

**République Algérienne Démocratique et Populaire**  
**Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique**  
**Université de Batna 2-Mostefa Ben Boulaid**  
**Faculté des Lettres et des Langues Etrangères**

**Département de français**



**Thèse en vue de l'obtention du diplôme de Doctorat Ès Sciences en  
Français. Option : Sciences des Textes Littéraires**

**Titre**

**Thanatos et thanatophobie : Poésie du voyage  
éternel dans l'œuvre de Jean d'Ormesson**

**Sous la direction de :**

**Pr Saïd KHADRAOUI**

**Présentée par :**

**Mme Nouzha AIT-AISSA-BOUKERDENNA**

**Membres du Jury :**

<b>Dr Mohamed Amine BELKACEM</b>	<b>MCA</b>	<b>Université Batna 2</b>	<b>Président</b>
<b>Pr Saïd Khadraoui</b>	<b>Professeur</b>	<b>Université Batna 2</b>	<b>Rapporteur</b>
<b>Pr Mahdia BENGUESMIA</b>	<b>Professeur</b>	<b>Université Batna 2</b>	<b>Examinatrice</b>
<b>Dr Fouzia AMROUCHE</b>	<b>MCA</b>	<b>Université de M'sila</b>	<b>Examinatrice</b>
<b>Dr Badreddine LOUCIF</b>	<b>MCA</b>	<b>Université de Khenchela</b>	<b>Examineur</b>
<b>Dr Keltoum SOUALAH</b>	<b>MCA</b>	<b>Université Bordj-Bou-Arréridj</b>	<b>Examinatrice</b>

**Année universitaire 2020/2021**

**République Algérienne Démocratique et Populaire**  
**Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique**  
**Université de Batna 2-Mostefa Ben Boulaid**  
**Faculté des Lettres et des Langues Etrangères**

**Département de français**

**Thèse en vue de l'obtention du diplôme de Doctorat Ès Sciences  
en Français. Option : Sciences des Textes Littéraires**

**Titre**

**Thanatos et thanatophobie : Poésie du voyage  
éternel dans l'œuvre de Jean d'Ormesson**

**Sous la direction de :**  
**Pr Saïd KHADRAOUI**

**Présentée par :**  
**Mme Nouzha AIT-AISSA-BOUKERDENNA**

**Année universitaire 2020/2021**

# *Remerciements*

*Je tiens à remercier, tout d'abord, mon directeur de recherche Monsieur le Professeur Saïd Khadraoui pour ses conseils, ses orientations et son soutien indéfectible. Ses encouragements et sa confiance m'ont poussée à aller de l'avant, à me surpasser et à mener à bien ce travail de longue haleine. Qu'il trouve dans cette thèse une infime partie de mon infinie reconnaissance*

*Je remercie également les membres du jury d'avoir accepté de lire et d'évaluer ce modeste travail.*

*Mes remerciements s'adressent aussi à ma chère amie Docteur Soualah Keltoum qui a toujours été là pour moi durant toute la période de la réalisation de cette thèse, qui m'a écoutée et réconfortée dans les moments de doute et d'incertitude et qui m'a toujours conseillée de ne jamais m'écarter de mon objectif final.*

# *Dédicace*

*Je dédie ce travail*

*À mes chers parents, mon cher frère et mes chères sœurs*

*À mon cher mari et mon fils adoré*

*À ma chère belle-sœur et mes chers neveux et nièces en particulier  
Bibel qui m'a aidé à mettre de l'ordre dans cette thèse*

## Sommaire

*Remerciements*

*Dédicace*

Sommaire .....	4
Introduction générale.....	5
Partie I :Problématique de Thanatos .....	17
Chapitre I : Présentation générale.....	18
Chapitre II : Décomposition et délimitation des redondances.....	42
Partie II : Révélation des redondances .....	103
Chapitre I : Superposition de textes.....	104
Chapitre II : religion et transcendance.....	135
Partie III : Le mythe personnel.....	164
Chapitre I : une thanatophobie déclarée .....	165
Chapitre II : Thanatophobie et orphisme .....	227
Conclusion générale .....	279
Références bibliographiques .....	286
Table des matières .....	301

# **Introduction générale**

La mort est parmi l'une des questions existentielles les plus présentes dans l'esprit de l'humanité. Elle nous plonge dans l'angoisse, le tourment et le désarroi. De ce fait, l'être humain a tendance à essayer de la comprendre, à chercher ses causes, et ses finalités et surtout à tenter, tant bien que mal, de trouver des subterfuges pour éventuellement la repousser ou la braver. Cette question Ô combien prégnante, entraîne de son sillon d'autres questions sur des sujets qui lui sont étroitement liés à savoir, le temps, l'immortalité, l'éternité et surtout le sens de l'existence. Dans cette perspective, l'œuvre Ormessonienne est teintée de tous ces thèmes. En effet, ils reviennent telle une ritournelle que l'auteur fredonne à chaque fois à travers ses écrits. Dans l'orientation de la présente étude, cette redondance est à interroger. Pour nous, elle est révélatrice de sens. C'est pourquoi, nous tenterons de l'interpréter en exploitant l'inconscient du texte littéraire pris pour un inépuisable champ de recherche. Par conséquent, il reste au critique de l'investir pour découvrir et interroger le(s) sens qui s'y cache(ent). Son côté inconscient est révélateur autant, et même plus, que l'écrit consciemment élaboré.

Selon la psychanalyse textuelle, l'inconscient est bien là, il existe. Nous sommes tous mués par cette force qui nous échappe, une force qui veut, qui désire et qui agit sur nous en suivant une logique intérieure. L'inconscient influence notre volonté, notre raison et nous fait faire des choses que nous-mêmes ignorons.

C'est précisément ce côté inconscient dont les stigmates sont ressentis dans l'œuvre de Jean d'Ormesson qui nous a interpellés. En effet, à travers l'œuvre Ormessonienne nous avons remarqué une redondance de différents thèmes, notamment celui de la mort et de l'amour, qui se répètent avec une certaine recrudescence du premier (la mort) au fur et à mesure qu'on avance dans les romans de notre auteur. Tout au long de son œuvre, nous nous trouvons face à un personnage central qui est condamné à vivre et à ne pas mourir comme dans *Histoire du juif errant*<sup>1</sup>, qui continue de vivre après sa mort à l'exemple de *La douane de mer*<sup>2</sup>, ou qui défie les lois de la vie en se prenant pour l'envoyé de dieu le cas de *Le rapport Gabriel*<sup>3</sup>.

Ces personnages peuvent être assimilés à l'inconscient de l'écrivain qui ne veut pas mourir, et qui veut être la parole d'une idéologie ou d'une controverse et qui affronte l'espace et le temps. Le déracinement et l'omniscience de ces personnages qui sont toujours partagés entre le doute et la soif de vivre, toujours en quête de l'universalité, au courant de tout ce qui

<sup>1</sup> D'ORMESSON, Jean, *Histoire du juif errant*, Paris, Gallimard, (coll. Folio). 1990.

<sup>2</sup> D'ORMESSON, Jean, *La douane de mer*, Paris, Gallimard, (coll. Folio). 1993.

<sup>3</sup> D'ORMESSON, Jean, *Le rapport Gabriel*, Paris, Gallimard, (coll. Folio). 1999.

s'est passé, se passe et se passera (peut-être) dans le monde, capable de donner du sens à la vie des hommes, permet une nouvelle conception de l'histoire et transfigure le devenir humain.

Cette redondance de thème et cette obsession par la mort nous orientent directement vers la psychocritique de Charles Mauron qui sera le tremplin et le guide de notre recherche. En effet, nous nous baserons sur cette approche qui selon son concepteur : « *N'est pas une thérapie, ne cherche pas à guérir, ni à poser un diagnostic mais à isoler dans l'œuvre les expressions probables de processus inconscients, en étudier les formes et l'évolution et tâcher par la suite de les relier aux résultats acquis* »<sup>4</sup>

Bien que la psychocritique fasse appel à la psychanalyse, son concepteur la considère, contrairement à cette dernière, comme une science qui ne cherche pas à guérir ni à diagnostiquer quoi que soit si ce n'est la structure sous-jacente de l'œuvre. En ce sens, l'auteur n'est plus un névrosé ou un psychopathe que l'on cherche à guérir mais un créateur dont l'inconscient est guidé par tout un contexte.

La psychocritique tente d'expliquer la genèse de l'œuvre ainsi que sa structure. Selon Mauron, l'œuvre a une structure inconsciente qui peut échapper à son créateur. Ainsi elle se situe au confluent de la thématique, de la psychanalyse et de l'herméneutique. Elle tourne autour de quatre phases :

1. Superposer des textes puis faire apparaître les réseaux d'associations obsédantes et inconscientes.
2. Rechercher dans l'œuvre les redondances, leur évolution c'est-à-dire « *combiner l'analyse des thèmes variés avec celle des rêves et de leur métamorphose. Elle aboutit normalement à l'image d'un mythe personnel.* »<sup>5</sup>
3. Dégager puis interpréter le mythe personnel de l'écrivain c'est-à-dire « *l'expression de la personnalité inconsciente et de son évolution* »<sup>6</sup>
4. Faire une analogie entre la vie de l'écrivain (biographie) et les résultats obtenus.

En raison de l'immanence de notre étude, nous nous épargnerons la confrontation avec la biographie car ne cherchant nullement à étudier la vie de l'écrivain comme le préconise la

<sup>4</sup>MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1963, p. 25.

<sup>5</sup> Ibid., p. 32.

<sup>6</sup> Ibid., p. 32.



critique traditionnelle. Nous viserons l'étude de l'œuvre en elle-même ainsi que les traces inconscientes de son créateur. Les propos de Charles Mauron affirmant que : « *la psychocritique va du matériel au matériel [...]. Elle part de l'œuvre et elle y revient. Car l'œuvre demeure son objet central.* »<sup>7</sup>, nous accorde bien cette distorsion. Ceci étant dit, nous utiliserons, quand cela est nécessaire, les faits marquants de la vie de l'écrivain surtout quand il s'agit de son enfance et de sa relation avec ses parents puisque cette dernière peut avoir un impact on ne peut plus marquant sur son inconscient et sa manière d'écrire « *l'inconscient est structuré comme un langage* » déclare Lacan. En effet, la formation de l'inconscient commence dès l'enfance. Selon la théorie lacanienne, c'est au moment de l'acquisition du langage, au sein de la famille, et plus précisément avec les parents, que l'enfant commence à se distinguer des autres. C'est à partir de ce moment-là qu'il commence à se voir comme une entité à part entière et à prendre sa place parmi les siens. Cependant, Lacan insiste sur le fait que l'enfant reste toujours dépendant de l'autre, rejoignant ainsi la fameuse formule de Rimbaud « *je est un autre* » dans sa lettre adressée à Paul Demeny datée du 15 mai 1871. Cette dépendance se fait par le langage (les premiers mots) que lui communiquent les parents et au travers les béances qui existent entre les désirs de l'enfant et la façon de les exprimer. C'est donc en apprenant des mots appartenant à d'autres, que des troubles et des méprises s'installent dans l'inconscient : « *le sujet est toujours « divisé » par le langage, toujours « troué », frappé par cette discontinuité, barré et en train de se barrer ; c'est ce qui le marquera d'un inconscient* »<sup>8</sup>. En effet, l'enfant se sent castré par ce langage qui l'asservit au signifiant de l'autre.

Comme annoncé plus haut, si la psychocritique est l'approche de base de notre recherche cela n'exclut pas le recours, pour les besoins de l'étude, à d'autres disciplines notamment, la philosophie, l'herméneutique et l'intertextualité.

Etant donné que l'écrivain de notre corpus est philosophe de formation, cette science ne peut que déteindre sur sa façon de penser et sur sa façon d'écrire. De plus, quoi de meilleure que la philosophie pour appréhender des questions existentielles comme celles relatives à la mort, au temps, à l'éternité et à Dieu. Quant à l'herméneutique, étant une théorie de l'interprétation, elle nous permettra de viser l'individualité de l'œuvre en reconstruisant les

<sup>7</sup> MAURON, Charles, *L'inconscient dans l'œuvre de Racine*, Paris, Ophrys, 1957, p. 16.

<sup>8</sup> LEBRUN J. P. *La Perversion ordinaire. Vivre ensemble sans autrui*, France, Denoël, 2008, p. 55

différentes interprétations pour « *chercher à résoudre les difficultés posées par un texte (hapax, apparents contresens, contradiction, variations) dans et par le texte lui-même* »<sup>9</sup>. Par l'étude immanente du texte, nous nous mettons à son niveau pour tenter d'arriver à la reconstruction pertinente et adroite du sens. Concernant l'intertextualité, elle s'explique par la formation de l'auteur comme fervent lecteur et admirateur des écrivains anciens tels que Proust, Chateaubriand, Gide, Homère, Platon...etc., Ses écrits ne peuvent qu'être influencés par lesdits auteurs. Nous nous sommes trouvées à la lecture de l'œuvre de Jean d'Ormesson au même statut que Roland Barthes « *[savourant] les règnes des formules, le renversement des origines, la désinvolture qui fait venir le texte antérieur du texte ultérieur* »<sup>10</sup>. L'auteur évoque à travers ses écrits ses souvenirs de vie et ses souvenirs de lecture. Ces derniers transpercent ses textes et les hantent par un processus que nous estimons inconscient, rejoignant ainsi Laurent Jenny lorsqu'il a évoqué l'inconscient dans les écrits littéraires comme une dimension de l'intertexte dans le sens où « *l'intertextualité suit des voies qui évoquent parfois le travail du rêve sur des représentations souvenirs* »<sup>11</sup>. De ce fait, il existe un intertexte latent qui fait allusion à quelque chose de refoulée chez l'écrivain. C'est donc ce refoulé que nous essayerons de déceler et de mettre à nu.

Il est tout à fait vrai que la psychocritique a été appliquée pour la plupart du temps à des œuvres lyriques mais il n'en demeure pas moins que l'on puisse l'appliquer aux œuvres romanesques en focalisant notre recherche sur le personnage central qui représente selon Mauryon le « *« MOI » et que tous les autres personnages se regroupent autour de lui* »<sup>12</sup>.

Dans l'œuvre de Jean d'Ormesson, en dehors du « roman matrice » nous sommes à chaque fois confrontées à un personnage qui erre ou qui rêve pour raconter le monde et les hommes. A travers ces récits encyclopédiques le thème de la mort, du temps, de la mémoire ainsi que celui de l'amour s'enchevêtrent pour devenir une sorte d'obsession.

Dans le cadre de cette thèse, nous avons choisi quatre romans<sup>13</sup> de Jean d'Ormesson. Vu le large répertoire de cet auteur et les contraintes qu'il peut y avoir en étudiant l'intégralité de l'œuvre, nous avons choisi un roman de chaque décennie. Cela ne nous empêchera pas, par

<sup>9</sup> THOUARD, Denis, « Qu'est-ce qu'une « herméneutique critique » ? », *Methodos* [En ligne], 2 | 2002, mis en ligne le 05 avril 2004, consulté le 30 mai 2014. URL : <http://journals.openedition.org/methodos/100> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/methodos.100>

<sup>10</sup> BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 50

<sup>11</sup> JENNY, Laurent, « la stratégie de la forme », in *Poétique*, n° 27, 1976, p. 263

<sup>12</sup> Ibid., p. 220.

<sup>13</sup> Dont les résumés sont présentés dans les pages 11 et 12.

contre, d'exploiter le reste de ses écrits pour conforter notre étude quand nous jugerons cela nécessaire.

*L'amour est un plaisir*<sup>14</sup>, est l'histoire de trois jeunes hommes, Philippe, Jacques et Gilles qui se sont rencontrés par pur hasard et qui ont fait le pari d'aller passer les vacances ensemble au bord de la mer. Les trois garçons étaient amoureux de Bénédicte une jeune femme belle, riche et libre. Bénédicte après quelques jours d'hésitation leur préfère Philippe à qui elle se donne un jour entre l'eau, le sable et le soleil. Les deux amoureux sortent pour une balade et laissent leurs amis au bord de l'eau. A leur retour, ils trouvent leurs deux compagnons au même endroit où ils les ont laissés, l'un debout l'autre couché. Gilles était mort, il avait nagé loin sans tourner la tête, Jacques ne le voyant plus décide de le rejoindre mais le trouve mort alors il le ramène sur la plage. Rongée par le remord car croyant que Gilles s'est donné la mort lorsqu'il a su qu'elle aimait Philippe, Bénédicte met fin à sa relation avec ce dernier. Et chacun repartira chez lui seul comme ils étaient au tout début de leur rencontre.

*L'histoire du Juif errant*<sup>15</sup>, l'auteur raconte l'histoire d'un couple, le narrateur et son amie Marie, qui rencontrent au pied de la Douane de mer à Venise un homme : Simon Fussgänger. Ce dernier leur raconte ses histoires et sa vie. Une vie d'un juif immortel qui, ayant refusé un verre d'eau au Christ vacillant sur sa croix, se voit condamner à l'immortalité et à l'errance. Cet homme qui devient, au fil du roman et des histoires qu'il a vécues, Ahasverus, Issac Lequedem, Cartaphile, Giovanni Buttadeo... peut rester des heures et des heures avec ses deux compagnons à philosopher sur la mort, l'amour ou la subjectivité de la vie et des choses ; ou les emmène, à travers l'espace et le temps, dans des aventures tourbillonnantes où on voit passer les histoires de l'invention du Zéro, de Stendhal, des mille et une nuit, de Christophe Colombz... A la fin ce personnage énigmatique disparaît comme il est apparu tout au début : d'une façon mystérieuse.

*L'enfant qui attendait le train*<sup>16</sup>, il s'agit d'un petit garçon qui n'a pas de nom et qui vit dans une maison lointaine et isolée dans une vallée entourée de montagnes. Il nourrit une grande passion pour un train qui passe chaque soir à la même heure et à toute allure devant chez lui. Il demande toujours à sa mère pourquoi le train ne s'arrête jamais pour qu'il puisse y

<sup>14</sup> D'ORMESSON, Jean, *L'amour est un plaisir*, Paris, René Julliard, (coll. Livre de poche). 1956.

<sup>15</sup> D'ORMESSON, Jean, *Histoire du juif errant*, Paris, Gallimard, (coll. Folio). 1990.

