mais aussi qu'il a droit désormais à des caractères qui lui permettront d'aller plus loin dans son voyage mortel. Jacquemort ne connaît plus le vertige et, de plus, il peut maintenant voir dans la nuit, comme le chat, mais aussi comme le chaman.

Tout au long du récit, Jacquemort, parce qu'enfermé dans un monde mortel symbolisé par la nuit (présente dans toutes les maisons du village), cherche à sonder du regard les objets qui l'entourent. Dès le départ, dans la chambre de Clémentine, le texte nous apprend: "Les yeux du psychiatre s'accoutumaient à la lueur émanée du miroir."(A.C., p.17) Plus loin, dans l'église: "...ses yeux s'habituèrent à l'obscurité, il nota le rectangle gris d'une porte..."(A.C., p.57) En devenant un chat, le psychanalyste est désormais doué d'une vision clairvoyante. Il ne s'accoutume plus à la nuit: il peut la "sonder"(A.C., p.245) en toute facilité.

Il faut noter aussi qu'il doit cette vision aux effets du soleil. Vers la fin de son parcours, on nous dit en effet que ses yeux sont "cuits par la lumière de l'air".(A.C., p.226) Ainsi, Jacquemort s'identifie aux vieillards que l'on vend sur la place publique, et dont nous connaissons le haut degré de spiritualité. Ces vieillards, en effet, ont des "yeux plissés d'avoir trop travaillé au soleil."(A.C., p.36)

En somme, le psychanalyste devient clairvoyant: "On n'a pas les yeux fermés parce qu'on met des paupières devant, lui dit le maréchal, à propos des yeux peints de la couturière. Ils sont ouverts dessous.[...] (P)our voir de loin, c'est pas des yeux qu'on se sert..."(A.C., p.132) Non. Ce sont les yeux de la sagesse: les yeux "lointains"(A.C., p.53) du chaman La Gloire.

L'initiation à la société secrète que reçoit Jacquemort se termine un "73 févruin"(A.C., p.155). C'est à ce moment, comme on l'a vu, qu'il fait le point sur ce qu'il vient de vivre et sur ce qu'il s'apprête à vivre: l'initiation au chamanisme. Grâce à Culblanc, au chat noir et au soleil, il est désormais semblable aux autres villageois: "bête"(A.C., p.129). De cette manière, si, le dimanche 2 septembre, il refuse de suivre la foule qui s'en va donner une correction au curé, le 135 avroût, lors du "Spectacle de Luxe", il réagira tout autrement. "Il avait encore envie de se battre. Il cogna dans ce qu'il vit. Il cogna et ça le soulageait énormément de cogner sur des adultes."(A.C., p.180) Le spectateur n'est plus passif. Il ne regarde plus; il mime la geste des Ancêtres mythiques.

Oui, Jacquemort appartient à la société secrète que représente le village. Et, le 135 avroût toujours, il aura droit à la consécration suprême: la chance d'être

purifié par La Gloire. C'est, d'ailleurs, la raison pour laquelle il s'abandonna à ses instincts de pugiliste. Pris d'une "gêne" pendant le combat, il réfléchit: "Qu'importe [...] La Gloire est là pour la (la gêne) prendre. Il fallait que j'aie le voir pour cette gifle que j'ai donnée à l'enfant de chœur."(A.C., p.180)

Ainsi, après cette scène, le psychiatre se dirige derechef chez La Gloire: "Je me suis battu, lui avoue-t-il. Au spectacle du curé. Tout le monde s'est battu (...) J'ai un peu honte; (...) alors, j'ai profité de ce que je venais vous voir, j'ai apporté du liquide..."(A.C., p.181) Et La Gloire de répliquer: "Naturellement... [...] Vous avez vite pris le pli. [...] Ne vous en faites pas. Je prends votre honte."(A.C., p.182)

Cette purification, en plus de faire de Jacquemort un membre de la communauté villageoise, s'enchâsse au dernier parcours initiatique du myste. Elle marque un couronnement (initiation à la société secrète) en même temps que la purification au degré initiatique le plus élevé, le chamanisme. Dès cet instant, Jacquemort se mettra à absorber le savoir suprême, celui que lui inculquera La Gloire, toujours par la voie de séances psychanalytiques.

La Gloire se donne à Jacquemort, dans son domaine qui

symbolise le Royaume Eternel. Domaine qui, comme tous les autres espaces sacrés du roman, se veut un "spectacle" (A.C., p.181) Et ce spectacle, Jacquemort ne le voit plus: "Ce spectacle avait frappé Jacquemort la première fois, mais il le contemplait maintenant avec la même indifférence qu'il témoignait envers toutes choses non directement liées avec sa manie; c'est-à-dire qu'il ne la voyait même plus." (A.C., p.181) Jacquemort passera donc à l'action.