<sup>16</sup> D'ORMESSON, Jean, *L'enfant qui attendait le train*, Paris, Héloïse d'Ormesson, 2009.

monter. Un jour, frappé par une maladie mortelle, ses parents avec l'aide du médecin décident de lui exaucer son vœu le plus cher et l'emmène à la gare risquant ainsi de compliquer la maladie de leur enfant. Mais sa maladie se complique mettant en échec leur tentative d'emmener leur fils dans le train et exaucer, enfin son rêve le cher. Un jour son médecin reçoit la visite d'un avocat et parle de l'histoire de l'enfant, l'avocat se sentant attendri, contact des gens qu'il connaît dans le gouvernement qui font en sorte que le train change de trajectoire pour un jour et passe par la maison de l'enfant. L'enfant ne croyait pas ce qu'il voyait lorsque le train qui d'habitude passe très loin de chez lui, passe devant la porte de sa maison et, qui plus est, s'arrête permettant aux voyageurs de descendre et d'aller même rendre visite à l'enfant. Depuis ce temps l'enfant est guéri et ne va plus mourir.

*C'est une chose étrange à la fin que le monde*<sup>17</sup>, dans cette histoire, à mi-chemin entre l'essai, le roman et les réflexions philosophiques, d'Ormesson s'interroge sur le monde : comment il a été créé ? Quel phénomène était à l'origine de cette création ? Il nous donne la chronologie des théories faites à ce sujet, celle des grecs, de Galilée, de Copernic et des contemporains. Il en donne un descriptif assez plaisant. Ensuite il s'attaque au thème de la vie et de la mort : pourquoi y a-t-il quelque chose au lieu de rien ? Y a-t-il autre chose après la mort ? Il se tourne à la fin vers Dieu comme étant le seul responsable de tout ce qui se passe. A travers cet écrit, il nous révèle son périple dans les inépuisables étendues terrestres et artistiques, sa foi et sa confiance en l'écriture, sa certitude que tout va périr y compris son œuvre.

Il appert, en lisant l'œuvre Ormessonienne, qu'après les deux premières décennies de son premier ouvrage, *l'amour est un plaisir*, sa façon d'écrire a complètement changé. Passant d'une écriture assez simple avec des récits qui suivent une trame narrative et un cheminement temporel traditionnel, à un genre romanesque diamétralement opposé au premier, à savoir, des histoires sans intrigue, décousues avec des digressions, une parade continuelle d'anecdotes et surtout des thèmes récurrents sur la vie, la religion, le temps qui passe, l'amour et la mort.

C'est cette récurrence du thème et du terme « mort » qui va crescendo dans l'œuvre Ormessonienne qui a éveillé notre désir d'interroger l'œuvre et d'essayer de déceler la relation qu'il peut y avoir avec son écriture surtout que dans toute l'œuvre l'amour est présent au même titre que la mort.

<sup>17</sup> D'ORMESSON, Jean, *C'est une chose étrange à la fin que le monde*, Paris, Robert Laffont, (coll. Pocket), 2010.

Éros et Thanatos s'affrontent pour donner lieu à une poétique de l'œuvre. Poétique d'un voyage éternel qui mène le lecteur dans des profondeurs abyssales où il côtoiera des personnalités et des histoires du passé, du présent et de l'avenir. Dans ce voyage naît une rencontre amoureuse entre l'auteur et le lecteur, une rencontre qui dure au fur et à mesure de la lecture et qui se pérennise à travers les écrits mais qui sera toujours menacée par cette mort qui pourra frapper à tout moment et dans n'importe quel lieu.

Dans la mythologie Éros et Thanatos symbolisent la fusion des contraires. Elle explique que ces pulsions sont consubstantielles c'est-à-dire qu'elles ne peuvent être dissociables l'une de l'autre, qu'elles cohabitent en une sorte de confusion et d'amalgame :

Depuis la nuit des temps, la mythologie de maintes civilisations n'a cessé de faire état des trois couples dialectiques inséparables. « Éros »/ « thanatos », « Éros »/ « agapê » et « agapê »/ « thanatos ». Point n'est besoin de ressusciter l'illustre panthéon hellénique. Qu'il suffise de découvrir l'universalité et la particularité à la fois de l'imbrication mort/vie<sup>18</sup>

Cela explique aussi le désir d'être ensemble malgré la mort et les expressions ne manquent pas pour renforcer et démontrer le lien qui peut unir Éros à Thanatos : *mourir d'amour, s'aimer jusqu'à la mort, aimer à en mourir, mourir de na pas aimer...*

Nous appliquerons pour notre travail les trois phases, citées précédemment, de la méthode de Charles Mauron à savoir la superposition de textes, l'analyse des images obsédantes, l'exposition et l'interprétation du mythe personnel sans la confrontation avec la biographie de l'écrivain. Nous ferons cependant recours aux faits qui ont marqué sa vie et qui ont eu une influence sur sa manière d'écrire. Nous introduirons, également, la notion d'intertextualité comme écriture obsessionnelle et la psychanalyse pour comprendre et donner une interprétation à des faits inconscients. L'écrivain étant philosophe, nous recourons également à la philosophie dans sa relation avec l'inconscient.

Notre démarche a pour objectif, à l'aide de la superposition et des métaphores obsédantes, de faire émerger les thèmes redondants et récurrents qui sont considérés comme instinctifs et inconscients dans leur redondance. Ainsi nous espérons faire ressortir ce « MOI » profond qui est caché au fin fond de l'œuvre. Ce « MOI » peut être perçu à travers l'identité des personnages et plus précisément celle du personnage central. Pour ce faire, nous aurons recours à l'étude psychanalytique du personnage central.

<sup>18</sup> JAOVELO-DZAO, Robert, *Mythes, rites et transe à Madagascar*, Karthala, (coll. Hommes et sociétés), 1996, p. 187.

L'étude de notre corpus montrera que la dynamique des textes repose sur l'amour et la mort. Au fil des événements racontés/rapportés, ces deux thèmes s'imposent d'eux-mêmes. Le thème de la mort est toujours présent. Sa redondance s'accroît d'un roman à un autre. Quant à l'amour, il est marqué par une ambiguïté, une incompréhension et surtout une angoisse. Cette angoisse est toujours liée à ce sentiment amoureux que peuvent ressentir les personnages des quatre romans et de toute l'œuvre Ormessonienne. Un amour qui s'effrite au fur à mesure qu'on avance dans la lecture et qui finit par disparaître car menacé par la mort imminente.

C'est à partir de ce constat que les questions relatives à notre problématique s'imposent d'elles-mêmes. Suite à cela, il serait question de savoir : qu'est-ce qui justifie cette obsession de la mort qui va crescendo dans toute l'œuvre ? Pourquoi le sentiment d'amour est-il toujours accompagné de cette angoisse et dont les personnages, voire peut-être l'auteur lui-même, ignorent, l'origine ?

Pour ce faire nous émettons les hypothèses suivantes :

La première est que l'auteur présenterait un « trauma » vis-à-vis de sa relation avec ses lecteurs. Il pourrait avoir peur de cette mort qui approche, vu son âge, et qui comme nous l'avons précisé plus haut, couperait le lien qui l'unit à ses lecteurs. Cette hypothèse s'affirme ; surtout que Jean d'Ormesson, en dépit de sa notoriété et de son talent n'est, jusque-là, pas arrivé à se frayer un chemin parmi les grands écrivains de son temps. Ses propos, recueillis lors d'une interview, peuvent être considérés comme les prémices de notre analyse :

J'étais écrivain pour être reconnu. J'avais envie d'être reconnu et peut-être même d'être connu. Et je rougis de honte à cette idée aujourd'hui, parce qu'aujourd'hui, évidemment, j'écris pour autre chose, j'écris pour atteindre quelque chose, j'écris pour essayer de se dépasser un tout petit peu, et chaque livre n'est jamais assez bon. Quand on écrit un livre, on se fait une idée de ce livre. Et quand le livre est fini, comme Une fête en larmes, on se dit : « C'est acceptable, ce n'est pas mauvais, ce n'est pas ce que j'aurais voulu faire, il faut en faire un autre ». Et on essaie simplement [...]. Je dirais que vous écrivez pour vous approcher de quelque chose et vous ne savez pas de quoi. Et ça, ça ressemble beaucoup à l'amour<sup>19</sup>

On perçoit à travers les propos de Jean d'Ormesson ce besoin de reconnaissance de la part de ses lecteurs. Lui-même, le définit par un sentiment d'amour. Cet amour qui risque d'être interrompu avant qu'il n'y ait cette reconnaissance tant recherchée et tant attendue. On sent

<sup>19</sup> Propos de Jean d'Ormesson recueillis dans morceaux choisis URL : [http://www.contacttv.net/i\\_extraits\\_texte.php?id\\_rubrique=131](http://www.contacttv.net/i_extraits_texte.php?id_rubrique=131)

qu'il s'acharne sur l'écriture, qu'il est toujours à l'affût d'un livre qui le rendra immortel et qui le délivrera de cette obsession, voire même, de cette phobie morbide que nous n'avons pas cessé de ressentir à la lecture de son œuvre.

La deuxième **serait** un sentiment narcissique grandissant à travers lequel l'auteur tenterait à chaque fois de défier la mort. En effet, dans l'œuvre Ormessonienne, le personnage est toujours peint si ce n'est en un immortel, en un messager de Dieu et par la même occasion il se fait Dieu. Interrogé sur ce qu'il espérait après sa mort, l'auteur a répondu :

J'espère quelque chose. La résurrection... Pensez que j'aimerais bien ! Mon destin me tourmente. Mais c'est encore une question inextricable. Par exemple, quand disparaissent les gens que nous aimons, nous nous souvenons d'eux. Quand l'aventure humaine sera terminée, personne ne se souviendra-t-il de tous les êtres humains qui ont vécu ? Je ne peux pas le croire. Je ne peux pas croire qu'il n'y ait pas une mémoire dans l'univers<sup>20</sup>

Tourmenté par son destin, son inconscient se révolterait à travers ses écrits en cherchant l'immortalité à travers ce « MOI » incarné par ses personnages. D'Ormesson ne veut pas croire qu'il viendra le jour où tout disparaîtra, qu'il tombera dans l'oubli, il veut inscrire son nom dans une mémoire universelle comme il a été pour ses idoles, Aragon, Gide, Chateaubriand, Proust...

Quant à l'architecture de notre travail, nous opterons, dans la première partie intitulée « problématique de thanatos », pour la méthode analytique. Nous analyserons les quatre textes Ormessoniens indépendamment l'un de l'autre dans le but de relever les images obsédantes. Par la suite, nous tenterons de découvrir la signification instinctive et inconsciente des thèmes récurrents reconnaissables :

Aux traits caractéristiques des productions inconscientes : fatalité, répétitions obsédantes, présences ou absences trop marquées, étrangetés, bizarreries, doubles sens, ambivalences, mécanismes primitifs, pensée magique, symbole onirique, etc [...] par ce mélange d'intuition et de science, l'analyste repère ces traits significatifs comme un médecin repère des signes cliniques. Leur ordonnance, peu à peu, révélera la structure cherchée.<sup>21</sup>

Dans cette perspective, Mauron évoque une analyse musicale de l'œuvre<sup>22</sup>. En ce sens, il existe dans chaque œuvre des variations dans la mesure où les faits et les personnages mutent

<sup>20</sup> LENOIR Frédéric et PAPILLAUD Karine, « *Je suis un agnostique tenté de croire* », in le monde des religions, n°21, janvier 2007

<sup>21</sup> Op.cit., *L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, p. 18

<sup>22</sup> Ibid.

et se transmutent. De la sorte, ils créent une sorte de musicalité dont le psychocritique étudie les assonances et les récurrences.

Dans la deuxième partie intitulée « Révélation et redondances », nous adopterons, une analyse expérimentale pour toutes les données auxquelles nous avons abouti précédemment. Cela permettra de vérifier les possibles relations qui unissent un texte à un autre, , d'en spécifier les raisons, connaître les circonstances et tenter de lever le voile sur l'origine de l'ambiguïté et de l'anxiété qui les entourent. Toutefois, il ne sera nullement question de comparer les textes entre eux mais de les superposer. Par cette superposition, nous brouillerons tous les liens syntaxiques qui relient les textes entre eux. Ceci nous guidera vers des hypothèses que la comparaison de textes ne pourrait suggérer puisque cette dernière vise beaucoup plus le conscient que l'inconscient. Les réseaux découverts, à l'aide des superpositions et des associations libres, montreront qu'ils sont le fruit d'évolutions mentales complexes, amplement instinctives et inconscientes et qui proviennent d'un système autre que celui de processus circonspects et conscients.

Pour la troisième partie intitulée « Le mythe personnel », nous opterons pour une méthode interprétative à travers laquelle nous mènerons une réflexion interne des textes qui s'incarne dans le mythe personnel de l'écrivain. Il serait questions de découvrir une sorte de structure psychique inconsciente propre à l'écrivain déterminant ainsi son œuvre. Enfin, nous essayerons de découvrir, tel que l'a stipulé Mauryon :

Qu'une psychologie scientifique nous permet d'apercevoir, en effet, par transparence, sous l'œuvre, l'étrange image de son créateur, ou d'une partie de son créateur – non pas un vague « caractère personnel », vaguement dessiné par quelques épithètes, mais une véritable image, grossie, structurée, analysable, et révélant d'intimes conflits<sup>23</sup>.

L'image dramatique qui se dégagera serait le mythe personnel de l'écrivain. Dans la perspective de notre recherche et selon Mauryon, elle est « *l'image d'un drame intérieur constant bien que multiforme* »<sup>24</sup>. Le mythe personnel établira ainsi les mécanismes de défense contre l'angoisse ressentie dans l'œuvre Ormessonienne. En effet, l'auteur à travers son œuvre réagit à son milieu par sa personnalité inconsciente qui ne peut être décelée que par un travail interprétatif et explicatif.

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> MAURYON Charles, *le théâtre de Giraudoux*, Paris, José Corti, 1971, p. 260



Nous espérons, de ce fait, ne pas faire du tort à l'intentionnalité du texte. Nous ne nous vantons pas, toutefois, d'expliquer l'œuvre mais d'en faire une meilleure pratique.

**Partie I :**

**Problématique de Thanatos**

# Chapitre I : Présentation générale

## Introduction

*Dans* ce premier chapitre nous allons donner un aperçu sur les différents contextes de l'œuvre Ormessonienne à savoir le contexte sociologique et littéraire de l'époque. Nous avons aussi jugé nécessaire de donner une vue d'ensemble sur la vie de l'auteur en nous centrant tour à tour sur les faits qui ont marqué sa vie et sur un fait en particulier qui a chamboulé son écriture et qui lui a fait changer sa perception de la création et de la vie en général.

La crise historique, politique et morale ont marqué la littérature du XX<sup>ème</sup> siècle. En effet, à partir de 1930 les œuvres littéraires ont perdu de leur attrait et ont cessé de déchaîner les foules. Cependant, certains écrivains ont su créer l'exception et ont gagné en notoriété à l'instar de Gide, Valéry et de Proust. C'est ces derniers qui étaient à l'origine de la révolution littéraire du XX<sup>ème</sup> siècle.

Après la deuxième guerre mondiale, la littérature est jalonnée par une montée créatrice causée d'une part, par les déchirures et les blessures des conflits et des guerres et d'autre part par l'impact des théories de Freud produisant une coupure radicale avec une vision raisonnable de la réalité. Ce qui a donné naissance à de nouveaux thèmes et de nouveaux traitements qui ont marqué le XX<sup>ème</sup> siècle.

Nous entrons dans ce que Nathalie Sarraut appelle l'ère du soupçon. En effet, l'impact de l'utilisation de l'arme nucléaire pour la première fois dans l'histoire de l'humanité a démontré aux écrivains que l'être humain pouvait s'annihiler et on commence à s'inquiéter de la situation de l'homme dans le monde et du rôle de l'écrivain dans la société. On assiste à un débordement et à un entremêlement des tons, des styles et des tendances et plus on avance dans le temps plus il nous est difficile de discerner le courant auquel appartient telle ou telle œuvre littéraire.

Jean d'Ormesson a commencé à écrire depuis 1956. A cette époque, les écrivains s'évertuaient de parler de la condition on ne peut plus tragique de l'existence alors que d'autres essayaient de délivrer la littérature de l'esprit d'engagement et optent pour une littérature « de droite » : une littérature empreinte de la richesse et de la variété de la vie, des thèmes chers à la littérature postmoderne qui commençait à s'imposer au dépend de la littérature moderne à cette époque.

En effet, les sociologues organisent l'histoire selon trois périodes : une période holistique<sup>25</sup>, une période moderne et une période postmoderne.

La modernité est définie par Marx, Weber, Durkheim, Tocqueville comme un écart de la tradition et des croyances en privilégiant le progrès, les libertés individuelles et l'éloignement de la domination de la religion. Ce culte de l'individu et cette liberté individuelle engendrent un relâchement des rapports sociaux et une décrépitude des valeurs familiales et religieuses. Weber évoque le terme de « polythéisme des valeurs » pour parler de cette multitude et hétérogénéité des valeurs qui risque de détruire le fondement rationnel du lien social.

Pour Durkheim, c'est carrément l'anomie de la société c'est-à-dire un désordre individuel et social dû selon lui à : *« la situation où se trouvent les individus lorsque les règles sociales qui guident leurs conduites et leurs aspirations perdent leur pouvoir, sont incompatibles entre elles ou lorsque, minées par les changements sociaux, elles doivent céder la place à d'autres. »*<sup>26</sup>

Le postmodernisme est apparu après une altération de la confiance en la modernité. Ruggero Campagnoli le définit comme *« un hyper-modernisme réagissant à l'anarchie et à la crise du modernisme, vu comme une décadence et dégénérescence culturelle »*<sup>27</sup>

## **I-I-1- Contexte et genèse de l'œuvre**

### **I-I-1-1- Le postmodernisme en sociologie :**

Certains auteurs postmodernes ont tenté d'appliquer les concepts postmodernes et fournir ainsi des analyses sociologiques fructueuses. Le personnage le plus reconnaissable associé aux poststructuralistes est Michel Foucault. Ce dernier a incorporé une variété de points de vue théoriques en particulier de Karl Max, Max Weber, Friedrich Nietzsche. Comme Nietzsche, il s'est particulièrement intéressé à la relation entre le pouvoir et la connaissance.

Les premiers travaux de Foucault ont porté sur les structures qui sous-tendent les limites du discours et la manière dont les discours créent la vérité. Ainsi une grande partie de l'œuvre

<sup>25</sup> Schématiquement, cela consiste à aller du général vers le particulier. La société englobe les individus et la conscience individuelle n'est vue que comme un fragment de la conscience collective.

<sup>26</sup> BOUDON, Raymond, « ANOMIE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 10 septembre 2014. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/anomie/>

<sup>27</sup> CAMPAGNOLLI, Ruggero, « Postmodernisme de l'Oulipo », Francis CLAUDON, Sophie ELIAS, Sylvie JOUANNY et al. (dir.), *la modernité mode d'emploi*, Paris, Kimé, 2006. p. 149.

de Foucault se concentre sur les discours relatifs à la création des sciences humaines comme la psychologie. Foucault a cherché aussi à créer une généalogie du pouvoir, un type d'analyse historique qui ne cherche pas les lois invariables de changement social mais reconnaît plutôt la contingence de l'histoire. Le postmodernisme de Foucault vient du fait qu'il rejette l'idée de la connaissance et de la vérité ; et de la langue comme étant neutre, et affirme au contraire que la connaissance est toujours connectée à l'alimentation et les discours actuels qui formalisent les connaissances, les discours sur la sexualité, la folie, la criminalité et ainsi de suite, régulent et contrôlent nos expériences. Il ajoute qu'il peut y avoir un système philosophique ou un point de vue qui puissent saisir la pluralité des discours, des institutions ou des modes de pouvoir dans la société moderne.

Contrairement à Foucault, Lyotard est un postmoderniste à part entière car il a passé sa carrière toute entière à critiquer le modernisme et à développer une nouvelle épistémologie postmoderne. Il essaye de perturber le discours lui-même en faisant valoir qu'en premier on ne rompt pas avec la métaphysique en mettant la langue partout « *chaque règle est unique pour chaque « jeu »*. *Sitôt les conditions changées, les règles changent aussi et on est forcé de travailler sans instructions définies* »<sup>28</sup>. Il développe également une épistémologie du désir centrée sur une écriture et un art basé sur l'imagerie poétique et l'ambiguïté

Baudrillard quant à lui, voit que la société moderne est dominée par les médias, l'information, la technologie et leurs structures de soutien. Celles-ci créent un code de production conduisant à une explosion de signes. Ces derniers ne sont pas rattachés à quelque chose de réel mais sont autoréférentiels c'est-à-dire qu'il y a une implosion de relation entre les signes et la réalité : ce que nous considérons comme réel est l'effet de la langue et des signes. Tous ce que nous possédons sont finalement des simulacres, des copies ; les signes, par l'effet qu'ils produisent, prennent une nouvelle vie, un nouveau sens et constituent un nouvel ordre social.

Roland Barthes en a également parlé mais ce dernier a utilisé le terme mythe pour désigner l'effet de réel qu'il reproduit car selon lui « *la notion de mythe dès le début rend compte de fausses évidences : j'entends alors le mot dans un sens traditionnel. Mais j'étais déjà*

<sup>28</sup> LYOTARD, Jean François, [1979], *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Minuit, Paris, pp. 31-39

*persuadé d'une chose dont j'ai essayé ensuite de tirer toutes les conséquences. Le mythe est un langage* »<sup>29</sup>

En effet, le mythe a cette particularité de véhiculer des sens archétypaux, car comme l'a défini Gilbert Durand « *c'est un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique, qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit* »<sup>30</sup>

### **I-I-1-2- Le postmodernisme en littérature :**

La littérature postmoderne est un terme utilisé pour décrire certaines caractéristiques de la littérature après la seconde guerre mondiale. C'est une réaction contre les idées implicites des lumières dans la littérature moderniste.

La littérature postmoderne, comme le postmodernisme, dans son ensemble est difficile à définir. Cependant, les caractéristiques communes coïncident souvent avec le concept de Jean François Lyotard « métarécit », le concept de Jacques Derrida de « jouer » et de Jean Baudrillard de « simulacre ».

Le préfixe « post », cependant, n'implique forcément pas une nouvelle ère. Au contraire, il peut aussi indiquer une réaction contre le modernisme dans le sillage de la seconde guerre mondiale, il pourrait également impliquer une réaction à des événements importants d'après-guerre.

D'après son travail de recherche sur les territoires postmodernes en littérature, Clément Lévy définit la postmodernité comme

L'époque, le système économique, politique, social et culturel (l'adjectif postmoderne était précisément à l'origine de ce substantif), quant au postmodernisme, il s'agit plutôt d'un ensemble, courant de pensée et mouvement esthétique à la fois, contemporain de cette période et conscient de sa signification dans l'histoire...le postmodernisme est un mouvement qui sur la critique des idéaux valorisés par la pensée moderne, élève une riche reconstruction fondée sur le pluralisme. Pour définir simplement le postmodernisme littéraire, il suffit de dire que c'est une esthétique qui privilégie l'écart et la distorsion<sup>31</sup>

Cette distorsion se manifeste généralement par un chamboulement de la chronologie du récit où des endroits réels cohabitent avec d'autres endroits imaginaires, par un mélange des

<sup>29</sup> BARTHES, Roland, *Mythologie*, seuil, Paris, 1957, p. 09.

<sup>30</sup> DURAND, Gilbert, *Structure anthropologie de l'imaginaire*, [1960], Bordas, Paris, 1979, p. 64.

<sup>31</sup> LEVY, Clément, *Territoires postmoderne, géocritique de Calvino, Echenoz, Pynchon et Ransmayr*, Rennes, éd PUR, coll. Interférences, 2014. P. 17.

genres et des références littéraires. Umberto Eco considère le postmodernisme comme « *un maniérisme en tant que catégorie méta-historique* »<sup>32</sup> car selon lui, être dans le postmoderne c'est aller au-delà de l'avant-garde, de ses créations ainsi que de ses théories par l'ironie, le pastiche et le mélange des genres. Ce maniérisme avéré correspond au rejet d'un comportement naïf, simple et crédule.

Bien que la littérature postmoderne ne se réfère pas à tout ce qui s'écrit dans la période postmoderne. Plusieurs développements d'après-guerre dans la littérature, comme (le théâtre de l'absurde et le réalisme magique), présentent des similitudes importantes. Samuel Beckett, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar et Gabriel Garcia Marquez sont cités comme des contributeurs importants à l'esthétique postmoderne.

Le terme théâtre de l'absurde a été inventé par Martin Esslin pour décrire une tendance dans le théâtre des années 50, il est lié à la notion de l'absurde d'Albert Camus. Les pièces de théâtre de la fiction postmoderne présentent un parallélisme avec celles de l'absurde. Si on prend l'exemple de la « cantatrice chauve » d'Eugène Ionesco, on peut dire qu'elle est essentiellement une série de clichés pris à partir d'un manuel de langue. L'une des icônes incontournables considérée comme adepte de l'absurde est du postmodernisme est Samuel Beckett. Dans la littérature, ses œuvres ont souvent été perçues comme un passage du modernisme au postmodernisme, son amitié avec James Joyce lui a conféré des liens avec le modernisme, toutefois, son travail a participé au développement de la littérature loin du modernisme. Dans son travail, Beckett présente des personnages coincés dans des situations fatales qui tentent, impuissants, de communiquer et dont le seul moyen est de jouer et de faire avec ce qu'ils ont. Il a essayé dans son dernier livre *Soubresaut* de faire tomber les barrières qui existent entre le théâtre, la fiction et la poésie avec des textes presque entièrement composés d'échos et de répétitions de son travail précédent. Il était certainement le père du postmodernisme avec une fiction qui se poursuit avec des idées cohérentes et logiques dans la narration, une intrigue formelle, des séquences de temps régulier et des caractères expliqués psychologiquement.

Ainsi l'art a commencé à être vu non pas comme séparé, mais comme une partie de la réalité et de l'expérience. L'art est devenu plus proche du public et a été souvent présenté sous forme de spectacle. Dans les textes littéraires postmodernes, l'idée de l'originalité et de

<sup>32</sup> ECO, Umberto, *Apostille au nom de la rose* (1983), tr. Myriam Bouzaher, Paris, LGF, « le livre de poche-biblio/essais », 1990, p. 75.

l'authenticité est minée et parodiée, l'œuvre littéraire postmoderne ne prétend pas être nouvelle et originale, mais utilise les anciennes formes littéraires, genres et types de littérature et d'art (Kitch, citation, allusion et d'autres moyens) pour recontextualiser leur sens dans un autre contexte linguistique et culturel et pour faire apparaître cette différence qui existe entre les formes passées et les formes présentes. Les auteurs postmodernes construisent intentionnellement le sens par l'utilisation non seulement des anciennes formes et genres mais aussi par un usage délibéré de plagiat, kitch, citation de texte littéraire. Le plagiat dans le postmodernisme n'est pas destiné à « voler » les idées de l'auteur mais à évoquer un effet de parodie qui engendre une distance ironique entre les textes.

Par ailleurs, la littérature postmoderne est étroitement liée au développement des technologies et des médias d'informations et de communications telles que la télévision, le cinéma, la vidéo, l'ordinateur, l'internet, les téléphones cellulaires qui non seulement ont accéléré la communication entre les personnes dans le monde mais ont contribué à la naissance de la société de consommation et à la propagation de la culture populaire et par conséquent ont influencé la vision du monde des gens. Ceci par une idéalisation qui est souvent diamétralement opposée à une réalité souvent compliquée et inattendue.

La littérature est considérée, de ce fait, comme une culture populaire et les critères esthétiques et artistiques, pour l'interprétation des œuvres littéraires, sont réduites, supprimées et souvent remplacées par des critères politiques et idéologiques qui suppriment leurs vraies valeurs artistiques et esthétiques.

L'esprit postmoderne n'accepte plus la conviction des lumières qui stipule que la connaissance est objective, pour eux la connaissance ne peut pas être simplement objective car l'univers n'est pas une structure mécanique mais plutôt historique, relationnelle et personnelle. Autrement dit, le monde n'est pas simplement une réalité qui attend d'être découverte et connue mais c'est une réalité relative à une période, à une histoire, à des individus, à une culture, à une religion...etc. La vision du monde postmoderne est perçue en fonction de la vision sociale. Elle affirme que tout ce que nous acceptons comme vérité et la façon dont nous envisageons cette dernière dépend essentiellement de la communauté à laquelle nous faisons partie. Sur la base de cette hypothèse, les penseurs postmodernistes ont abandonné l'idée des lumières qui est en quête de l'universel, d'une supra culture et d'une vérité intemporelle, ils se concentrent sur ce qui est tenu pour vrai dans une communauté spécifique.



Au niveau d'un texte, les postmodernistes privilégient l'hybridité stylistique et le mélange des genres. Ces derniers ne sont pas une nouvelle technique de narration, mais les écrivains postmodernes les utilisent pour donner du sens au terme postmoderne. Ceci en bouleversant les attentes des lecteurs qui se trouvent devant une multitude de genres déconcertant, ce qui les ramène à une réflexion plus approfondie sur l'œuvre qu'ils sont en train de lire.

Les auteurs postmodernes utilisent souvent une technique de réécriture « palimpseste » des textes anciens en les mettant dans différents contextes linguistiques et culturels. Comme l'écrivaine Camille Laurence, qui dans son livre « ni toi ni moi », a pris des textes de Benjamin Constant en les réactualisant dans son époque et c'est elle-même qui le précise dans la note qu'elle a mentionnée à la fin de son livre « *les textes attribués au personnage de Benjamin Constant sont des montages de citations extraites d'Adolphe, de Cécile, du cahier rouge, des journaux intimes et de la correspondance de l'écrivain avec Mme Récamier, Anna Lindsay et Prosper de Barante.* »<sup>33</sup> Gérard Genette utilise le terme pour désigner « *tout texte dérivé d'un texte antérieur, par transformation [...] ou par [...] imitation* »<sup>34</sup>. Dans les œuvres des auteurs postmodernes, la technique de l'écriture palimpseste signifie la rédaction d'un nouveau texte sur les couches de l'ancien texte ainsi il acquiert une nouvelle signification.

Les auteurs postmodernes utilisent aussi des éléments métafictionnels pour souligner la différence qui existe entre la réalité et sa représentation linguistique et ils insistent sur le fait que le langage fonctionne sur des principes différents de la réalité.

La métafiction qui est définie sans se limiter à la fiction postmoderne comme « [...] *tout texte de fiction comportant une dimension métatextuelle importante* »<sup>35</sup>. Elle peut être exprimée non seulement en prenant en compte l'effet direct qu'elle peut avoir sur le lecteur mais aussi par d'autres moyens tels que l'allusion, la paraphrase, la parodie, le pastiche, l'ironie, l'intertextualité et bien d'autres. Tous ces dispositifs soulignent un lien entre le texte littéraire, le lecteur et les autres œuvres, les documents, les documents historiques ou les théories. Ce lien avec ces textes n'est pas mécanique ou aléatoire comme dans la littérature traditionnelle mais se fait par une transformation de la signification des textes par l'allusion ou la parodie et en les mettant dans un contexte (souvent contemporain) différent.

<sup>33</sup>LAURENCE, Camille, *Ni toi ni moi*, Paris, édition POL (coll. Fiction), 2006.

<sup>34</sup>GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 16.

<sup>35</sup>LEPALUDIER, Laurent, (dir.), CRILA, *Métatextualité et Métafiction. Théorie et analyses*, Rennes, PUR, 2002, p. 10.

En d'autres termes, en plus de la première signification, une autre signification se greffe et se diffuse dans tout le texte. Dans cette allégorie, l'auteur traite souvent des questions théoriques plus générales liées à la relation entre l'auteur, le travail littéraire et un lecteur qui est un objet important traité par les théories poststructuralistes.

Par ailleurs, la métafiction fait partie intégrante des concepts représentant une forme romanesque postmoderne et dont l'origine est la littérature anglo-saxonne, et est inventée en 1970 par l'écrivain et critique américain William H. Gass en vue d'expliquer que l'autoréférentialité de la fiction se manifeste au travers de plusieurs procédés. Cependant, de par son aspect flexible et modulable, ce concept devient polysémique et il ne se limite plus à la littérature. De fait, le préfixe méta signifiant, selon l'origine grecque, changement, réflexion...etc. a incité les théoriciens à poser une multitude de questionnements pour aboutir à un compromis de définition. Dans le dictionnaire *Nouveau vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, méta signifie :

(Préposition gr. Signifiant avec, au milieu, après). Préf. Servant à composer un assez grand nombre de mots avec indication d'une transcendance : au-delà de (métaphysique) ou encore d'une recherche des fondements, d'une réflexion sur la constitution d'une discipline (métaéthique)<sup>36</sup>

R. Jakobson a repris le sens de ce préfixe pour désigner la fonction métalinguistique, une des fonctions principales du langage ayant pour dessein majeur d'expliquer des éléments du code que le récepteur ne parvient pas à comprendre, et indiquer un discours second par rapport à un discours premier. Cela a généré plusieurs études en linguistique expliquant la différence entre le métalangage, le métadiscours et la métafiction. Dans les années 70, la narratologie a mis en relief l'apport du métalangage dans la communication littéraire en le considérant comme un « langage second, ou méta-langage [...], qui s'exerce sur un langage premier (ou langage-objet) »<sup>37</sup>

Pour ne citer que les travaux de Barthes, il importe de préciser que la notion de « métadiscours » a été également développée pour montrer la réflexivité du langage et désigner un procédé autorisant l'auteur d'intervenir dans la trame narrative en son propre nom sans pour autant perturber la cohérence textuelle.

<sup>36</sup> MORFAUX, Louis-Merle et LEFRANC, Jean, *Nouveau vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Paris, Arman Colin, 2005, p. 331.

<sup>37</sup> BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil : coll. Point, 1974, p. 255.

Dans le même ordre d'idées, d'autres chercheurs, à l'instar de Robert Sholes, ont démontré que les origines de la « métafiction » sont étroitement liées au « métadiscours » par lequel on entend un récit basé sur le procédé commentatif et où aussi il existe deux strates narratives. Genette, quant à lui, n'est pas resté indifférent à l'égard de « métarécit » car il a développé des analyses stipulant que le métarécit est un « récit dans le récit »<sup>38</sup> par lequel s'exprime une certaine forme de réflexivité montrant comment le roman devient objet de ses propres interrogations et se présente en tant que « construction fictive », actualisant de la sorte le passage au « méta » étant donné qu'il est un récit au second degré.

La métafiction est également associée à une forme d'écriture du moi moderne, forme qui a fait couler beaucoup d'encre de par son élasticité et la difficulté d'en donner une définition unanime, en l'occurrence l'autofiction (Dobrovsky 1977). Selon Amossy, le principe admettant la présence dans une œuvre littéraire d'une instance auctoriale première et faisant référence à l'auteur réel et effectif, implique inévitablement que dans le discours de fiction, il y a une construction d'un « ethos auctorial ».

En effet, la métafiction est une forme d'écriture postmoderne qui offre la possibilité de prospecter les méandres de « l'ethos auctorial » comme image verbale construite dans le discours par celui qui prend la parole pour mener son audience vers une adhésion.<sup>39</sup>

Le point de jonction de la métafiction et d'autofiction est bien la fictionnalisation de l'ethos dans la mesure où les deux concepts posent un problème de définition.

Vincent Colonna a mené des travaux importants dans le domaine de l'écriture du moi, travaux portant essentiellement sur le procédé de fictionnalisation de soi en reprenant la démarche préconisée par l'inventeur d'autofiction, S. Dobrovsky, mais aussi et surtout les travaux menés par G. Genette. Il a donc repris le questionnement majeur qui tourne autour de la qualification théorique d'une entreprise fictionnelle faisant de l'écrivain un sujet imaginaire qui raconte une histoire en participant à la fable et qui devient ainsi un élément de sa propre invention littéraire, invention interrogeant la création littéraire au moment de sa réalisation. Ainsi, Colonna a donné de l'autofiction une nouvelle définition différente de celle qu'a proposée Dobrovsky car :

<sup>38</sup> GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 239.

<sup>39</sup> AMOSSY, Ruth. 2009. « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours 3*, consulté le 30/07/2017 en ligne : <http://aad.revues.org/662> DOI : 10.4000/aad.662

La fictionnalisation de soi consiste à s'inventer des aventures que l'on attribuera, à donner son nom d'écrivain à un personnage introduit dans des situations imaginaires. En outre, pour que cette fictionnalisation soit totale, il faut que l'écrivain ne donne pas à cette invention une valeur figurale ou métaphorique, qu'il n'encourage pas une lecture référentielle qui déchiffrerait dans le texte des confidences indirectes<sup>40</sup>

Un autre point liant la métafiction à l'autofiction est la technique de mise en abyme, technique qui donne à lire une sorte de réflexivité littéraire associée à une fiction de soi. En effet, dans son roman autofictionnel *Ni toi ni moi*, Camille Laurens a judicieusement fait appel à la technique de la mise en abyme pour effectuer cette fictionnalisation de soi car les liens qu'elle entretient avec la protagoniste principale sont très étroits. En effet, la narratrice raconte doublement sa vie. Dans le premier récit, elle donne les détails de sa rencontre avec le réalisateur qui lui a proposé de tourner en film l'histoire de sa vie. Le deuxième récit, quant à lui, se donne à lire sous forme d'un film où les noms et les lieux sont de nouveau fictionnalisés. Effectivement, de par les analepses caractérisant l'histoire du roman et les parties du film, intitulées intérieur jour, extérieur jour, Laurens met en scène la mise en abyme du livre combinant ainsi une réflexivité littéraire et une fiction de soi en reprenant la définition donnée de l'autofiction par son inventeur : « *Fiction, d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté.* »<sup>41</sup>

L'un des aspects les plus importants d'une œuvre littéraire postmoderne étroitement lié à la métafiction est l'intertextualité. D'une manière générale, l'intertextualité est un terme inventé par Julia Kristeva qui exprime un lien entre les textes à travers divers dispositifs et techniques évoqués ci-dessus. Il ne s'agit pas, cependant, d'une liaison mécanique unique mais plutôt d'une transformation créatrice des textes dans différents contextes linguistiques et culturels. Dans ce que dit Kristeva, le texte n'est pas seulement un produit de l'auteur mais de sa relation avec d'autres textes et aux structures de la langue elle-même. Selon elle, « *tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte* »<sup>42</sup>. Kristeva tire sa théorie de l'intertextualité de l'idée de Michel Bakhtine du « *roman polyphonique* »<sup>43</sup> ouvert à diverses interprétations et voix et émanant, dans le cadre

<sup>40</sup> COLONNA, Vincent, *L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, thèse inédite, dirigée par Gérard Genette, EHESS, 1989, p. 3.