Sa "manie", ou sa soif de savoir. A la fin de son parcours, Jacquemort se demandera: "Mais qu'avais-je à vouloir sonder, qu'avais-je à vouloir savoir -pourquoi tenter d'être comme eux- sans préjugés, doit-on nécessairement aboutir à cela, cela seul?" (A.C., p.245) Si on est un élu, sans doute. Le psychiatre-psychanalyste a pour plus importante "manie" de "vouloir sonder" le Temps du rêve. On voit bien que l'initiation de puberté donnée aux "trumeaux" les prépare à jouer le rôle de psychopompe qui les attend. Car, comme le psychiatre-psychanalyste, le rôle du chaman -ou psychopompe- est de "pomper" ou de "conduire" et de manipuler le sacré enfoui dans les profondeurs nocturnes de chaque être.

Elu malgré lui au titre de père spirituel de la communauté, Jacquemort s'en va remplacer La Gloire, mort depuis peu. C'est ainsi qu'il jette "des regards

attentifs" autour de lui, "sur tous ces paysages qu'il ne reverrait plus -le jour venait de prendre la place que lui destinait le sort."(A.C., p.245) Tout était joué d'avance. Mais si le destin du héros solaire peut sembler tragique, il est que cette tragédie se renverse rapidement en une finalité épique: le héros solaire renaît, possédant par là même la vérité parousiaque qu'aucun autre humain ne connaîtra.

En effet, si le destin de Jacquemort ne lui a pas permis de "se dégager du départ"(A.C., p.245), il lui aura toutefois donné la chance de voir la "vérité", cette même vérité qu'il n'avait fait qu'"entrev(oir)" quelques temps auparavant(A.C., p.226): le vol des "trumeaux". Et "(m)aintenant, il comprenait."(A.C., p.247) Jacquemort est le seul actant du récit à savoir ce qu'aucun être humain oserait à peine s'imaginer. Un vol à la double signification: la quête ascensionnelle du myste à la puberté, et l'image de la parousie mettant un terme au troisième et dernier degré initiatique.

Jacquemort tente bien de sauver les "trumeaux" de la séquestration qui les attend, mais la mère s'y oppose. L'argument qu'elle donne au psychanalyste nous montre bien qu'entre lui et les "trumeaux", les liens sont très étroits: "... je comprends d'autant moins votre objection que vous allez, au fond, vous enfermer de la même façon."

Et Jacquemort de rétorquer: "Je n'enferme pas les autres..."(A.C., p.249) Non, il les délivre. La cabane matricielle est à la mort momentanée ce que l'Age d'Or est à la Renaissance. De "vide", Jacquemort est maintenant "rempli" -comme le plus puissant des rois.

NOTES
LE PARCOURS INITIATIQUE

Avant-propos

1. Simone Vierne, Rite , Roman, Initiation, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 1973, p.68
2. Ibid., p.74
3. Mircea Eliade, Le sacré et le profane, Gallimard, coll. Folio/Essais, Paris, 1965, p.153
4. Mircea Eliade, Initiation, rites, sociétés secrètes, -Naissances mystiques, Gallimard, coll. Idées, Paris, 1959, p.56
5. Cf. notes 1 et 4

1. Le scénario initiatique

1. Mircea Eliade, op.cit., p.25
2. loc. cit.
3. loc. cit.
4. Simone Vierne, op.cit., p.15
5. Ibid., p.16
6. Ibid., pp.16-17
7. Ibid., p.19
8. loc. cit.
9. Ibid., p.22
10. loc. cit.
11. Ibid., pp.39-40

12. Ibid., p.43
13. Ibid., p.42
14. Ibid., p.39
15. Ibid., p.46
16. Ibid., p.47
17. Ibid., p.49
18. Ibid., p.30
19. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, Editions Robert Laffont S.A., et Editions Jupiter, Paris, 1982, p.432
20. Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Bordas, Paris, 1984, pp.361-362
21. Ibid., p.360
22. Cf. supra, p.117
23. Gilbert Durand, op.cit., p.116
24. Ibid., p.360
25. Ibid., p.332
26. Simone Vierne, op.cit., p.24
27. Mircea Eliade, Mythes, rêves et mystères, Gallimard, coll. Folio/Essais, Paris, 1957, p.129
28. Simone Vierne, op.cit., p.43
29. Gilbert Durand, op.cit., p.394
30. Cf. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, op.cit., p.67. Voir aussi Carl G. Jung, Les racines de la conscience, -Etudes sur l'archétype, Editions Buchet/Chastel, Paris, 1971, pp.409-413, 435-440, 448-453
31. Simone Vierne, op.cit., p.35
32. Mythologie générale, sous la direction de Félix Guiraud, Larousse, Paris, 1951, p.80