<sup>41</sup> DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977, quatrième de couverture.

<sup>42</sup> KRISTEVA, Julia. (1969b), *Le mot, le dialogue et le roman, Semeiotike : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, p. 85.

<sup>43</sup> Polyphonique : Dostoïevski est le créateur du roman polyphonique. Il a élaboré un genre romanesque fondamentalement nouveau. (...) On voit apparaître, dans ses œuvres des héros dont la voix est, dans sa

d'autres textes littéraires, de l'histoire de la tradition littéraire. Ainsi ce qui en découle est la remise en cause de l'idée de l'auteur (le texte n'est pas le produit d'un auteur) mais existe dans des contextes littéraires et culturels spécifiques et est, donc, ouvert à différentes perceptions et interprétations.

En effet, plusieurs chercheurs et théoriciens ont contribué au développement de la notion d'intertextualité à l'instar d'Antoine Compagnon qui l'a approfondie en en donnant plus de détails notamment dans son ouvrage intitulé : *La seconde main ou le travail de la citation*.<sup>44</sup> Compagnon a fait un tour d'horizon embrassant les définitions principales données de l'intertextualité sous forme d'un classement qui a débouché sur : une intertextualité dite fondamentale où il a abordé la conception de J. Kristeva et R. Barthes, et une intertextualité appelée appliquée inspirée des travaux de M. Riffaterre et G. Genette.

En effet, Riffaterre a manifesté à son tour un intérêt incontestable pour cette notion, un intérêt traduit essentiellement par le nombre important d'études qu'il lui a consacrées.

Son apport principal réside dans l'explication qu'il a donnée et qui montre tour à tour la différence et le rapport entre le Texte/intertexte/interprétant.

Dans le même ordre d'idées des travaux de J. Kristeva, Riffaterre a évoqué la notion de « signifiante » qui est selon lui une autre dimension sémantique offerte par les textes littéraires et émanant de la forme fragmentaire du texte. Il considère donc que : « *Du point de vue du sens [niveau mimétique], le texte est une succession d'unités d'information ; du point de vue de la signifiante [niveau sémiotique], le texte est un tout sémantique unifié* »<sup>45</sup> et que « *Le texte est toujours unique en son genre. Et cette unicité est, me semble-t-il, la définition la plus simple que nous puissions donner de la littérarité* »<sup>46</sup> parce que « *en fait, le style, c'est le texte même* »<sup>47</sup>

structure, identique à celle que nous trouvons normalement chez les auteurs. Le mot (= le discours) du héros sur lui-même et sur le monde est aussi valable et entièrement signifiant que l'est généralement le mot (= le discours) de l'auteur ; il n'est pas aliéné par l'image objectivée du héros, comme formant l'une de ses caractéristiques, mais ne sert pas non plus de porte-voix à la philosophie de l'auteur. Il possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'œuvre, résonne en quelque sorte à côté du mot (= discours) de l'auteur, se combinant avec lui, ainsi qu'avec les voix tout aussi indépendantes et signifiantes des autres personnages, sur un mode tout à fait original » (Poétique de Dostoïevski, p. 33)

[http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie\\_%3A\\_le\\_concept\\_bakhtinien](http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie_%3A_le_concept_bakhtinien) Polyphonie : le concept bakhtinien, Claire Stolz, Dernière mise à jour de cette page le 5 Juillet 2002 à 23h15.

<sup>44</sup> COMPAGNON, Antoine. *La Seconde main (Ou le travail de la citation)*. Paris : Seuil, 1979.

<sup>45</sup> RIFFATERRE, Michael, *Sémiotique de la poésie*. Paris : Seuil, 1983, p. 13.

<sup>46</sup> RIFFATERRE, Michael, *La production du texte*. Paris : Seuil, 1979, p.8.

<sup>47</sup> Ibid.

Ce faisant, l'ensemble d'intertextes présents dans un texte donne à lire une certaine signifiante qui pourrait être celle du Moi de l'écrivain, étant donné que le style et la forme du texte traduisent un sens étroitement lié aux visées de l'écrivain. En effet, M. Riffaterre a donné une définition de l'intertextualité stipulant que le mode de lecture interprétatif du texte génère une « unité de signifiante », qu'elle est même : « *Un phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire. C'est le mode de perception du texte qui gouverne la production de la signifiante, alors que la lecture linéaire ne gouverne que la production du sens.* »<sup>48</sup>

M. Riffaterre a approfondi la notion d'intertextualité en se basant sur le concept d'interprétant dans le dessein de mettre en relief le lien texte/intertexte en considérant que : « *L'intertextualité est la perception par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première* »<sup>49</sup>

En opposition à l'intertextualité extensive proposée par R. Barthes, M. Riffaterre baptise une intertextualité obligatoire qui se donne à lire par le truchement des indices de la présence de l'intertexte dans l'œuvre.

Et l'intertextualité aléatoire qui est en rapport étroit avec les compétences du lecteur dont le rôle est incontestablement crucial étant donné qu'il est censé interroger le texte pour le déchiffrer, l'interpréter et donc le développer. Selon M. Riffaterre, l'intertexte n'est exploitable que si le lecteur connaît et maîtrise un savoir préalablement acquis car : « *Aucun texte n'est lu indépendamment de l'expérience que le lecteur a d'autres textes.* »<sup>50</sup> ainsi l'a dit Eco.

En continuité avec les études portant sur la notion d'intertextualité, G. Genette a développé davantage les relations intertextuelles et il a constaté que « l'objet de la poétique » est bien « la transtextualité » qui est selon lui : « *tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes.* »<sup>51</sup>

Dans le dessein d'explicitier ces relations, Genette a articulé avec minutie ces relations intertextuelles et il a proposé le concept de transtextualité qui « *dépasse donc et inclut l'architextualité, et quelques autres types de relations transtextuelles [...]* »<sup>52</sup>

<sup>48</sup> RIFFATERRE, Michael, *L'intertexte inconnu*, *Littérature*, 1981, n°41, p. 5-6.

<sup>49</sup> RIFFATERRE, Michael, *La trace de l'intertexte*, *La Pensée*, 1980, n° 215, p. 10.

<sup>50</sup> ECO Umberto, *Lector in Fabula*, Grasset et Fasquelle, 1985, p. 101.

<sup>51</sup> GENETTE, Gérard. *Palimpseste : La littérature au second degré*, *op.cit.*, 1982, p. 7.

<sup>52</sup> *Ibid.*

La première relation est l'intertextualité qu'il définit : « *par la coprésence effective d'un texte dans un autre, c'est la pratique traditionnelle de la citation.* »<sup>53</sup> G. Genette a approfondi cette relation à la lumière notamment des travaux de M. Riffaterre.

La deuxième relation transtextuelle est la paratextualité consacrée à l'étude du rapport qu'entretient le paratexte avec le texte proprement dit.

La troisième relation, quant à elle, est appelée la métatextualité ou de commentaire et qui se définit par : « *la relation qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer.* »<sup>54</sup>

Dans son roman *Ni toi ni moi* (2006), Laurens a parlé de manière allusive de certains auteurs en intégrant dans son propre roman des citations qui leur appartiennent mais sans avoir cité leurs noms et parfois même sans avoir mis les citations entre guillemets, et ce n'est que dans le prologue qu'elle donne explicitement cette information :

Sauf exception, les textes attribués au personnage de Benjamin Constant sont des montages de citations extraites d'Adolphe, de Cécile, du Cahier rouge, des journaux intimes et de la correspondance de l'écrivain avec Mme Récamier, Anna Lindsay et Prosper de Barante.

La phrase attribuée à Mme de Staël dans la dernière page est tirée de son roman *Corinne*.

Ce livre comprend aussi des citations, parfois modifiées, d'Antonioni, Baudelaire, Bergman, A. Cavalier, A. Cohen, Cocteau, Chloé Delaume, Marguerite Duras, J-L Godard, A. Green, Hugo, F. Lang, Lichtenberg, Nietzsche, Tchekhov, Todorov, L. de Vilmorin et du Dictionnaire international de la psychanalyse<sup>55</sup>

En effet, G. Genette a fait appel au préfixe « trans » afin de mettre en exergue le changement et la répétition caractérisant le texte littéraire dans la mesure où l'on ne peut changer ou transformer que ce qui est déjà en usage. Le travail de répétition s'effectue au niveau de la construction, des mots et même des thèmes. Ces répétitions sont donc d'ordre sémantique, formels et morphosyntaxiques car : « *La répétition, en tant que fait de langage, consiste dans le retour, la réapparition au sein d'un énoncé - réapparition nullement imposée par une quelconque contrainte de langage-soit d'un même élément formel, soit d'un même contenu signifié, soit encore de la combinaison de ces deux éléments.* »<sup>56</sup>

<sup>53</sup> Ibid., p.8.

<sup>54</sup> Ibid., p.11.

<sup>55</sup> LAURENCE, Camille, *Ni toi ni moi*, op.cit., p. 101

<sup>56</sup> FREDERIC, Madelaine. *La Répétition. Etude linguistique et rhétorique*. Tübingen : Max Niemeyer, 1985, p. 231.

Ce faisant, l'effet de la répétition se manifeste à tous les niveaux de l'énoncé et ses marques sont diverses afin de donner l'« *extraordinaire polysémie du terme* »<sup>57</sup>

Le procédé de répétition génère donc des liens, qui vont au-delà des mots et des phrases et qui atteignent les relations entre les textes, dits intertextuels. Figure de rhétorique, expression d'une reprise textuelle/intertextuelle, la répétition a également fait l'objet des études philosophiques à l'instar de celle abordée par G. Deleuze dans son œuvre *Différence et répétition*<sup>58</sup> stipulant qu'une répétition pure est inconcevable voire impossible puisque le changement émanant de la répétition pourrait générer un sens entièrement différent de celui de l'objet repris et répété, ainsi dit-on, la répétition se veut un acte manqué. Dans le même ordre d'idées, il y a lieu de dire que ces relations intertextuelles/intratextuelles sont le résultat de la répétition de certains textes et thématiques qui existent a priori, mais sans jamais négliger les écarts et les indices du changement issus de l'effort de l'écrivain et affirmant à plus d'un titre son propre apport.

Au travers de l'hypertextualité, qui est le quatrième type des relations transtextuelles établies par Genette, ce dernier a pu mettre en relief deux notions cruciales à savoir : la transformation et l'imitation d'un texte déjà existant donnant naissance au concept de l'hypertexte car « *tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais transformation tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons imitation.* »<sup>59</sup>

En effet, L'hypertextualité est la relation principale en raison de nombre important de relation de variations dont elle traite et grâce auxquelles G. Genette a pu étudier les différentes dérivations entre l'hypotexte qui est le texte antérieur et l'hypertexte qui naît de diverses relations de dérivation.

L'hypertextualité est donc : « *Toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire.* »<sup>60</sup>

T. Samoyault, quant à lui, a contribué aussi au développement de la notion d'intertextualité par le truchement de la pratique de coprésence, et il a écrit dans ce sens un

<sup>57</sup>*Ibid.*, p.26.

<sup>58</sup> DELEUZE, Gilles. *Différence et Répétition*. Paris, PUF, 1968.

<sup>59</sup> GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : La littérature au second degré*, *op.cit.*, p. 16.

<sup>60</sup>*Ibid.*, p. 13.



ouvrage qui s'intitule *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*<sup>61</sup>, où il a proposé une nouvelle typologie de cette relation intertextuelle tout en lui associant les phénomènes d'intégration et de collage : « Cette typologie concrète, fondée sur l'analyse du lieu entre les deux textes en présence, à l'intérêt de mettre l'accent sur les facteurs d'hétérogénéité textuelle. »<sup>62</sup>

Le cinquième type est l'architextualité que G. Genette définit en tant que « l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes—types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc.— dont relève chaque singulier. »<sup>63</sup>. Il est à rappeler, par ailleurs, que le début de la réflexion de Genette fut « l'objet de la poétique » qui est aussi l'architextualité.

Un autre aspect important qui caractérise une œuvre littéraire postmoderne est l'utilisation de la parodie, du pastiche et de l'ironie « sans doute existe-t-il dans la littérature mondiale beaucoup d'œuvres dont nous ne soupçonnons même pas le caractère parodique »<sup>64</sup>. La parodie dans l'œuvre postmoderne est étroitement liée à l'ironie ce qui nous paraît difficile de différencier l'une de l'autre. Le but de la parodie dans les œuvres postmodernes n'est pas de se moquer de l'auteur parodié ou de son style, mais d'essayer de fixer les différences qui peuvent exister entre le passé et le présent. Puisque comme la souligné Clément Lévy, dans son livre territoire postmoderne, « la parodie ne peut pas être drôle, en raison de sa visée propre : il s'agit alors d'une transposition sérieuse, mais aussi en raison de la relative méconnaissance qu'a le lecteur de son contexte [...] la parodie transforme donc son modèle. »<sup>65</sup>. Par exemple, dans le roman de Jean Echenoz « les grandes blondes », où l'auteur s'inspire en parodiant des scènes de psychose d'Alfred Hitchcock. Une parodie qui « permet à l'auteur de porter explicitement un regard désabusé sur son époque, et de montrer à quel point la fiction semble parfois influencer la réalité, de moins pour un observateur qui aurait le sens du détail »<sup>66</sup>. Il rejoint ainsi la notion de simulacre de Baudrillard où selon lui « il n'y a plus de Dieu pour reconnaître les siens, plus de jugement dernier pour séparer le faux du vrai, le réel de sa résurrection artificielle, car tout est déjà mort et ressuscité d'avance [...] il s'agit d'une substitution au réel des signes du réel. »<sup>67</sup>

<sup>61</sup> TIPHAINE, Samoyault. *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*. Paris : Armand Colin, 2005.

<sup>62</sup> Ibid, p. 43.

<sup>63</sup> GENETTE, Gérard. *Palimpseste : La littérature au second degré*, op.cit., 1982, p. 7.

<sup>64</sup> BAKHTINE, Michael, *Esthétique et théorie du roman* [1975], trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, « Tel », 1978, p. 189-190.

<sup>65</sup> LEVY, Clément, op.cit., p. 60.

<sup>66</sup> Ibid., p. 62.

<sup>67</sup> BAUDRILLARD, Jean, *simulacres et simulations*, Paris, Galilée, 1981, p. 17.

Par ailleurs, *Palimpseste*<sup>68</sup> de G. Genette est la source de plusieurs études portant sur la notion de parodie où l'auteur a proposé une classification structurale basées principalement sur les relations hypertextuelles et les « régimes » (fonction), en donnant de la parodie, qu'il considère en tant que cas spécifique, ces deux définitions : « *Détournement de texte à transformation minimale* »<sup>69</sup>, « *Transformation ludique d'un texte singulier* »<sup>70</sup>

En effet, ces relations intertextuelles (hypertexte/hypotexte) s'expriment soit par une transformation ou alors par une imitation. C'est dans ce sens que la parodie est une « *transformation textuelle à fonction ludique* ».

A vrai dire, que la parodie fasse partie intégrante de ce régime, cela la distingue aussi bien du travestissement que de la transposition avec lesquelles elle entretient une relation transformationnelle vis-à-vis de l'hypothèse, relation qui la rend totalement différente du pastiche avec lequel elle partage la fonction « régime » ludique dans la mesure où, selon Genette, la parodie transforme tandis que le pastiche imite. Selon la classification faite par Genette, il existe deux pratiques : la première appelée « parodie stricte » définie comme une « *détournement de texte à transformer à transformation minimale* »<sup>71</sup> et qui apparaît comme une figure microstructurale ressemblant à la citation détournée. G. Genette a donné *Le Chapelain décoiffé* de Boileau et Racine comme exemple canonique pour l'illustrer, et la deuxième est dite « parodie mixte » inspirée d'une appellation historique « parodies dramatiques ». En effet, la parodie mixte offre aux personnages du texte parodié (transformé) des doubles de conditions circonscrites et limitées, elle est donc loin d'exprimer le burlesque traditionnel mais elle est plutôt basée sur une « homologie » entre la parodie et la cible, en d'autres termes entre « l'hypertexte » et « l'hypotexte ».

D'autres chercheurs ont repris ces définitions données par Genette en vue de les développer et les approfondir mais sans pour autant le contredire. De fait, ces recherches ont débouché sur un résultat très important, stipulant que la parodie mixte

Permet en effet d'ouvrir une brèche dans le système de classification de G. Genette, en particulier dans son refus de la « parodie de genre » : la parodie stricte transforme un

<sup>68</sup> GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982.

<sup>69</sup> Figures III, op.cit., p. 40.

<sup>70</sup> Ibid. p. 202.

<sup>71</sup> Ibid., p. 31.

texte singulier, de préférence bref, mais la parodie mixte vise des œuvres étendues, représentatives d'un certain style et peut-être même d'un certain genre<sup>72</sup>

Comme il est le cas dans (*Agnès de Chaillot*, parodie de la tragédie d'*Inès de Castro* ; *Le Télémaque travesti*, parodie du roman pédagogique de Fénelon).

La notion de parodie a été également approchée et développée par M. Bakhtine, ce dernier a lié la genèse du roman aux époques qui ont connu la remise en question du régime de la langue unique. En effet, la naissance de plusieurs langues étrangères caractérisant l'époque hellénistique, l'Empire romain, la Renaissance fut à l'origine de la création des horizons culturels autres et divers où le latin a été remplacé par les langues nationales de l'Europe occidentale. La contestation du régime totalitaire de la langue unique représentant les grands genres littéraires s'explique par l'existence pendant les mêmes époques : Antiquité, Moyen âge, la Renaissance des genres parodiques qui traduisent ces genres sérieux à travers le prisme déformant du rire car :

La conscience linguistique, en parodiant le discours et les styles directs, en cherchant à tâtons ses limites, ses côtés comiques, en révélant son aspect typique, se plaçait en dehors de ce discours direct et de tous ces procédés figuratifs et expressifs. Un nouveau mode d'élaboration créatrice du langage naissait : l'écrivain apprend à le regarder de l'extérieur, avec les yeux d'un autre, du point de vue d'un autre langage, d'un autre style possible.<sup>73</sup>

Ce faisant, Bakhtine a approché la parodie en tant qu'exemple du langage dit « *bivoque* » en expliquant que l'intention comique du parodiste et l'intention sérieuse du parodié s'imbriquent.

Lié à l'intertextualité postmoderne, le pastiche signifie combiner ou « coller » ensemble plusieurs éléments. Dans la littérature postmoderne, cela peut être un hommage ou une parodie du style du passé. Il peut être considéré comme une représentation des aspects chaotiques pluralistes ou des informations renforcées de la société postmoderne. Il peut être une combinaison de plusieurs genres.

Il s'agit d'une technique de collage ou combinaison d'éléments souvent hétéroclites, technique en rapport étroit avec l'intertextualité postmoderne. De par cette technique scripturaire, les postmodernistes parodient des styles passés et décrivent le chaos et le

<sup>72</sup> TRAN-GERVAT, Yen-Mai, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », [en ligne] <https://journals.openedition.org/narratologie/372#bodyftn13>, consulté le 7. 12. 2020.

<sup>73</sup> BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduit par Daria Olivier, Paris: Editions Gallimard, 1978, p. 418.

pluralisme caractérisant la société postmoderne. Pastiche est donc une : « *Œuvre littéraire ou artistique dans laquelle l'auteur a imité la manière, le style d'un maître, par exercice de style ou dans une intention parodique.* »<sup>74</sup>

Plusieurs auteurs et romanciers, à l'instar d'Umberto Eco, Robert Coover, Margaret Atwood pour ne citer que ceux-ci, ont écrit des pastiches fondés essentiellement sur une combinaison de plusieurs genres dans le dessein de créer une œuvre sans égale et gloser ainsi sur des situations postmodernes. Il se trouve qu'un romancier mélange dans la même œuvre : la poésie, le manifeste et la comédie musicale...etc., ou alors il recourt en même temps à la fiction policière, les contes de fées et la science-fiction.

Dans *Pastiches et Postiches*, Eco explique les motifs de son recours à cette technique scripturaire tout en précisant qu'elle n'est pas très fréquente en Italie :

J'avais en outre une raison profonde de pratiquer le pastiche : si l'opération de la néo-avant-garde consistait à bouleverser les langages de la vie quotidienne et de la littérature, le comique et le grotesque devaient constituer l'une des modalités de ce programme. D'autre part, la tradition du pastiche—qui avait en France des représentants aussi illustres que Proust et qui connaissait dans cette période les fastes de l'Oulipo et de Queneau—n'était représentée en Italie que par deux auteurs de grande vis comica, Luciano Folgore et Paolo Vita-Finzi<sup>75</sup>

Le pastiche est donc une synergie entre l'extratexte et l'intertexte car il reflète, grâce au mélange textuel qu'il rassemble, la société postmoderne en pleine effervescence.

### **I-I-2- Le parcours d'un immortel**

Jean, Bruno, Wladimir, François de Paule est né le 16 juin 1925, rue de Grenelle à Paris d'un père républicain avec des idées socialistes et d'une mère, « Marie », issue d'une famille conservatrice. Sa mère a beaucoup compté pour lui, il en a même donné son prénom à un personnage féminin qui revient à chaque fois dans son roman. Il lui a rendu aussi hommage juste après sa disparition à travers un article, dans le Figaro dont il était le directeur, intitulé *le Souvenir de ma mère*. Un éloge funeste et intimiste où il racontait le sentiment que lui inspirait sa chère mère :

En ces jours des défunts, du souvenir et de tous les saints, j'ai vieilli d'un seul coup : ma mère est morte. Longtemps, j'ai été son fils, son enfant, son garçon, et elle m'appelait mon petit. Voilà que je ne suis plus l'enfant de personne et que je n'ai plus personne pour me séparer de la mort. Je n'ai plus derrière moi que l'image à jamais

<sup>74</sup> (Le petit Robert, p. 1826)

<sup>75</sup> ECO, Umberto, *Pastiches et postiches*, Paris : livre de poche, 2005, p.10

évanouie du visage de ma mère et son souvenir chéri. J'aimais ma mère. Elle m'aimait. J'étais fier d'elle. Et – que dieu me pardonne ! – il n'est impossible qu'elle ait poussé la faiblesse et la partialité jusqu'à être fière de ses fils... parce que ma mère était vivante et mon père était mort, j'ai parlé beaucoup plus, dans ce que j'ai pu écrire, de mon père que de ma mère. Par je ne sais quelle pudeur dont je m'en veux peut-être, j'attendais, j'imagine, que ma mère fût partie pour lui dire que je l'aimais<sup>76</sup>

D'Ormesson était un enfant chétif car n'aimant pas le lait comme il l'a précisé dans son livre « c'était bien ». Il souffrait, également, du rhume des foins. N'est-ce pas une coïncidence de souffrir de la même maladie que Proust dont les écrits ont vraiment influencé les siens. On remarque, d'ailleurs, la tournure proustienne avec laquelle il a commencé son livre *du côté de chez Swan* « *longtemps, je me suis couché de bonheur* », dans le passage précédent de l'éloge funeste de sa mère « Longtemps, j'ai été son fils ».

Son père nommé diplomate, la famille s'installe à Munich où l'auteur passe ses sept premières années. bercé par la langue allemande, il en oublie presque sa langue maternelle, il apprend également le roumain des employés de son père. Ce dernier, était un antinazisme et ne s'en cachait pas. Recevant chaque jour des menaces de mort, la famille était contrainte de quitter l'Allemagne pour Bucarest en Roumanie puis au Brésil en 1937. Jean avait à cette époque-là 12 ans, il était ébloui par le carnaval de Rio dont la première édition commençait à peine ainsi que par le soleil et la chaleur dont l'évocation traverse toute son œuvre. Jean d'Ormesson aimait beaucoup sa famille. Il a grandi dans un milieu sécurisant avec des parents exemplaires et sa famille était très joyeuse. Loin de toutes les angoisses du quotidien, il ne se posait jamais de questions. Son père était janséniste et très rigoureux dans son éducation, son honnêteté et son nationalisme dépassait tout entendement. Il estimait qu'il ne payait pas assez d'impôt et il écrivait même au contrôleur des impôts pour se plaindre de la somme qu'il trouvait inférieure à la réalité révélée par ses propres calculs, voici la description qu'en donne son fils dans l'un de ses romans :

Mon père, dont j'ai longtemps parlé dans plusieurs de mes livres, était un conservateur ou un ultra-conservateur en matière de mœurs et un chrétien de gauche en politique. Un disciple de Sillon et de Marc Sangnier. Il était ardemment républicain et ardemment démocrate. Avec une nuance janséniste. Il combinait un conservatisme social, un idéalisme politique et une extrême rigueur morale<sup>77</sup>

De cette rigueur morale, d'Ormesson en a souffert. Son père voulait que son fils s'occupe de son avenir, il voulait qu'il emboîte ses pas et sert l'état, chose qui ne plaisait pas à l'auteur. Il était sous l'emprise de ses parents jusqu'à un âge avancé. Il habitait encore chez eux à un

<sup>76</sup> RAMSAY, Arnaud, *Jean d'Ormesson ou l'élégance du bonheur*, Paris, Toucan, 2009, p. 20-21.

<sup>77</sup> D'ORMESSON, Jean, *je dirai malgré tout que cette vie fut belle*, Paris, Gallimard, 2016, p. 22.

âge où les enfants quittaient leur parent pour vivre leur indépendance. Son emprise sur son fils était telle, qu'il se permettait de répondre à sa place quand le téléphone sonnait et grand était son malheur s'il tombait sur une fille au bout du fil (qu'est-ce que vous lui voulez encore, lui rétorquait-il avec un air sévère). L'auteur en a fait référence à plusieurs reprises dans ses romans.

Ce père rigoureux et très à cheval sur la morale, aimait, cependant, être entouré de femmes :

Mon père aimait beaucoup la compagnie des femmes, une caricature le représentait entouré de femmes supérieures : une gérante, une fille haut perchée sur un tabouret de bar, une femme de ménage juchée sur une échelle [...] mais ce qu'il aimait chez les femmes – nous en riions souvent –, c'était de converser avec elles »<sup>78</sup>

Témoignait son fils dans l'un de ses romans. Ce qu'il interdisait à son fils, il en usait volontiers.

Jean d'Ormesson aimait beaucoup les femmes aussi. Ce penchant ne lui vient-il pas du fait que son père les lui interdisait étant plus jeune ? L'auteur, en tout cas ne s'en cachait pas et le disait à tout bout de champs. Il a même déclaré qu'il a écrit son premier roman *l'amour est un plaisir* pour plaire à une femme « *Je n'avais absolument pas vocation à être romancier, si bien que lorsque j'ai écrit un roman pour la première fois, c'était pour plaire à une fille* »<sup>79</sup>. C'était un séducteur. On lui prêtait d'ailleurs de nombreuses aventures. Son bureau des jardins du Palais-Royal faisait office de Garçonnière déclarait son biographe Arnaud Ramsay et il a même laissé les éditions Gallimard au profit de Robert Laffont pour une femme. A l'inverse de son père, il n'aimait les femmes que pour coucher avec elles « *elle ne m'intéresse guère que pour coucher avec elles [...]* Et il y en a peu que je me sois senti capable d'écouter plus de dix minutes »<sup>80</sup>. Son attirance et son penchant pour les femmes l'ont même poussé à commettre une erreur qu'il a traîné tout au long de sa vie (ses écrits en sont même affectés) et qui a provoqué l'ire et la déception de son père, il en était très affecté et le destin a voulu qu'il décède trois années plus tard, en étant toujours fâché contre son fils. En effet, l'auteur s'est épris de la femme de son cousin, une espagnole du nom de Maria Rosario Del Castillo avec qui il s'était enfui provoquant un scandale mondain qui a ébranlé toute sa famille et son père

<sup>78</sup> Ibid. p. 28.

<sup>79</sup> UNGEMUTH, Nicolas, *le figaro, dossier : mort de l'écrivain et académicien jean d'Ormesson*, publié le 05/12/2017 à 09 :24, mis à jour le 05/12/2017 URL : <https://www.lefigaro.fr/livres/2017/12/05/03005-20171205ARTFIG00069-jean-d-ormesson-j-ai-ecrit-mon-premier-roman-pour-plaire-a-une-fille.php> consulté le 08/12/2020.

<sup>80</sup> *Jean d'Ormesson ou l'élégance du bonheur*, op.cit. p. 221.

en particulier. Ce dernier n'a jamais pardonné à son fils cette faute qu'il considérait comme méprisante et déshonorante. Son père, décédé en 1957, est ainsi parti « *désespéré, pensant que j'étais un voyou* » martelait, les larmes aux yeux, son fils au cours d'une émission télévisée à laquelle il a été invité (le *divan* de Marc Olivier Fogiel)<sup>81</sup>, il révélait dans cette émission et à travers toute son œuvre « *la souffrance à jamais résorbée, celle d'avoir trahi son père* »<sup>82</sup>.

Son histoire d'amour avec Maria, l'auteur l'a romancée, en filigrane, dans ses ouvrages puisque c'est une histoire qui a ébranlé son milieu et son univers. Ce n'est qu'à travers son roman *Qu'ai-je donc fait* que l'auteur en a enfin parlé et a tenté d'expié ses fautes. Lui donnant la lettre C comme nom, l'auteur avouait qu'il a du mal à prononcer son nom puisqu'il le tourmentait et lui rappelait un demi-siècle de souffrance. Il avoue également, que peut être « *cette trahison familiale était sa révolte à lui, une réaction à cette enfance bourgeoise hyperchoyée et protégée* »<sup>83</sup>, il a avoué à Frédéric Beigbeder lors d'une interview que « *n'ayant pas été fasciste, n'ayant pas été trotskiste, je me suis dit qu'il fallait se rebeller d'une façon ou d'une autre et je suis parti avec ma cousine ! C'était pour marquer mon indépendance. On ne peut pas faire l'économie de la révolte* »<sup>84</sup> ajoutant « *j'ai foutu le bordel dans la famille. Tout le monde était en larme. On a dit aux enfants que j'étais mort. Parce qu'on n'allait pas leur expliquer ça... Et, vingt ans après, je vois des neveux qui me disent : « oncle Jean, vous vivez ! »* »<sup>85</sup>

Jean d'Ormesson a voulu s'introduire dans le monde littéraire en écrivant des nouvelles, il écrit son premier recueil de nouvelles intitulé « *les vaines amours* » qu'il envoie à Julliard en 1954. La nouvelle étant, à cette époque, assez archaïque et empreinte de préjugés, la maison d'édition la lui refuse et lui conseille d'imposer d'abord son nom par l'écriture d'un roman pour pouvoir s'aventurer dans les nouvelles par la suite « *ce roman, je vous le dis tout de suite, je vous crois fort capable de l'écrire. Vos nouvelles ont toutes en commun une écriture exceptionnelle. Une sorte d'élégance, non dénuée parfois de préciosité, mais toujours*

<sup>81</sup> CAUX, Cyprien, Là tout de suite, Jean d'Ormesson a emmené avec lui ses cicatrices, rubrique culture, publié le 5 décembre 2017, URL : <https://latoutdesuite.wordpress.com/2017/12/05/jean-dormesson-a-emmene-avec-lui-ses-cicatrices/> consulté le 10/02/2020.

<sup>82</sup> Ibid.

<sup>83</sup> *Jean d'Ormesson ou l'élégance du bonheur*, op.cit. p. 227.

<sup>84</sup> BEIGBEDER, Frédéric, 2008, Jean d'Ormesson : il n'y a pas de grands écrivains sans légèreté, interview rééditée par la rédaction le 05/12/2017, URL : <https://www.gqmagazine.fr/pop-culture/medias/articles/jean-dormesson-il-ny-a-pas-de-grands-ecrivains-sans-legerete/58493> consulté le 10/02/2019.

<sup>85</sup> Ibid.

heureuse, une précision, une propriété qui font de vous un écrivain sensible et doué »<sup>86</sup>, lui avait répondu la maison d'édition Julliard.

Le livre demandé par Julliard, Jean d'Ormesson l'a publié en 1957, il lui donna comme titre *l'amour est un plaisir*, il confie quarante ans plus tard « *mon premier roman est la transposition d'une aventure où je me sentais coupable* »<sup>87</sup> et il ajoute,

C'était ce que les circonstances, mon éducation, mon milieu, obligent à appeler un drame. Un drame dont je n'avais pas été seulement le témoin et l'acteur, mais l'auteur. Le rôle que j'y avais joué et l'inévitable dissimulation dont j'avais fait preuve, le chagrin que j'avais causé à ceux et à celles qui m'avaient toujours témoigné de l'affection et de la tendresse, l'impression d'un piège que j'avais moi-même monté et qui se refermait maintenant sur moi sans que je puisse et sans que je veuille ni m'en dégager ni m'y tenir, beaucoup de lâcheté, un peu de bassesse, le besoin de l'impossibilité de solliciter un pardon, tout cela m'avait évidemment marqué<sup>88</sup>

Cette culpabilité a poursuivi l'auteur et ses traces se sont ancrées à travers toute son œuvre. Écrit à la Françoise Sagan, son premier roman n'a pas eu beaucoup de succès, c'était même l'équivalent du navet au cinéma. Cinq petits livres se sont succédés et ont tous connu un échec cuisant. Acculé par les chroniqueurs littéraires, l'auteur a connu des débuts difficiles. Ce n'est qu'avec *la Gloire de l'empire*, publié en 1971 que l'auteur est sorti de sa torpeur. Le livre connaît un franc succès, obtient le prix du roman de l'académie Française et hisse l'auteur à la coupole. En effet, en 1973, d'Ormesson est élu à l'académie française et hérite du fauteuil n°12 succédant ainsi à Jules Romains. S'enchaîne ainsi la sortie de son roman *au plaisir de Dieu* qui a coïncidé avec sa nomination à la tête du Figaro en 1974. Un roman à travers lequel l'auteur développe son goût pour l'histoire par cette histoire familiale racontée avec un soupçon d'ironie mêlée d'un détachement visible. Le narrateur nous raconte l'histoire d'une famille en déclin qui, coupée des évolutions de la société, subie malgré elle ses influences et son dicta. Le grand père, reclus dans son fameux château Plessiz Les Vaudreuil est un antiprogressiste qui est réfractaire à tout changement et à tout progrès. Une fresque réaliste teintée tantôt d'amertume, tantôt de gaieté qui raconte la déchéance d'une famille qui n'a pas su suivre l'évolution de la société.

Nourri par les sujets cosmopolites sur le temps et l'histoire de la revue Diogène (fondée par Roger Caillois) dont il est devenu le rédacteur en chef en 1971, d'Ormesson à travers ses œuvres montre, toujours, une certaine nostalgie pour un passé perdu, un passé des lumières où

<sup>86</sup> DUFAY, Philippe, *Jean d'Ormesson*, Paris, Bartillat, 1997, p. 81.

<sup>87</sup> Ibid., p. 82

<sup>88</sup> Ibid.



l'aristocratie présentait une douceur et une élégance de vie que l'auteur a toujours voulu vivre et expérimenter. Ceci se traduit à travers ses nombreux romans, en l'occurrence, *Histoire du juif errant* (1990) et *La Douane de mer* (1993) où l'auteur avec cette nostalgie des temps anciens, jette un regard critique empreint de malice et d'ironie sur le monde. Dans les deux romans, l'auteur parcourt l'histoire par la bouche de ses narrateurs où il nous fait voyager dans l'espace et le temps à travers une déambulation littéraire et philosophique dans laquelle différents sujets sont abordés, les hommes, l'amour, la vie, la mort...etc. Des sujets certes récurrents mais marqueurs d'une fêlure sous-jacente que l'auteur tente tant bien que mal à cacher.