33. Simone Vierne, op.cit., p.7
34. Franz Lefebvre, "Boris Vian: Un brise-divan? -ou le thème de la psychanalyse dans L'Arrache-Coeur", in La Nouvelle revue Française, Paris, décembre 1984, p.67
35. Simone Vierne, op.cit., p.22
36. Ibid., p.49
37. Cf. la revue Obliques, Boris Vian de A à Z, no.8-9, (direction Noël Arnaud), Paris, 1976, p.18
38. loc. cit.
39. Simone Vierne, op.cit., p.46
40. Anne Clancier, "Qu'est-ce qui fait courir Boris Vian?", in Colloque de Cerisy -Boris Vian, tome 2, Union générale d'éditions, coll. 10/18, Paris, 1977, p.55
41. Gilbert Durand, op. cit., p.324
42. Anne Clancier, op. cit., p.55
43. loc.cit.
44. Cf. supra, p. 57
45. Simone Vierne, op.cit., p.48
46. Ibid., p.47
47. Mircea Eliade, Initiation, rites, sociétés secrètes -Naissances mystiques, p.50
48. Freddy de Vree, Blues pour Boris Vian, Editions de Tafelronde, Paris, 1960, p.28
49. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, op.cit., p.860
50. Ibid., p.665
51. Simone Vierne, op.cit., p.18
52. L'expression est de Ronald Laing. Cf. Le moi divisé, Stock, Paris, 1970, 184 p.
53. Voir à ce sujet l'ouvrage de Marguerite Sécéhaye, Journal d'une schizophrène, Presses Universitaires de France, Paris, 1950, 138 p.

54. Cf. supra, p. 53

55. Cf. note 9

56. Marc Lapprand, "Le procès de la psychanalyse", in Magazine Littéraire, no.270, Paris, octobre 1989, p.25

CONCLUSION

L'homme religieux ne vit pas dans le doute. Il sait tout parce qu'on lui a tout révélé. Chacun de ses gestes, du plus banal au plus sérieux, est un acte religieux: la répétition d'un acte primordial inséré dans une histoire à la fois exemplaire et transcendante. Pour combattre l'Histoire, il peut non seulement "métahistoriciser" le Temps "profane" en lui donnant une signification supra-humaine, mais il peut aussi, contrairement à l'homme chrétien, présentifier le mythe, c'est-à-dire réactualiser une histoire "vraie". Ainsi peut-il interrompre le fil linéaire du Temps, et partant, se régénérer au besoin -d'où sa grande liberté.

De cette manière, les rituels de purification lui permettent de rejoindre le Temps des Origines du Monde. Ainsi, grâce au père spirituel de leur communauté, les villageois de L'arrache-cœur se propulsent au cœur d'un espace-temps pré-traumatismal, et se permettent par là même de côtoyer l'Ancêtre primordial. Les villageois ne ressentent pas la honte, ils vivent en harmonie avec leur milieu; ils sont nus et bruts comme la pierre.

Les rites sacrificiels nous ont fait voir jusqu'à quel point la notion du Temps pour l'homme "primitif" diverge de celle de l'homme "moderne". En effet, la mort,

pour les villageois, ne constitue pas le terme final de la vie. Bien au contraire: si l'on tue, c'est pour régénérer la vie. Et en tuant, l'on répète la gesta des dieux qui créèrent l'Univers, si bien que le rituel sacrificiel répète le mythe cosmogonique.

La mort étant fécondatrice, les rites sacrificiels sont nécessairement isomorphes des rites sexuels. Là encore, les villageois répètent le modèle cosmogonique, puisque l'acte sexuel est une sorte de marché, d'échange de forces entre deux partenaires: la Terra Mater, personnifiée par Clémentine, et ses fils, personnifiés par les "sacrifiants" -les villageois. Les sacrifiés, quant à eux, qu'ils soient vieillards ou enfants, cheval ou vache, sont l'objet qui se situe entre ces deux pôles. Mais, dénué de tout "devenir", l'acte sexuel devient la mimesis du mythe des origines, s'identifiant de cette manière à une sorte de prière, à une union charnelle spiritualisée. En cela, il reproduit les rapports étroits qu'entretenait l'Ancêtre primordial avec ses Créateurs, permettant ainsi aux villageois de recouvrer l'androgynie d'avant la cassure. Enfin, le thème de l'orgie nous a fait voir que les actants du récit peuvent comme exciter le couple divin, l'inciter à s'unir afin de régénérer le Cosmos. L'orgie est un Chaos, cet Oeuf cosmique qui, surchauffé à souhaits, éclate pour donner naissance à un nouveau monde.