Dans les romans qui ont suivis à savoir *La création du monde* (2007), *C'est une chose étrange à la fin que le monde* (2010), *Un jour je m'en irai sans avoir tout dit* (2013), *Comme un chant d'espérance* (2014), *Je dirai malgré tout que cette vie fut belle* (2016) et son livre posthume *Et moi, je vis toujours* (2018), l'auteur parle toujours de l'histoire du monde, comme pour nous dire que cette histoire se répète éternellement. Une histoire qui paraît différente mais qui reste au final toujours la même. Jean d'Ormesson nous plonge dans un passé harmonieux mais plein de contradictions. Au temps qui passe et dont la mort n'est que finalité, l'auteur oppose l'amour, un éternel combat entre Éros et thanatos à travers lequel l'auteur est tiraillé entre jouissance et interdiction et où il essaie tant bien que mal de retrouver son unité originelle, une soif du divin et une quête de l'immortalité divine « *en tant que mortel, [l'auteur] au visage tendu vers Dieu désire effacer, dans une chasse au bonheur, sa misérable condition humaine marquée par le sceau de l'imperfection* »<sup>89</sup>. Le temps, l'histoire et l'amour restent les thèmes essentiels chez d'Ormesson qui pense que le premier nous échappe et on ne peut le posséder, la seconde se réalise malgré nous et malgré nos illusions et nos égarements et le troisième est le seul qui nous permet de résister aux deux autres puisqu'aimer et écrire demeurent les meilleurs levains du bonheur et de la plénitude. Dieu n'est pas en reste puisqu'il est présent quand tout nous abandonne.

Les Roman Ormessoniens alternent entre la profusion et la digression, entre le roman et l'essai, entre l'humour et l'érudition, l'histoire et la métaphysique, l'amour et la mort, l'univers et Dieu, Venise et la réminiscence, entre le passé et le présent. Sous des airs

<sup>89</sup> EHANOO, Gaëlle, éros et thanatos dans *Sobre héroes y tumbas* d'Ernesto Sabato In : entre jouissances et tabous : les représentations des relations amoureuses et des sexualités dans les Amériques, Rennes : presse universitaire de Rennes, 2015. Disponible en ligne sur : <http://books.openedition.org/pur/41594> Consulté le 11/04/2020.

romantiques, son écriture est teintée d'un style reconnaissable mêlant « *la sagesse d'un Molière à l'acuité d'un Voltaire* »<sup>90</sup> disait son biographe.

L'auteur a connu la consécration en voyant ses romans entrer dans les éditions de la pléiade le 17 avril 2015 juste avant sa mort qui est survenue le 05 décembre 2016. Il a de ce fait rejoint le cercle fermé des grands écrivains qu'il admirait tant et dont les œuvres ont été éditées dans ces prestigieuses éditions et ont marqué l'histoire littéraire.

## **Conclusion**

Le terme postmoderne a été inventé en premier pour désigner un style architectural qui commençait à voir le jour à partir des années 70. Le terme s'est ensuite introduit en sociologie, en philosophie avec notamment (Foucault, Lyotard, Baudrillard, Derrida, Deleuze...) puis en littérature. L'esprit des lumières prenant le dessus, dépassant ainsi les théories progressistes, ont mis à terre les idées du modernisme qui s'est cloisonné et étouffé par cet élan postmoderniste.

Ce dernier a remis en cause l'utilité, la pertinence, l'applicabilité et la centralité de certains concepts clé de la théorie sociale classique. Sa préoccupation majeure était d'interroger la théorie sociale du point de vue du monde social contemporain et de créer de nouveaux concepts pour mieux décrire la société, la culture, l'économie et la politique. Il appelle de ce fait, à une réinterrogation des concepts théoriques sociaux classiques et une nouvelle interrogation du monde social contemporain. Ces changements sont diversement écrits en termes d'informations selon Lyotard, de consommation chez Baudrillard et plus généralement comme rupture chez Derrida.

Que ce soit dans l'architecture, dans les arts ou dans la littérature, la pastiche, l'éclectisme, la fragmentation sont devenus monnaie courante. Les postmodernistes et avec eux les poststructuralistes veulent rompre avec les modes classiques et font valoir la réalité comme un effet de langue, plaident pour l'impossibilité des grands écrits universaux comme le marxisme, mettent l'accent sur l'importance de la différence sur l'unité, problématisent la subjectivité et reconstituent la science.

<sup>90</sup> Op.cit., *Jean d'Ormesson ou l'élégance du bonheur*. p. 15.

## Chapitre II : Décomposition et délimitation des redondances

### Introduction

Dans le deuxième chapitre de cette partie intitulé « décomposition et délimitation des redondances », nous tenterons de donner une interprétation à chaque roman indépendamment l'un de l'autre sans pour autant aller dans le fond de l'interprétation, ni de faire recours à un roman pour expliquer l'autre, cette pratique étant réservée pour la suite de notre recherche.

Notre interprétation touchera le sens que peut dégager l'écrit puisque nous laisserons ce plaisir au texte lui-même ; à lui de nous parler et de nous guider à travers les méandres de son histoire et les relations qui peuvent exister entre ses personnages « *En effet, c'est lorsque l'auteur est mort que le rapport au livre devient complet et en quelque sorte intact : l'auteur ne peut plus répondre, il reste à seulement lire son œuvre.* »<sup>91</sup> Ainsi la compréhension concordera avec le fond du texte et le processus de création. Nous ferons recours de ce fait à la symbolique qui émane du corpus, à la psychanalyse et à l'herméneutique.

Avant de commencer l'analyse des textes, une précision reste de mise afin que nos lecteurs comprennent notre démarche. En effet, nous avons remarqué qu'à partir des années 70 les écrits de Jean d'Ormesson, sont passés subitement de roman avec des trames narratives bien définies à de grands essais (traités personnels), avec un schéma narratif sans trame, déconstruit, labyrinthique où il laisse libre cours à ses personnages et principalement au personnage principal de faire part de ses pensées (celle de l'auteur) les plus profondes concernant les hommes, l'univers, Dieu, la vie et surtout la mort. Née alors, une obsession compulsive de l'écriture traduite par le nombre de roman écrits par année. Ce changement dans le genre n'est pas fortuit et ne peut être que le fruit d'un incident ou d'une fêlure qu'on essaiera de découvrir à travers l'analyse des redondances, des images obsédantes en prenant en compte les faits marquants qui ont jalonné son passé d'écrivain.

#### I-II-1 L'amour est un plaisir

C'est l'histoire de trois jeunes hommes, Philippe, Jacques et Gilles qui se sont rencontrés par pur hasard et qui ont fait le pari d'aller passer les vacances ensemble au bord de la mer. Les trois garçons étaient amoureux de Bénédicte une jeune femme belle, riche et libre. Bénédicte après quelques jours d'hésitation leur préfère Philippe à qui elle se donne un jour

<sup>91</sup> RICOEUR, Paul, *Du texte à l'action essai d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986, p. 155.

entre l'eau, le sable et le soleil. Les deux amoureux sortent pour une balade et laissent leurs amis au bord de l'eau. A leur retour, ils trouvent leurs deux compagnons au même endroit où ils les ont laissés, l'un debout l'autre couché. Gilles était mort, il avait nagé loin sans tourner la tête, Jacques ne le voyant plus décide de le rejoindre mais le trouve mort alors il le ramène sur la plage. Rongée par le remord car croyant que Gilles s'est donné la mort lorsqu'il a su qu'elle aimait Philippe, Bénédicte met fin à sa relation avec ce dernier. Et chacun repartira chez lui seul comme ils étaient au tout début de leur rencontre.

### **I-II-1-1 Une jeunesse nommée Bénédicte**

L'attraction des trois jeunes hommes pour Bénédicte nous fait rappeler le roman *Nedjma* de Kateb Yacine. *Nedjma* de Kateb était assimilée tantôt à l'identité, tantôt à la mère patrie, tantôt à Constantine notamment dans le travail de recherche de *Nedjma* Ben Achour. Dans notre roman, Bénédicte, à l'instar de *Nedjma*, est l'objet d'attraction et de convoitise de la part des trois jeunes hommes à savoir : Philippe, Jacques et Gilles. Tous les trois sont amoureux d'elle et lui font la cour chacun à sa façon.

Gilles étant son fiancé est comme désintéressé car d'une part il sait d'ores et déjà qu'elle lui appartient et d'autre part il l'épouse pour son argent :

« Gille se pencha vers Jacques :

« Elle est très riche », dit-il.

Il hésita un instant :

« C'est pour ça que je l'épouse » »<sup>92</sup>

Il n'était pas jaloux, il la laissait être avec qui elle veut. Pour lui l'essentiel c'est qu'elle soit à lui.

Jacques, lui, est un personnage atypique et la description qu'en fait le narrateur le confirme : « *Jacques était d'Aix, et étudiant de médecine. Il avait des idées de gauche, quelque chose de sombre et de violent et une difficulté à vivre qui rendait ardu ses rapports avec le bonheur* »<sup>93</sup>

<sup>92</sup> D'ORMESSON, Jean, *l'amour est un plaisir*, Paris, René Julliard, 1956 p. 43.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 42.

Il ressentait pour Bénédicte un amour qu'il taisait au fin fond de son cœur. Il l'aimait en silence sans le lui avouer. Il ne faisait que la regarder, lui parler et danser avec elle, quand elle le voudrait.

Quant à Philippe (le narrateur), il était fou amoureux, il la voulait que pour lui, il n'avait d'yeux que pour elle, il n'y avait rien qu'il faisait et qu'il ne soit que pour elle. Il voulait qu'elle ne soit rien qu'à lui et à personne d'autre, il mourrait de jalousie rien que de la voir avec un homme et ceci a commencé tout au début depuis qu'il a vu avec son fiancé, la toute première fois, avant même de la connaître : « *Je me souviens fort bien que cela m'agaça. Une jalousie obscure n'a toujours pas besoin de l'amour* »<sup>94</sup>

Bénédicte est le symbole de la jeunesse. Elle incarne cette jeunesse disputée par les trois protagonistes, chacun la voulant pour lui seul. C'est une fille jeune, elle n'a que 19 ans et chaque fois que le narrateur la décrit, et avant même de la connaître, il lui associait le qualificatif de jeune contrairement aux garçons (celui qui l'accompagne c'est-à-dire Gilles et Jacques l'étudiant en Médecine) :

« « La jeune femme me coupa le souffle »  
« Elle s'appuya-très peu- sur le garçon assis auprès d'elle »  
« Je n'étais pas loin d'avoir oublié déjà ma trop stupide jeune fille »  
« Je vis fort distinctement le moment où ma jeune personne le distingua enfin »  
« Je ne connaissais ni le photographe, ni la jeune femme, ni les deux garçons » »<sup>95</sup>

Bénédicte est une fille insouciante comme l'est la jeunesse, inconsciente de tout ce qui peut arriver. Telle la jeunesse, elle veut profiter des moments présents sans penser à l'avenir, son inconscience l'amène même à proposer aux deux garçons qu'elle vient de rencontrer avec son fiancé, Jacques et Philippe, et sans même les connaître, de les accompagner dans leur voyage (elle et son fiancée).

J'ai une idée, dit Bénédicte.  
- Méfiez-vous, dit Gilles.  
- Qu'est-ce que c'est, demanda Jacques.  
- De passer quinze jours ensemble, dit Bénédicte [...]  
- Une semaine de vacances vous fera du bien, décida Bénédicte, comme si l'affaire était déjà réglée. Retrouvons-nous demain, à dix heures, devant le Vendôme. J'ai une grande voiture et nous aurons peu de bagages<sup>96</sup>

<sup>94</sup> Ibid., p. 37.

<sup>95</sup> Ibid., p. 36-37-38-39.

<sup>96</sup> Ibid., p. 48.

Cette hospitalité que la jeune femme propose à ses compagnons, nous renvoie à la déesse de la jeunesse Hébé. En effet, cette dernière remplissait tous les rôles d'hospitalité attribués aux filles de maisons royales dans la civilisation homérique. Elle avait surtout en charge de servir le nectar aux immortels pour qu'ils restent toujours jeunes. A l'instar d'Hébé, Bénédicte offrait l'hospitalité que les deux garçons acceptaient volontiers, pour boire à leur tour non du nectar mais de l'argent qu'elle leur offrait avec gaieté de cœur.

Symbolisant la jeunesse, Philippe le narrateur s'adresse à elle en lui disant :

Dis-moi, Bénédicte, qu'il ne se passera jamais rien, que tout va continuer ainsi, que la guerre ne va pas éclater, que vous n'aurez d'enfants à aimer exclusivement, que Gilles n'attrapera pas la typhoïde et que nous continuerons, tous les quatre, dans un soir qui tombera toujours mais qui ne se fermera jamais, à rouler ainsi, sans but, sans raison, sur les plus belles routes du monde, qui n'ont jamais d'histoire<sup>97</sup>

Philippe implore cette jeunesse de l'accompagner toujours dans sa vie, de ne pas le délaisser pour les autres « des enfants à aimer exclusivement ». Il évoque le soir dans son renouvellement, ce qui nous mène à une peur incompressible de la mort, de la fin de vie. Il tient à la vie, il s'agrippe à cette jeunesse, il voudrait qu'elle l'accompagne tout le temps.

Dans ses dires Bénédicte nous prouve à travers ses mots qu'elle est cette jeunesse tant recherchée, tant adulée par les gens jusqu'à la vénération « *Je suis trop belle pour me réserver à vous seuls [...] il faut penser aux autres* »<sup>98</sup>

Cette phrase montre le côté ambivalent de la jeune femme, elle célèbre à la fois sa beauté avec ostentation mais en même temps, elle met une distance entre elle et les autres car étant instable, frivole et subversive et Jacques le confirme en rétorquant : « *Vous êtes des immoraux, leur dit Jacques, je vous suis contre ma volonté* »<sup>99</sup>

### **I-II-1-2 Trinité et éternité**

La relation triadique qui relie les trois personnages à savoir Philippe, Jacques et Gille nous amène à une figure géométrique assez symbolique : le triangle.

Cette forme géométrique fait aussi référence au nombre 3 qui renvoie aux trois personnages qui se sont rencontrés par pur hasard et qui ont décidé de faire la route ensemble et partager

<sup>97</sup> Ibid., p.63.

<sup>98</sup> Ibid., p. 65.

<sup>99</sup> Ibid., p. 65.

leur expérience et leurs idées jusqu'à la mort de l'un d'eux. « *L'autre, couché sur le sable, c'était Gilles, c'était encore Gilles, ce n'était déjà plus Gilles : il était mort.* »<sup>100</sup>

La relation qui unissait les trois personnages est passée par trois phases : une phase de début, de développement et d'approfondissement et de fin. C'est ce qu'évoque *le dictionnaire des symboles* Jean Chevalier et Alain Gheerbrant :

La raison fondamentale de ce phénomène ternaire universel est sans doute à chercher dans une métaphysique de l'être composite est contingent [...] qui se résume dans les trois phases de l'existence : apparition, évolution, destruction (ou transformation) ; ou naissance, croissance, mort ou encore selon la tradition et l'astrologie : évolution, culmination, involution<sup>101</sup>

En effet, Philippe représente la croissance car étant placé sur le point culminant du triangle de par sa relation approfondie avec Bénédicte qui l'a menée jusqu'à faire un seul corps avec lui : « *Nous ne faisons qu'un être à nous deux, salé, marin, ébloui.* »<sup>102</sup>

Jacques représente la naissance : son histoire avec Bénédicte se résume à une danse et à la main qu'elle lui a tenue sous la table à l'abri des regards : « *C'est alors qu'il vit sous la table la main de Bénédicte prise dans la main de Jacques.* »<sup>103</sup> Il ne s'est rien passé entre les deux, leur histoire est restée dans cette naissance, elle s'est terminée au moment où elle est née.

Gilles, quant à lui, représente la destruction, l'involution, la mort. Il était le fiancé de Bénédicte mais il a fini par mourir. Sa mort a brisé l'histoire d'amour entre Bénédicte et Philippe, cet amour fou qui s'est transformé au fil du voyage en une obsession pour Philippe (le narrateur). Il ne la voulait qu'à lui et à personne d'autre « *L'amour aussi s'emparait de moi avec une violence inconnue [...] je me mettais à l'aimer avec une espèce de fureur.* »<sup>104</sup>

Bénédicte représente la jeunesse éternelle qui mène vers l'immortalité à en croire la description qu'en fait le narrateur (Philippe) : « *Elle avait sa main derrière ma tête. Elle était plus lourde que j'aurais cru. Je remarquais qu'elle avait les épaules très larges pour une femme, je sentais son odeur se mêler à celle du thym, de la mer, des immortelles et des pins.* »<sup>105</sup>

<sup>100</sup> Ibid., p. 198.

<sup>101</sup> CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, dictionnaire des symboles mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, Paris, éd Robert Laffont (coll. Bouquins), 1969, p. 976.

<sup>102</sup> Op.cit., *L'amour est un plaisir*, p. 175.

<sup>103</sup> Ibid., p. 108.

<sup>104</sup> Ibid., p. 165-166.

<sup>105</sup> Ibid., p. 167.

Dans ce passage, assimilé à un homme par la force et la largeur des bras, Bénédicte représente la force et la puissance de la jeunesse. La force qu'elle peut donner à celui qui la détient. En effet, en étant jeune, on a non seulement la vie devant nous (si la mort ne s'en mêle pas bien sûr) mais on a surtout la force des bras, de l'esprit et du corps. Cette puissance Philippe la voit en Bénédicte.

Cette dernière, comme on l'a stipulé précédemment, a voulu faire ce voyage avec Gilles, Jacques et Philippe. Tout au long de ce voyage, elle passe d'une personne à une autre, elle alterne plaisir, discussion et danse. Une fois avec Gilles, une autre avec Jacques et une troisième avec Philippe, cette circularité nous mène à la figure géométrique du cercle au sein du triangle cité auparavant. Par le mouvement circulaire qui résulte de l'alternance de Bénédicte entre les trois personnages, découle une symbolique du temps qui passe dans ce mouvement dépourvu de variation « *Le mouvement circulaire est parfait, immobile sans commencement ni fin, ni variation ; ce qui l'habilite à symboliser le temps* »<sup>106</sup>. Les babyloniens se sont servis du cercle pour désigner le temps par la roue qui tourne. « *Le cercle est le symbole du temps, car le temps diurne, le temps nocturne et les phases de la lune sont des cercles au-dessus du monde, et le cercle de l'année est un cercle autour du bord du monde.* »<sup>107</sup>

### **I-II-1-3 La peur du temps**

En lisant le roman, on prend vite conscience que l'auteur éprouve un certain traumatisme vis-à-vis du temps qui passe et par voie de conséquence la peur de perdre sa jeunesse et la peur de vieillir. A travers tout son roman il fait référence au temps avec une certaine amertume et une angoisse qui peut aller jusqu'à la phobie.

Philippe sentant que Bénédicte lui échappe quand il l'a vue mettre sa main dans celle de Jacques sous la table incarne ce temps dont nous avons évoqué le côté phobique éprouvé par l'auteur : « *Il y a quelque chose de déchirant dans cette heure qui est entre le jour et la nuit. On y sent suspendue dans une éternité impossible, l'image de ce temps qui passe et arrache les jours, les mois, les années.* »<sup>108</sup>

<sup>106</sup> Op.cit., *Dictionnaires des symboles*, p. 191.

<sup>107</sup> HARTLEY BURR, Alexander, *Le cercle du monde*, Paris, éd Gallimard, 1962, p. 22.