Enfin, nous avons vu que les villageois reproduisent le Monde par la voie du rituel de **construction**. Toute habitation doit représenter la totalité du Cosmos, d'où sa ressemblance avec le corps humain, lui-même **imago mundi**. Ces habitations, de plus, ont toutes un centre, permettant de la sorte à l'homme de s'unir à son Créateur.

Chacun de ces comportements est une représentation scénique visant à éduquer un spectateur: Jacquemort. C'est lui le "moderne", un citadin "vide" venu de la ville et qui, à la manière d'un pèlerin, doit se remplir de sacré. Son parcours initiatique est, en fait, double: d'une part, il doit s'initier à la **société secrète** que représente ce monde d'une campagne toujours vierge et, d'autre part, il doit devenir le père spirituel des villageois, leur **chaman**. Ces deux parcours succèdent à celui des "trumeaux" qui, eux, seront initiés à la **puberté**. D'où la cyclicité ascensionnelle que prend le récit: les "trumeaux" meurent momentanément, puis réapparaissent au village à l'état adulte, un adulte qui n'a qu'un an: Jacquemort.

Puisque tout spectacle implique un spectateur, et inversement, il nous est apparu essentiel de donner un bref aperçu de la dichotomie faisant se confronter les deux tendances possibles propres à l'**homo religiosus**:

l'une, qui fait de lui un homme "primitif", c'est-à-dire un homme qui, convaincu d'être le produit d'une somme archétypale, combat le Temps "profane" en le répétant ou en lui donnant une signification métahistorique; et l'autre, par laquelle l'homme devient "moderne": un homme qui se sait et se veut le Créateur de l'Histoire. Un homme dont la vision "proleptique" s'oppose radicalement à toute tendance régressive.

Or, ce sont bien ces deux positions que nous retrouvons dans L'arrache-cœur, la première étant représentée par les villageois et les actants qui habitent la falaise, la seconde ayant pour représentants Jacquemort et, en partie du moins, le curé. Car ce dernier, à la différence du psychiatre-psychanalyste, joue une sorte de double jeu, tout colonisé qu'il est: d'une part, il prône la religion de l'homme "moderne", le christianisme, et, d'autre part, il se rend utile, dans le but de survivre en cette contrée de "brutes matérielles". De luxueux, il devient utile. En définitive, le curé est utilisé au besoin, comme la machine enracinée dans une raison d'être. Jacquemort, quant à lui, se veut le "moderne" à l'état pur: un pèlerin "vide" qu'il faudra coloniser, remplir de règles sacrées. Il est le spectateur assoiffé de représentations mythiques dont les rôles sont tenus par

des actants "primitifs". Peu à peu, l'on verra son statut ontologique se renverser, le tout résultant en son élection au poste sacré suprême: le père spirituel de la communauté villageoise.

Il faut se garder de croire, cependant, que la division en trois temps de notre travail (**Monde primitif et Monde moderne, Les spectacles religieux et Le parcours initiatique**) s'applique parfaitement à la démarche du roman. Par souci de clarté, nous avons cru juste de séparer les acteurs des spectateurs, séparation issue de la dichotomie "moderne"/"primitif"; mais il est que, parmi les acteurs, certains peuvent être qualifiés d'initiés. C'est le cas, en outre, des vieillards que l'on sacrifie au nom de la régénération du Cosmos, ou encore d'Angel qui, comme ses propres fils, doit régresser vers l'état chaotique. Ce sont des acteurs, certes, mais ils jouent le rôle de myste dans la mesure où, eux aussi, vivent, meurent et renaissent. Il s'agit, en somme d'un redoublement symbolique: objets du rituel sacrificiel ou sexuel, les vieillards, par exemple, sont en même temps les sujets d'un rituel initiatique. De fait, il est juste de dire que tous les acteurs de ces spectacles sont des initiés: ils miment la **gesta** des Ancêtres mythiques ou des dieux créateurs, ils meurent ontologiquement, puis rejoignent le temps du rêve dans le

but de se guérir ou de combattre le temps historique. En somme, les acteurs se régénèrent en dévoilant à Jacquemort les règles du sacré. Il s'agit de jouer pour "remplir", mais aussi pour se "remplir". C'est l'art de recevoir en se donnant.