<sup>108</sup> Op.cit., *L'amour est un plaisir*, p. 62.



Il appert que le temps pour l'auteur est un moment crucial. L'auteur dans ce passage utilise un vocabulaire péjoratif qui traduit une angoisse et une phobie destructrice, dans un premier temps il utilise l'adjectif déchirant pour qualifier l'heure dont le temps est composé et qui se trouve entre le jour et la nuit. Il utilise le singulier « heure » pour parler de toutes « les heures » qui composent cet espace de temps, ainsi avec ce procédé il donne une qualité dévoratrice à cette « heure » qui a consumé toutes les autres et qui traduit par la même occasion la vitesse vertigineuse avec laquelle le temps passe selon lui. Dans un second temps, il utilise le verbe arracher qui dans toutes les définitions que nous donne le Larousse, on y trouve le mot force, effort, et même violence : « 1. Enlever avec effort ce qui tiens à autre chose. Arracher une affiche du mur. 2. Prendre par la force. Ils lui ont arraché son portable. 3. Séparer par la violence quelqu'un de quelqu'un, le tirer brutalement du lieu ou du milieu où il vit : Arracher un enfant à sa mère. »<sup>109</sup>

A travers cette violence avec laquelle le temps, selon l'auteur, nous arrache les jours, les mois et les années, on pourrait déceler à travers ses dires une certaine anxiété existentielle qui se traduit par une peur irréductible de la mort. Dans ce passage même si l'auteur suspend le temps, il le suspend cependant dans une éternité impossible. Cette dichotomie traduit un désespoir et une impossibilité d'avoir main mise sur le temps et par voie de conséquence sur la jeunesse.

L'auteur allègue aussi le temps en évoquant un vers du « Lac » de Lamartine « *O temps suspend ton vol* »<sup>110</sup>. Ce Poème renvoie, d'abord, au mythe de passage des vivants chez les morts, par l'intermédiaire de la barque. Il est également l'image de la destinée humaine : l'éloignement des rives associé à la jeunesse nous traduit la brièveté de la vie.

Dans ce vers qu'a choisi l'auteur, il voudrait suspendre ce temps, le figer, ce qui traduit un désir d'immortalité, de pérennité. Il nous pousse à réfléchir sur la subjectivité du temps car comme l'a dit Alain Fournier : « *le temps est court pour celui qui pense et il est interminable pour celui qui désire* ». Ainsi l'auteur, quand il pense au temps, il le trouve court, il constate qu'il passe très vite mais en même temps, ayant un désir d'immortalité, il le veut interminable.

<sup>109</sup> Dictionnaire le petit Larousse illustré 2013, Paris, Larousse, p. 70.

<sup>110</sup> Op.cit., *L'amour est un plaisir*, p. 88.

La souffrance est toujours récurrente lorsque l'auteur évoque le temps tel qu'il l'explique dans le passage suivant :

Il y a une souffrance dans le temps qui passe et dont il ne subsiste rien – et souvent pas même le souvenir. Tout ce qui se perd ainsi d'idées sans suite, de paresse, d'illusion, tout ce qui se perd ainsi du temps du monde, qui donc ou quoi donc serait capable de le sauver, de le restituer intact, et de le faire surgir d'un néant qui est sa menace et son destin ? <sup>111</sup>

Cette souffrance qui est associée dans la plupart du temps au temps reconforte l'idée que l'auteur éprouve un « trauma » vis-à-vis du temps et donc de la mort. Une mort qui viendra certainement plonger l'auteur dans un néant duquel il ne pourra s'extirper que par les œuvres qu'il laissera derrière lui.

L'auteur, dans le même passage, s'interroge sur la manière avec laquelle il pourra sortir de ce néant où la mort le guidera et l'emmènera. Il évoque ainsi le talent et le génie « *si je savais...si je pouvais...il aurait fallu du talent, du génie peut être, que sais-je ?* »<sup>112</sup> Qui, seuls, pourront le rendre immortel. C'est le génie et le talent littéraire que l'auteur évoque dans ce roman et cela est conforté par le passage suivant :

Je suis un enfant de bourgeois qui croit, qui court à la distraction, au loisir, à la littérature. Oui tout en la méprisant, je crois à la littérature ; l'amour, littérature ; la gloire, littérature ; le soleil, littérature. L'argent lui-même était littérature, oui l'argent, celui qu'on dépense, celui qu'on attend, celui qu'on amasse, celui qu'on espère, tout l'argent, tout l'argent sauf celui qui fait vivre [...] c'était ces billets là qu'il allait falloir gagner quand Bénédicte ne serait plus là, quand elle serait partie avec Gilles, quand elle serrait partie avec Jacques.

L'idée me vint soudain qu'elle pourrait partir avec moi et que cela réglerait mes problèmes. Tiens ! Voilà la littérature qui se précipitait dans la vie.<sup>113</sup>

Dans ce passage, l'auteur associe tous les plaisirs de la vie à la littérature. Il l'associe en premier lieu à l'amour, ensuite à la gloire, puis au soleil et enfin à l'argent, il en fait ainsi une sorte de littérature épicurienne. Cette dernière l'aidera à une sorte « d'ataraxie »<sup>114</sup> qui peut selon Epicure<sup>115</sup>, le délivrer des souffrances terrestres, celles relatives, entre autres, au temps, et surtout à la mort. Et en même temps cette littérature ne peut s'acquérir qu'avec l'aide de la jeunesse (représentée, comme démontré plus haut, par Bénédicte). En sachant Bénédicte avec

<sup>111</sup> Ibid., p 90.

<sup>112</sup> Ibid., p 91.

<sup>113</sup> Ibid., p 118.

<sup>114</sup> n.f. grec ataraxia « absence de trouble ». Didact. Tranquillité d'âme. Chez les stoïciens, Etat d'une âme que rien ne trouble, idéal du sage. Apathie, calme, détachement, impassibilité, quiétude, sérénité-adj. Ataraxique 1866. CONTR. Agitation, inquiétude, passion. » Josette Rey-Debove et Alain Rey, Le petit robert, p. 165)

<sup>115</sup> Philosophe grec, né fin -342 ou début -341 et mort en -270. Il est le fondateur, en -306, de l'épicurisme l'une des plus importantes écoles philosophiques de l'antiquité. L'épicurisme est axé sur la recherche d'un bonheur et d'une sagesse dont le but est l'atteinte de l'ataraxie, la tranquillité de l'âme.

lui, l'auteur évoque la disparition de tous les problèmes et la précipitation de la littérature dans la vie. La jeunesse est ainsi, pour d'Ormesson, un allié incontournable pour arriver au sommet de la gloire, de l'amour, de l'argent et du succès (symbolisé par le soleil) et ainsi la reconnaissance de la part de ses pairs.

La jeunesse devient, pour l'auteur, une arme contre la mort. Cependant, sachant et admettant que cette jeunesse n'est pas éternelle et qu'il viendra le jour où elle l'abandonnera génèrent chez l'auteur cette phobie vis-à-vis de la mort. Et cela se traduit lorsque Bénédicte a avoué son amour à Philippe qui a rétorqué :

- « Tout commence toujours, dit-il.
- Et finit ? ...demanda Bénédicte.
- Oui, dit Philippe. Et finit »<sup>116</sup>

L'auteur sait pertinemment que la jeunesse est éphémère et qu'il viendra le jour où il vieillira et qu'il mourra, il voudrait en son for intérieur laisser une trace derrière lui avec ses écrits. Ses derniers sont les seules à pouvoir lui donner l'éternité tant convoitée. Il sait que sa place n'est pas encore établie parmi les grands écrivains de son époque

*« Mais nous attendions tous quelque chose : le Christ, l'amour fou, la mort, la révolution. Moi, j'attends des révélations qui restent toujours dans les brumes. »<sup>117</sup>.*

D'Ormesson sait que sa notoriété n'est pas encore claire, voire non établie, il évoque les brumes par leurs caractères opaques et incertains.

La peur du temps se caractérise également par la peur de vieillir, la peur du changement  
*« Je souffrais, oui je souffrais, de laisser tout passer, tout, sans rien faire pour le saisir, tout, les paroles, Bénédicte, cette première rencontre, ces minutes banales et pour toujours irremplaçables. Comme j'aimerais pouvoir vivre sans m'occuper de ma vie ! »<sup>118</sup>*

L'auteur dans ce passage nous prouve qu'il tient énormément à la vie, une vie qu'il veut facile, sans tracas dont il n'aurait pas à se préoccuper, sans être obligé de marquer son passage.

Cette peur de vieillir se traduit également dans le passage suivant :

<sup>116</sup> Op.cit., *L'amour est un plaisir*, p. 133.

<sup>117</sup> Ibid., p. 17.

<sup>118</sup> Ibid., p. 53.

Je crois que j'ai dit hier tout à Bénédicte que je n'aimerais plus ce pays si elle n'y était pas. Évidemment, ce n'est pas vrai. Mais qui sais ce qui est vrai, et ce qui n'est pas vrai ? On ne parle jamais que de l'instant où l'on est. Il vaudrait mieux ne pas parler. Car il n'est pas suffisant de dire que l'on ne s'imagine pas changeant : on ne se veut pas changeant. On se veut comme ce sable, comme ce soleil, comme cette mer. Et on passe en trois jours d'une passion à un caprice, et d'un caprice à la mort, à l'oubli ou au désespoir.<sup>119</sup>

C'est-à-dire que l'auteur ne veut pas vivre sans cette jeunesse, il ne veut pas vieillir, il a peur de cette vieillesse qui risque de le changer, de l'handicaper et ainsi le mener au déclin et à la mort. Il éprouve un désir d'éternité, il veut être immuable tel le sable, le soleil et la mer. Ces trois éléments symbolisant à la fois la terre, le feu et l'eau et à chacun d'eux est assimilé selon le dictionnaire des symboles :

Un ensemble de condition données de la vie, et cela dans une conception évolutive où le déroulement du cycle commence avec le premier élément (Eau) pour finir avec le dernier (Terre) en passant par les termes intermédiaires (Air et Feu). Nous avons ainsi un ordre quaternaire de la nature, des tempéraments et des étapes de la vie humaine : hiver, printemps, été, automne ; minuit au lever, lever au midi, midi au coucher, coucher au minuit ; [...] enfance, jeunesse, maturité, vieillesse ; formation, épanouissement, culmination, déclin, etc.<sup>120</sup>

Sauf que dans le passage cité plus haut, l'auteur a inversé l'ordre de ces éléments et par la même occasion l'ordre des étapes de la vie humaine citées dans la citation ci-dessus. En effet, selon le dictionnaire des symboles on commence par l'eau pour finir par la terre en passant par l'air et le feu. Cependant dans le passage de notre corpus cité juste avant, l'auteur chamboule et transgresse cet ordre en commençant par la terre symbolisée par le sable, et finit par l'eau symbolisée par la mer en passant par le feu symbolisé par le soleil. Cet inversement et cette transgression de l'ordre de la nature ne sont pas fortuits. Ils connotent un refus de cet ordre habituel des étapes de la vie, de son for intérieur, il veut les inverser afin d'échapper à la mort. Cette mort qui est synonyme de déclin et de désespoir. Il désire aller du déclin vers l'épanouissement et rentrer ainsi dans la lignée des immortels.

#### **I-II-1-4 La mort aux trousses**

Dans notre roman, la mort de l'un des personnages à savoir Gilles est survenue à la fin de l'histoire mettant un terme à l'histoire d'amour entre Philippe et Bénédicte.

<sup>119</sup> Ibid., p. 86-87.

<sup>120</sup> Op.cit., CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, p. 396.

« *Ils approchaient maintenant des deux hommes, si c'étaient Jacques et Gilles. Celui qui était debout, ce c'était Jacques. L'autre, couché sur le sable, c'était Gilles, c'était encore Gilles, ce n'était déjà plus Gilles : il était mort.* »<sup>121</sup> Cette relation qu'avait le narrateur avec Bénédicte, et qu'on assimile à la relation de l'auteur avec la jeunesse, est interrompue à cause de la mort. Cette mort que l'auteur nous l'a faite ressentir à travers des signes annonciateurs d'une fin proche. Cette fin qui cassera et brisera à jamais la relation entre l'auteur et la jeunesse qu'il convoite tant et dont il s'est épris.

#### **I-II-1-4-a Amour/vie**

Après s'être avoué leur amour, Philippe et Bénédicte sont allés faire une balade laissant Gilles et Jacques se baigner au bord de la mer et s'étaient éloignés du rivage pour vivre pleinement leur amour à l'abri des regards des deux autres (surtout que Gilles est le fiancé de Bénédicte). Ils voulaient consolider leur amour, et surtout leur union, loin des regards indiscrets de leurs deux compagnons et pour ne pas attiser la jalousie de Gilles surtout qu'ils ne savaient pas si ce dernier s'était rendu compte de leur rapprochement.

La violence de leur amour avait une étroite relation avec la vie, c'était un amour synonyme de vie : « *je voulais vivre, vivre, vivre, vivre et puis dormir* »<sup>122</sup>, c'est ce que disait Philippe lorsqu'il était avec Bénédicte. Le choix du lieu où Philippe et Bénédicte se sont rendus n'est pas anodin. Il quitte le rivage pour aller dans la colline, le sommet comme il est cité dans ce passage : « *Ils marchaient au hasard, entre des pierres d'abord, puis des genêts, puis des pins de plus en plus serrés au fur et à mesure qu'ils s'approchaient du sommet* »<sup>123</sup> montre que l'amour qui existe entre Bénédicte et Philippe se rapproche plus du ciel et s'éloigne de l'ordre humain, il se transforme en un amour divin. C'est le surpassement de soi qui est symbolisé par ce sommet et l'amour exaltant et enivrant qui rompent cette relation avec la terre et provoquent une mort psychique de l'ancienne personne et laissent place ou fait naître une nouvelle individualité métamorphosée, une sorte d'ascension initiatique car étant semée d'embûche.

Philippe marchait un peu en avant pour aider Bénédicte. Mais des broussailles plus touffues ou un rocher soudain les obligeaient parfois à se séparer. A un moment donné, Bénédicte, qui s'était écartée de quelques pas, crut pouvoir rattraper Philippe plus vite en contournant une grosse pierre entourée de sapins tordus. Mais

<sup>121</sup> Op. cit., p. 198.

<sup>122</sup> Ibid., p. 168.

<sup>123</sup> Ibid., p. 178.

des fouillis de rocs et d'épines l'en éloignaient, au contraire, à chaque fois davantage. Elle espérait toujours trouver un passage qui la ramènerait vers la gauche, mais elle se heurtait sans cesse à des enchevêtrements inextricables<sup>124</sup>

Ce chemin semé d'embuches nous fait rappeler les difficultés rencontrées lors de tout voyage initiatique, sauf que là, il s'agit d'une ascension, d'une élévation vers un monde où tout est parfait, où il n'y a pas lieu d'inquiétude ou de souffrance. Nous comparons cette virée que Philippe a faite avec Bénédicte à, comme nous n'avons cité précédemment, un voyage initiatique où les deux personnages quittent le monde profane pour s'élever vers un monde sacré. La sacralisation de cette relation est ressentie à travers la description qu'en fait l'auteur :

Ils étaient presque parvenus au sommet de la colline. Les arbres y étaient plus nombreux, plus droits aussi, les pierres et les genêts avaient presque disparu. On y marchait mieux. Il y faisait plus frais. Le soleil n'était plus partout : il pénétrait seulement, en minces filets ou par masses, à travers les branches des arbres. Entre les troncs, la mer.<sup>125</sup>

La souffrance donne lieu à un apaisement, à une exaltation. Dans cette description tout était parfait. L'auteur évoque la densité des arbres et qui plus est, il évoque des arbres droits qui :

Symbolisent la vie en perpétuelle évolution, en ascension vers le ciel. Ils symbolisent aussi le caractère cyclique de l'évolution cosmique : mort et régénération [...] [Ils symbolisent aussi,] et parce que leurs racines plongent dans le sol et que leurs branches s'élèvent dans le ciel, des rapports qui s'établissent entre la terre et le ciel<sup>126</sup>

L'auteur décrit également un climat frais où la chaleur brûlante n'existe pas avec une vue paisible qui donne sur la mer. Cette description nous renvoie vers l'état d'âme du personnage en compagnie de cette jeune femme dont la détention de son amour lui assure l'éternité qui est symbolisée par « *la colline où il n'y avait que des pins sur terre sèche.* »<sup>127</sup> où l'amour de Philippe et Bénédicte les a isolés. Le pin, étant un arbre qui symbolise l'immortalité en extrême orient, par la constance de son feuillage et l'inaltérabilité de sa résine. Sa pomme selon la mythologie grecque est souvent dans la main de Dionysos, elle exprime la durabilité de la vie végétative : « *les Orphiques vouaient à Dionysos un culte à mystères, selon lequel le Dieu mourrait dévoré par les titans, puis ressuscitait : symbole de l'éternel retour de la*

<sup>124</sup> Ibid.

<sup>125</sup> Ibid., p. 180.

<sup>126</sup> Op.cit., *Dictionnaire des symboles*. p. 62.

<sup>127</sup> Op.cit., *L'amour est un plaisir*. p. 184.

*végétation, et en général de la vie [...] la pomme de pin symbolise cette immortalité de la vie végétative et animale. »*<sup>128</sup>

Cette immortalité se traduit également par la sacralité de cet amour qu'on décèle dans la plantation de vignes que l'auteur nous décrit :

La colline qui donnait sur la mer d'un côté descendait de l'autre en pente douce sur une plaine étroite et plantées de vignes [...] les vignes étaient sagement alignées, formées en carrés, traversées d'allée étroites qui apparaissaient de loin avec une netteté sans bavures. A droite et à gauche, la vigne était bordée d'arbres [...] ici, c'était déjà la terre, le pain et le vin<sup>129</sup>

En effet, la vigne est considérée comme un arbre sacré, voire divin ainsi que son produit : le vin.

Chez les grecs, la culture de la vigne est de traditions relativement récentes par rapport à celle du blé. Aussi n'appartient-elle pas à une déesse très ancienne comme Déméter, mais à Dionysos dont le culte, associé à la connaissance des mystères de la vie après la mort, a pris une importance grandissante. C'est cette liaison de Dionysos avec les mystères de la mort, qui sont également ceux de la renaissance et de la co-naissance<sup>130</sup>

La vigne est également « l'expression végétale de l'immortalité », elle fut longtemps assimilée par les paléo-orientaux à l'herbe de la vie. Le vin quant à lui fait référence à la jeunesse : « *le vin est symbole de la vie cachée, de la jeunesse triomphante et secrète. Il est par là, et par sa rouge couleur, une réhabilitation technologique du sang. Le sang recrée par la pression est le signe d'une immense victoire sur la fuite anémique du temps.* »<sup>131</sup>

Force est de constater que Philippe avec cet amour pour Bénédicte se sent triomphant sur la vie et par voie de conséquence sur le temps. Avec cette jeunesse assimilée à la femme Bénédicte, l'auteur a une mainmise sur ce temps qui passe : « *ainsi encore, à chaque instant, c'est la vie toute entière, le passé tout entier qui à la fois se poursuivent et se renient, se reprennent et se rejettent.* »<sup>132</sup>

<sup>128</sup> Op.cit., *Dictionnaire des symboles*. p. 761.