*

Notre lecture du dernier roman de Boris Vian nous aura permis de constater que la cruauté et la gratuité qui s'en dégagent ne sont possibles, en définitive, qu'au moyen d'une lecture "moderne", c'est-à-dire d'une lecture en surface. Abordé à partir de ses sources archétypiques, L'arrache-cœur se renverse en un récit dont chacun des plateaux textuels prend l'allure d'un spectacle sacré, parce que fondé. Au pessimisme succède ainsi la parousie. Que l'on se garde cependant de voir en notre étude la prétendue découverte du sens "véritable" du roman de Boris Vian. Plutôt s'agissait-il, pour nous, de poser un regard englobant sur L'arrache-cœur, et d'en découvrir les sens cachés, voire même les sens cachés possibles. Un récit dont l'ambiguïté défie toute "grille méthodologique" ne peut dégager que des vérités, et des vérités créées à l'image de ses lecteurs. Du reste, une telle réussite, une telle rencontre avec la vérité du

texte, nous aurait amené à séquestrer L'arrache-coeur sous une quelconque étiquette, et partant, à l'atrophier de son polymorphisme, de sa liberté: "classifier le comportement humain, c'est le contraindre", disait Thomas Szasz (1). Nous pouvons en dire autant du récit vianesque.

Ce n'est donc pas en tant que juge que nous avons ré-écrit le dernier roman de Boris Vian. Simplement, il s'agissait pour nous, au nom du plaisir de la lecture, d'atteindre sa position existentielle, de s'insérer profondément dans ses zones mythiques afin de connaître comment, pour emprunter une formule de Ronald Laing, "il se sent lui-même et sent le monde." (2)

NOTES
CONCLUSION

1. Thomas S. Szasz, Idéologie et folie, Presses Universitaires de France, Paris, 1976, p. 246
2. Ronald Laing, Le moi divisé, Stock, Paris, 1970, p.31

BIBLIOGRAPHIE

1. Ouvrages de Boris Vian

L'arrache-coeur. Ed. Vville, Paris, 1953; éd. Pauvert, Paris, 1962 (avec l'Herbe rouge et les "Lurettes fourrées"), 1965; Livre de poche, Paris, 1968; éd. Christian Bourgeois, Paris, 1975.

Le Traité de civisme, (Présentation, notes et commentaires de Guy Laforêt), Christian Bourgeois Editeur, Paris, 1979, 268 p.

2. Ouvrages sur Boris Vian et son oeuvre

ARNAUD, Noël, Les Vies parallèles de Boris Vian, coll. 10/18, Paris, 1969, 605 p.

ARNAUD, Noël, "Boris Vian et la 'Pataphysique", in Colloque de Cerisy -Boris Vian, tome 2, Union générale d'éditions, coll. 10/18, 1977, Paris, pp.385-401.

ARNAUD, Noël; Bens, Jacques, "L'Arrache-coeur à la scène", in Obliques -Boris Vian de A à Z, no.8-9, (direction Noël Arnaud), Paris, 1976, pp.17-19.

BAUDE, Jeanne-Marie, "Stabilité et mouvement dans la mythologie de Boris Vian", in Colloque de Cerisy -Boris Vian, tome 1, Union générale d'éditions, coll. 10/18, Paris, pp.219-233.

BENS, Jacques, Boris Vian, Bordas, Paris, 1976, 191 p.

CALONNEC, Geneviève, "Une lecture de L'Ecume des Jours Boris Vian", in Recherches sur l'imaginaire, Cahier XIII, Université d'Angers, U.E.R. des Lettres et des Sciences Humaines, Angers, 1985, pp.245-288.

CARASSUS, Emilien, "L'arrache-coeur", in Colloque de Cerisy -Boris Vian, tome 1, Union générale d'éditions, coll. 10/18, Paris, 1977, pp.407-424.

CLANCIER, Anne, "Qu'est-ce qui fait courir Boris Vian?", in Colloque de Cerisy - Boris Vian, tome 2, Union générale d'éditions, coll. 10/18, Paris, 1977, pp.49-86.

DUCHATEAU, Jacques, Boris Vian ou les facéties du destin, Editions de la Table Ronde, Paris, 1969, pp.169-180.

LAPPRAND, Marc, "Le procès de la psychanalyse", in Magazine littéraire, no.270, Paris, octobre 1989, pp.22-26.

LEFEBVRE, Franz, "Boris Vian: Un brise-divan? -ou le thème de la psychanalyse dans L'Arrache-Coeur", in La Nouvelle Revue Française, Paris, décembre 1984, pp.64-68.

NOAKES, David, Boris Vian, Classiques du XXe siècle, no.69, Editions Universitaires, Paris, 1964, pp.89-97.

POEHR, Véronique, "L'arrache-coeur de Boris Vian", in Recherches sur l'imaginaire, Cahier XIII, Université d'Angers, U.E.R. des Lettres et des Sciences humaines, Angers, 1985, pp.225-244.

RYBALKA, Michel, Boris Vian -Essai d'interprétation et de documentation, Lettres Modernes, Paris, 1969, 254 p.

VREE, Freddy de, Blues pour Boris Vian, Editions de Tafelronde, Paris, 1960, 54 p.

WESTERWELLER, Ulla, "Surréaliste dans l'anticléricalisme", in Magazine littéraire, no. 270, Paris, octobre 1989, pp.19-22.

3. Ouvrages sur la mythologie, l'histoire des religions, l'initiation et le symbolisme

BORIE, Monique, "De l'herméneutique à la régénération par le théâtre", in Cahiers de l'Herne -Mircea Eliade, Editions de l'Herne, Paris, 1978, pp.117-134.

BRENGUES, Jacques, "Initiation et roman initiatique", in Chroniques d'Histoire Maçonnique, no.41, 2e semestre, 1988, pp. 3-12.

CELLIER, Léon, Parcours initiatiques, Editions de la Baconnière et les Presses Universitaires de Grenoble, Neufchatel, 1977, pp.118-175.

DURAND, Gilbert, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Bordas, Paris, 1984, 536 p.

ELIADE, Mircea, Le mythe de l'éternel retour, Gallimard, coll. Folio/Essais, Paris, 1969, 182 p.

ELIADE, Mircea, Image et symboles, Gallimard, coll. TEL, Paris, 1980, 238 p.

ELIADE, Mircea, Méphistophélès et l'androgynie, Gallimard, Paris, 1962, pp.95-268.

ELIADE, Mircea, Aspects du mythe, Gallimard, coll. Folio/Essais, Paris, 1963, 251 p.

ELIADE, Mircea, Le sacré et le profane, Gallimard, coll. Folio/Essais, Paris, 1965, 185 p.

ELIADE, Mircea, Mythes, rêves et mystères, Gallimard, coll. Folio/Essai, Paris, 1957, 279 p.

ELIADE, Mircea, Initiation, rites, sociétés secrètes - Naissances Mystiques, Gallimard, coll. Idées, Paris, 1959, 282 p.

ELIADE, Mircea, La nostalgie des origines, Gallimard, Paris, 1971, 336 p.

ELIADE, Mircea, Traité d'histoire des religions, Payot, Paris, 1987, 393 p.

ELIADE, Mircea, L'épreuve du labyrinthe (Entretiens avec Claude-Henri Rocquet), Pierre Belfond, coll. "Entretiens", dirigée par Claude Bonnefoy, Paris, 1978, 248 p.

ELIADE, Mircea, Forgerons et alchimistes, Flammarion, Editeur, coll. Idées et Recherche (dirigée par Yves Bonnefoy), Paris, 1977, 188 p.

HARDING, Esther M., Woman's Mysteries -Ancient and Modern, Shambhala, Boston & Shaftesbury, 1990, pp. 98-116.

JAMES, E.O., Le culte de la déesse-mère dans l'histoire des religions, Editions Le Mail, Paris, 1989, 285 p.

JUNG, C.G., Métamorphoses de l'âme et ses symboles, Librairie de l'Université, Genève, 1978, pp.691-693.

JUNG, C.G., Les racines de la conscience, -Etudes sur l'archétype, Editions Buchet/Chastel, Paris, 1971, pp. 409-413, 435-440, 448-453.

LIBIS, Jean, Le mythe de l'androgyne, Berg International éditeurs, Paris, 1980, 286 p.

MARINO, Adrian, L'herméneutique de Mircea Eliade, Gallimard, Paris, 1981, 421 p.

PRZYLUCKI, Jean, La Grande Déesse, Payot, Paris, 1950, 219 p.

SMET, André de, La grande déesse n'est pas morte, André de Smet et "La Pensée Universelle", Paris, 1983, pp.2-25.

VIERNE, Simone, Rite, Roman, Initiation, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 1973, 138 p.

VIERNE, Simone, Jules Verne et le roman initiatique, les éditions du Sirac, Paris, 1973, pp. 9-64.

VIERNE, Simone, "La littérature sous la lumière des mythes", in Cahiers de l'Herne -Mircea Eliade, Editions de l'Herne, Paris, 1978, pp.273-282.

4. Ouvrages de références

BONNEFOY, Yves, Dictionnaire des mythologies, vol.1 et 2, Flammarion, Paris, 1981.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, Dictionnaire des symboles, Editions Robert Laffont S.A., et Editions Jupiter, Paris, 1982.

HAMILTON, Edith, La mythologie, -ses dieux, ses héros, ses légendes, Editions Marabout, Paris, 1978.

Mythologie générale, sous la direction de Félix Guiraud, Larousse, Paris, 1951.

Les sociétés primitives, sous la direction de Henri Tissot (entretiens avec Claude Lévi-Strauss), Robert Laffont, Paris, et Grammont, Lausanne, 1975, 140 p.

5. Divers

BACHELARD, Gaston, "Le Mythe de la Digestion", in La Formation de l'esprit scientifique, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1983, pp.169-181.

BAKHTINE, Mikhaïl, "Le vocabulaire de la place publique dans l'oeuvre de Rabelais", in L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance, Gallimard, Paris, 1970, pp.148-197.

BAKHTINE, Mikhaïl, La poétique de Dostoïevski, Editions du Seuil, Paris, 1973, 347 p.

BARTHES, Roland, Le plaisir du texte, Editions du Seuil, Paris, 1973, 105 p.

BROWN, Norman O., "Etudes sur l'analité", in Eros et Thanatos, éditions Denoel, 1972, pp.223-252.

DESOILLE, Robert, Entretiens sur le rêve éveillé dirigé en psychothérapie, Payot, coll. Science de l'Homme (dirigée par Gérard Mendel), Paris, 1973, 286 p.

ERDELYI, Matthew Hugh, Psychoanalysis: Freud's Cognitive psychology, Matthew Hugh Erdelyi, New York, 1985, pp.197-209.

HEIDEL, Alexander, The Gilgamesh epic and Old Testament parallels, Phoenix Books, Chicago & London, 1949, 269 p.

JANOV, Arthur, Empreinte, Editions Robert Laffont, coll. "Réponses" (dirigée par Joëlle de Gravelaine), Paris, 1983, 360 p.

JARRY, Alfred, Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien, Gallimard, Paris, 1980, pp. 31-33

LAING, Ronald D., Le moi divisé, Stock, Paris, 1970, 184 p.

MAINGUENEAU, Dominique, Eléments de linguistique pour le texte littéraire, Bordas, Paris, 1986, 158 p.

MAURON, Charles, Des métaphores obsédantes au mythe personnel, José Corti, Paris, 1964, 380 p.

MEMMI, Albert, Le portrait du colonisé, précédé du Portrait du colonisateur, Gallimard, Paris, 1985, 163 p.

PACKARD, Vance, La persuasion clandestine, Calmann-Lévy, coll. "Liberté de l'esprit", Paris, 1958, 246 p.

PLATON, Le Banquet, Oeuvres Complètes, tome 3, Librairie Garnier et Frères, Paris, 1947, pp.21-86.

SECHEHAYE, Marguerite, Journal d'une schizophrène, Presses Universitaires de France, Paris, 1950, 138 p.

SZASZ, Thomas S., Idéologie et folie, Paris, Presses Universitaires de France, 1976, pp.232-265.

VIRGILE, L'Enéide (Traduction, chronologie, introduction et notes par Maurice Rat), Garnier Frères, Paris, 1965, 442 p.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	5
 Première partie: Monde primitif et monde moderne.....	25
 Deuxième partie: Les spectacles religieux.....	45
Avant-propos.....	46
1. Les rites de purification.....	47
2. Les rites sacrificiels.....	64
3. Les rites sexuels.....	82
4. Les rites de construction.....	105
 Troisième partie: Le parcours initiatique.....	131
Avant-propos.....	132
1. Le scénario initiatique.....	133
2. L'initiation des "trumeaux".....	139
3. Les "trumeaux", ou Jacquemort.....	159
4. L'initiation de Jacquemort.....	168
 CONCLUSION.....	190
 BIBLIOGRAPHIE.....	199

Notre travail a pour but de découvrir les sens cachés possibles du dernier roman de Boris Vian, L'arrache-cœur. Jusqu'à maintenant, la critique, de façon générale, aura jugé opportun d'aborder cet ouvrage d'un point de vue superficiel (au sens didactique). Pour notre part, nous nous orienterons vers les sources archétypiques du roman, en nous appuyant en grande partie sur les travaux de Mircea Eliade et de Simone Vierre.

Pour le premier, on le sait, il importe à l'homme d'aujourd'hui de recouvrer ses propres sources mythiques et, partant, d'avoir de l'imagination: de "voir le monde dans sa totalité." Ce n'est qu'en régressant aux confins de ses multiples "histoires saintes" qu'il peut saisir son propre statut ontologique, pour par la suite poursuivre sa geste en toute lucidité. C'est dire que l'homme "moderne" s'enracine toujours dans un champ mythique et sacré, et qu'il ne se dissocie de l'homme "primitif" que dans la mesure où il refuse de se reconnaître comme le produit d'une telle source. En ce sens, "primitifs" et "modernes" s'unissent sous un seul et même étendard: l'**homo religiosus**.

Aussi s'agit-il pour nous de repérer les diverses

zones mythiques dans lesquels s'enracine la surface textuelle de L'arrache-cœur. On sait que le dernier roman de Boris Vian fait preuve à la fois (et à première vue) d'ambiguïté et de cruauté. Or, en nous orientant vers ses profondeurs sacrées^u, il nous sera possible, d'une part, de cerner le sens global du texte, et, d'autre part, de renverser son apparente cruauté en une série de gesta religieuses, c'est-à-dire sacrées -parce que fondées. Chacun des plateaux textuels du récit est un **spectacle**, une représentation scénique où chaque actant mime un modèle mythique. Ces spectacles, en définitive, sont des **rituels**.

Or, qui dit spectacle dit nécessairement spectateur. Aussi aborderons-nous, en nous appuyant principalement sur les travaux de Simone Vierne, la question du **scénario initiatique**, lequel nous fera voir un spectateur modèle absorber chacune des représentations rituelles. Psychiatre-psychanalyste, le héros Jacquemort représente précisément le pôle "moderne" de la disjonction axiologique inhérente à l'**homo religiosus**: il vient de la ville et, surtout, il se dit "vide", puisqu'il n'a qu'un an. Il lui appartiendra, dès lors, de se laisser "remplir" de sacré, lui qui, du reste, vise une "psychanalyse intégrale". Jacquemort est une sorte de pèlerin, de myste profane; et son devoir,

contextualisé qu'il est dans un monde sacré, consiste à se laisser assimiler par son environnement spectaculaire. De cette manière, Jacquemort, de spectateur-voyeur, doit -qu'il le veuille ou non- devenir spectateur-acteur.

Ce parcours initiatique qu'entreprend le héros s'enchâsse à un autre parcours, entrepris celui-là par les "trumeaux". En effet, nous verrons que ces derniers, bien qu'explicitement enfermés dans une cage, à la fin du texte, renaissent sous la forme de Jacquemort. D'où la cyclicité ascensionnelle que prend la forme du texte: sa clausule, telle la mort initiatique, n'est que momentanée, puisqu'elle s'accroche à son incipit. L'arrache-cœur prend donc la forme d'une spirale, d'un cercle s'ouvrant sur un second mouvement ascensionnel, et s'homologue de cette façon à sa portée sémantique.

En somme, pour reprendre l'expression d'un critique, le dernier roman de Boris Vian en est un de "formation". Loin d'être un simple athanor débordant de cruautés gratuites, L'arrache-cœur est une éducation, une initiation -ou l'art d'apprendre à mourir. L'initiation de néophytes actanciels, mais aussi celle du lecteur, qui doit absorber une à une les étapes que les quatre mystes auront franchies.

Notre travail se présente donc en trois volets: la

dichotomie faisant s'opposer l'homme "primitif" à l'homme "moderne"; les spectacles religieux auxquels nous convient la majorité des actants; et le parcours initiatique de quatre mystes devant absorber le sacré qui leur est présenté.

Cette lecture de L'arrache-cœur, il faut le souligner, ne prétend ni à l'exhaustivité, ni à la "vérité objective" imputrescible. Elle prend pour appui deux préceptes qui nous apparaissent fondamentaux: le "plaisir du texte", d'abord, puis l'orientation de ce plaisir vers les sources motrices d'une matière textuelle ambiguë et apparemment cruelle. Notre travail se veut l'aventure d'une ré-écriture, pour reprendre en partie la formule de Robbe-Grillet, mais une aventure constructive (au sens propre) orientée, récupérant par là les sens cachés possibles d'un texte au demeurant "ouvert". Il s'agit pour nous de fréquenter l'univers étiologique du texte, en vue de le rendre à la fois plausible et fondé. Trop de "vianologues" auront oublié qu'il n'y a rien de gratuit, et que, afin d'éclairer l'ambiguïté d'un texte, il convient d'abord de s'éloigner de la chaire à "vérités"... trop souvent durables.