<sup>129</sup> Op.cit., *L'amour est un plaisir*. p. 184.

<sup>130</sup> LAVEDAN, Paul, *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines*, Paris, 1931, p. 1001.

<sup>131</sup> DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, 1963, p. 278.

<sup>132</sup> Op.cit., *L'amour est un plaisir*, p. 183.

#### I-II-1-4-b Les prémices de la mort

L'amour entre Philippe et Bénédicte arrivait à son point culminant jusqu'à se mélanger avec le néant. Lors de leurs ébats amoureux rien n'existait autour d'eux, il ne restait que « *ces deux souffles, seulement, qui se mêlaient l'un à l'autre* »<sup>133</sup>.

Toute la matérialité de la vie disparaît, on ressent comme une sorte de transcendance des deux êtres « *l'égo qui a réellement découvert le néant du monde et du moi ne peut pas ne pas rencontrer la réalité et plénitude de la transcendance. Il ne peut ne pas découvrir que seule la transcendance est réellement l'Absolu.* »<sup>134</sup>

Il convient de dire que l'égo des deux personnages a plongé dans une sorte de néant. Tout avait disparu, il ne restait que le souffle du moi qui s'est exprimé dans cet échange sexuel synonyme de plénitude et par voie de conséquence de l'Absolu. Cet absolu qui est le propre même de cette relation qu'entretient l'auteur avec la jeunesse (Bénédicte) : une relation parfaite, achevée et totale et qui lui procure joie et satisfaction « *Philippe plus qu'heureux encore, se sentait à la mesure du monde* »<sup>135</sup>. Il ne faisait à présent qu'un avec cette femme/jeunesse, leur corps se sont unis pour former un bouclier contre ce monde menaçant et où la mort est présente à chaque coin de rue et peut survenir à n'importe quel moment.

Cette union est confortée également par la nudité des deux personnages « *de nouveau, ils furent nus.* »<sup>136</sup>. Cette nudité peut signifier soit l'imminence d'un malheur qui pourra menacer la relation qu'entretiennent les deux personnages (Philippe et Bénédicte).

En effet, la nudité évoquée, à la fois, dans les religions musulmane, chrétienne et juive est une conséquence génératrice d'une autre conséquence qui n'est autre que la chute d'Adam et Eve dans le monde d'ici-bas « *Adam et Eve, tous les deux, en mangèrent. Alors leur apparut leur nudité. Ils se mirent à se couvrir avec des feuilles du Paradis. Adam désobéit ainsi à son seigneur et il s'égara.* »<sup>137</sup>. Selon l'interprétation du coran le diable a voulu, en leur chuchotant « *votre seigneur vous a interdit cet arbre pour vous empêcher de devenir des anges ou des êtres immortels. Et il leur jura. « Vraiment je suis pour vous deux un bon*

<sup>133</sup> Ibid., p. 194.

<sup>134</sup> VALLIN, Georges, *Voie de gnose et voie d'Amour*, Sisteron, Paris, Présence, (coll. Le soleil dans le cœur), 1980, p. 47.

<sup>135</sup> Op. cit., *L'amour est un plaisir*, p. 194.

<sup>136</sup> Ibid. p. 194

<sup>137</sup> Le Saint Coran, Sourate 20, verset 121.



conseillé ». Alors, il les fit tomber par tromperie. »<sup>138</sup>, Leur rendre apparent ce qu'il leur était dissimulé et occulté.

Adam par désir d'éternité et d'immortalité a succombé à la tentation de l'arbre et a touché au fruit défendu et la même interprétation découle des écrits de la Genèse « *lorsque Adam et Eve mangent le fruit de l'arbre défendu, alors leurs yeux s'ouvrirent et ils surent qu'ils étaient nus ; ayant cousu des feuilles de figuier ils s'en firent des pagnes (traduction de la TOB d'après le texte hébraïque et la tradition juive [...]) puis il les chassa des jardins d'Eden* »<sup>139</sup>

Il convient de dire que les trois versions citées dans les trois religions, à savoir musulmane, chrétienne et juive, sont d'accord pour dire que cette nudité est la conséquence de la tentation qui entraîne la chute d'Adam et qui est considérée comme une punition divine. La nudité dans notre corpus est survenue après que Philippe et Bénédicte ont succombé à la tentation de la chaire, ce qui laisse prévoir une punition qui se traduira par la mort de Gilles.

Soit une sanctification du corps qui soutient la création d'un idéal. Cet idéal se rapproche de la figure du Surhomme<sup>140</sup> de Nietzsche. Il appert que Philippe de par sa relation sexuelle avec Bénédicte et qui s'est faite dans la nudité totale a voulu « *réhabiliter les passions dangereuses que l'on cherche à tuer au lieu de comprendre qu'elles sont l'aiguillon de la volonté de puissance* »<sup>141</sup>.

Après leurs ébats amoureux, les deux personnages sentaient comme une sorte de puissance. Ils étaient plus légers étant délivrés d'un poids. Cette joie de vivre, ils l'ont acquise en transgressant l'interdit, en réhabilitant cette passion qui peut être dangereuse voire même destructrice : « *ils s'étaient relevés de la terre souriant l'un à l'autre, sans honte aucune, comme délivrés d'un poids, affamés, heureux de vivre.* »<sup>142</sup> Philippe se sentait comme un

<sup>138</sup> Le Saint Coran, Sourate 7, verset 20-22.

<sup>139</sup> REGIS Bertrand, « La nudité entre culture, religion et société », *Rives nord-méditerranéennes* [En ligne], 30 | 2008, mis en ligne le 15 juin 2009, consulté le 01 août 2015. URL : <http://rives.revues.org/2283> pour le l'interprétation de la nudité selon la genèse.

<sup>140</sup> C'est le fait d'éduquer le type d'homme le plus réussi afin de le hausser jusqu'à l'affirmation dionysiaque de l'amour fati, de le rendre maître de la terre. Zarathoustra enseigne aux hommes « le sens de leur être » : créer, à partir de leur volonté de puissance un être qui, simultanément, dépasse l'homme et accomplit la vérité de son destin.

<sup>141</sup> Jean GRANIER, « NIETZSCHE (F.) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 1 août 2015. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/friedrich-nietzsche/> le surhomme

<sup>142</sup> Op.cit., l'amour est un plaisir, p. 196

surhomme : « *en un éclair, ces idées de force et d'aisance lui passèrent par la tête ; et il en éprouva du bonheur.* »<sup>143</sup>

Il se produit ensuite une descente des deux personnages vers la mer. Déjà cette descente nous renvoie à la chute d'Adam vers la terre d'ici-bas après avoir touché à l'arbre défendu comme c'est cité précédemment. En effet, après avoir consommé leur amour, Philippe et Bénédicte redescendent de la colline, où ils étaient montés, vers la mer pour rejoindre leurs deux compagnons de route Gilles et Jacques « *alors ils redescendirent vers la mer, il faisait jour encore, mais le soir allait tomber.* »<sup>144</sup>

Nous assimilons cette descente au mythe de la descente aux enfers, les prémisses de cet enfer se traduisant par le coucher du soleil. D'une part, le coucher du soleil va plonger les deux personnages dans les ténèbres de la nuit assimilées aux ténèbres de l'enfer. D'autre part, Bénédicte ressent une peur inexplicable qui sous-entend un malheur imminent :

Bénédicte s'arrêta, se tourna vers Philippe, lui dit :

- J'ai un peu peur
- N'aie pas peur, dit Philippe
- Nous n'aurions peut-être pas dû... », dit Bénédicte<sup>145</sup>

D'abord, il y avait Bénédicte qui éprouvait de la peur. Une peur qui lui est venue sans aucune raison apparente, ce qui présage quelque chose de mauvais. Ensuite, le chemin du retour qui semblait encore plus difficile que celui de l'aller. La descente était aussi difficile, voire plus pénible que l'ascension :

Ils descendirent la pente de la colline qui était très escarpée. C'était une pente qu'il aurait fallu descendre en courant, en sautant de pierre en pierre. Ils auraient aimé sauter de pierre en pierre en se tenant par la main. Mais quelque chose les retenait. Ils n'osaient pas [...] Bénédicte se fatiguait. Philippe n'osait pas la prendre dans ses bras. Elle lui jeta un regard où, dans l'ombre qui commençait à tomber, il vit de l'inquiétude, presque de la frayeur<sup>146</sup>

L'auteur nous met dans une atmosphère de désolation. Les deux amoureux n'étaient plus comme ils l'étaient sur la colline où leur amour a atteint son apogée. Maintenant, ils hésitent à être heureux, ils peinent à exalter leur amour « *quelque chose les retenaient* ». Philippe n'osait

<sup>143</sup> Ibid., p. 192.

<sup>144</sup> Ibid., p. 195.

<sup>145</sup> Ibid., p. 196.

<sup>146</sup> Ibid., p. 197.

même pas prendre Bénédicte dans ses bras, il vit dans les yeux de Bénédicte de l'inquiétude, de la frayeur même, cette jeune femme si inconsciente d'habitude éprouve, à présent, de la peur. Le soir devient de plus en plus sombre : « *ils étaient presque en bas de la colline maintenant, il n'y avait plus que la plage à traverser. Mais le soir devenait plus sombre.* »<sup>147</sup>

Le noir étant une couleur de deuil « *symboliquement il est le plus souvent entendu sous son aspect froid, négatif. Contre-couleur de toutes les couleurs, il est associé aux ténèbres primordiales [...] le noir exprime la passivité absolue, l'état de mort accomplie et invariante* »<sup>148</sup>, le soir tombant annonce de ce fait la mort. Contrairement au deuil blanc qui symbolise une renaissance, le deuil noir est considéré comme une mort réalisée sans espoir « *comme un rien sans possibilité, comme un rien mort après la mort du soleil, comme un silence éternel, sans avenir* »<sup>149</sup>, cette mort du soleil se traduit par l'absence du soleil dans son coucher générant l'assombrissement extrême du soir qui donne cette couleur noire annonciatrice de la mort. Et qui plus est, l'assombrissement du soir annonce l'arrivée de la nuit qui symbolise outre la mort, la vieillesse « *de la nuit avait engendré, outre le sommeil et la mort, toutes les misères du monde comme la pauvreté, la maladie, la vieillesse...etc.* »<sup>150</sup>.

Effectivement lorsque les deux personnages retournent sur la plage, ils constatent que leur ami Gilles est mort.

#### **I-II-1-4-c La mort triomphante**

La mort de Gilles provoque la rupture définitive entre Bénédicte et Philippe. Leur amour l'un pour l'autre a laissé place à l'indifférence. Ainsi la relation circulaire, qui s'est nouée entre les quatre personnages et dont nous avons parlé précédemment, s'est brisée « *nous étions partis quatre et nous revenions trois* »<sup>151</sup>. A travers le récit de Jacques sur les détails de la mort de Gilles, Philippe voit Bénédicte s'échapper de lui « *elle pensait, seule, toute seule, sans moi, toute seule, immobile, près de cette mer couverte par la nuit où Gilles avait péri, elle pensait, très loin de moi, que c'était nous qui l'avions tué* »<sup>152</sup> Désormais Bénédicte s'est détachée de son amoureux, après s'être donnée à lui quelques heures plus tôt, maintenant, elle s'éloigne, devant la même mer où ils ont nagé ensemble nus et qui représentait pour eux une

<sup>147</sup> Ibid.

<sup>148</sup> Op.cit., *dictionnaires des symboles*, p. 670.

<sup>149</sup> KANDINSKY, Vassili, *Du spirituel dans l'art*, Paris, Beaune, 1954, p. 129.

<sup>150</sup> Op.cit., *Dictionnaire des symboles*, p. 674.

<sup>151</sup> Op.cit., *L'amour est un plaisir*, p. 199.

<sup>152</sup> Ibid., p.203.

sorte de renaissance, cette mer qui est à présent couverte par la nuit. Bénédicte éprouvait de la culpabilité à l'égard de la mort de Gilles, car elle savait qu'elle a transgressé l'interdit en se donnant à Philippe alors qu'elle était fiancée à Gilles. Cette transgression a été vite suivie de la punition dont nous avons parlé un peu plus haut. Une punition qu'il faut désormais admettre et assumer et qui se traduit par la mort de Gilles qui a brisé le couple Bénédicte/Philippe et par la même occasion le couple auteur/jeunesse.

Nous constatons également que l'auteur a fait référence à un croissant de lune dans le ciel au moment où ils étaient autour de Gille (étendu mort sur la plage) : « *il y avait un croissant de lune dans le ciel. Je me souviens que je demandais si c'était une lune croissante ou décroissante. « Lune menteuse... », Me disais-je. Elle avait la forme d'un C. C'était la lune décroissante.* »<sup>153</sup>

Symbolisant la naissance, le développement puis la mort, ce croissant nous ramène à la relation triadique qui unit les trois personnages que nous avons évoqués au début de notre analyse (apparition, évolution, destruction) qui elle aussi symbolisait la même chose. Ce qui vient conforter nos propos par cette mort qui est survenue et qui a tout brisé. Toutefois l'auteur, en faisant référence à cette lune, et qui plus est, décroissante croit en une résurrection, en une renaissance car la lune disparaît pour apparaître de nouveau se donnant par ce processus un symbole d'un

Astre qui croît, décroît et disparaît, dont la vie est soumise à la loi universelle du devenir, de la naissance et de la mort [...] la lune connaît une histoire pathétique, de même que celle de l'homme...mais sa mort n'est jamais définitive...cet éternel retour à ses formes initiales, cette périodicité sans fin font que la lune est par excellence l'astre des rythmes de la vie<sup>154</sup>

En dépit de cette mort qui est survenue subitement et qui a mis fin à cette relation, l'auteur croit toujours à une renaissance qui se fera avec un livre qu'il aurait écrit et qui lui permettrait de rester dans la mémoire collective et ainsi rentrer dans le rang des immortels. Et la redondance de cette phrase dans les dernières pages de notre corpus nous conforte dans nos propos : « *j'aurais aimé faire quelque chose de ma vie, avoir beaucoup d'argent, écrire un livre* »<sup>155</sup>

<sup>153</sup> Ibid., p. 205.

<sup>154</sup> ELIADE, Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Paris, 1949 ; nouvelle édition 1964, p. 139.

<sup>155</sup> Op.cit., *L'amour est un plaisir*, p. 221.

## **I-II-2 Histoire du juif errant**

### **I-II-2-1 Présentation du mythe du juif errant**

Le mythe du juif errant est l'histoire d'un juif qui est condamné à errer à travers le temps et l'histoire sans repos jusqu'au jugement dernier. Ainsi l'éternité et l'immortalité tant convoitées par l'être humain deviennent une sorte de supplice, une sanction des plus terrible car entraînant le personnage à voir et à assister à tous les drames de l'histoire humaine, voyant ainsi autour de lui des gens mourir, disparaître et renaître. Cette sanction est tombée après que le juif ait refusé un verre d'eau au Christ sur son chemin de croix.

L'auteur dans notre corpus ne choisit pas ce mythe fortuitement : il veut à travers cette histoire mettre le point sur l'éternité, le temps et l'histoire du monde qui s'éternise dans un temps mort, un temps qui pèse et qui a toujours pesé chez Jean d'Ormesson.

En effet, à travers ce mythe, l'auteur veut extérioriser sa révolte individuelle face à ce temps qui passe et qui mène droit vers le monde puisque « *l'errance d'Ahasvérus propose aux écrivains un canevas dramatique apte à symboliser la condition de tout homme affronté à l'espace et au temps, et qui, livré à ses démons intérieurs, peut transformer sa malédiction en rachat.* »<sup>156</sup>

Il appert en effet en lisant le roman, que l'auteur se retrouve partagé entre le doute et la soif de vivre ; à travers ce mythe l'auteur veut rendre « la structure totalisante de l'éternité sur terre une matière épique d'une sacralisation du temps humains »<sup>157</sup> puisque ce mythe étant le récapitulatif à travers cette errance « *des réponses individuelles et collectives apportées à l'affrontement dramatique entre le temps mortel et la soif d'éternité* »<sup>158</sup>

### **I-II-2-2 l'éternité**

Le narrateur parle dans le passage précédent de la chance qu'il a eu en rencontrant ce juif errant qui est voué à l'immortalité et donc à l'éternité. A travers l'image de son narrateur, l'auteur ne fait finalement qu'exprimer son propre besoin. Cette rencontre avec ce Simon (le juif errant) lui permet de côtoyer l'immortalité.

<sup>156</sup> BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, édition du Rocher, Paris, 1988, p. 893.

<sup>157</sup> Ibid., p 897.

<sup>158</sup> Ibid., p. 898.

Par ailleurs, un fait nous a interpellés en lisant la description que l'auteur, à travers toujours son narrateur, nous fait de Simon lorsqu'il l'a vu la première fois :

Il s'exprimait avec élégance, presque avec recherche, dans un français excellent qui jurait avec sa voix et son accoutrement [...] notre littérature n'avait pas de secret pour lui [...] voilà qu'il citait Racine, qu'il était familier de Diderot et qu'il semblait tout savoir du neveu de Rameau. Ses yeux entre le gris et le vert, entre le marron et le jaune, un peu semblable à ceux d'un chat, pétillaient d'amusement [...] il racontait à Marie des épisodes de l'histoire de Venise. Il dépeignait le doge, le bucentaure<sup>159</sup>

A travers cette description, on a l'impression que l'auteur se décrit lui-même. En effet, Jean d'Ormesson a toujours été décrit de cette façon quand on parle de lui que ce soit à dans les livres ou à la télévision. Pour cela nous nous appuyons sur l'ouvrage fait par Arnaud Ramsay sur la vie de l'auteur :

L'œil bleu lagon, pieds nus dans des mocassins, le nez de guingois, le teint invariablement hâlé, amoureux comme Gaston Gallimard des livres, des femmes et des bains de mer [...] l'amateur éclairé de Venise dont chaque publication trône en tête de gondole [...] figure de notre république de lettre [...] apparaître à 83 ans comme le dernier des Mohicans ne suffit pas à étancher la soif d'éternité de ce délicieux cabotin et narcissique, misanthrope et ludique, artiste du mentir vrai<sup>160</sup>

Si on fait une petite analogie des deux passages on trouve beaucoup de points communs entre l'auteur et son personnage (le juif errant). Nous remarquons que les deux ont des yeux bleus, aiment la littérature, sont des amoureux de Venise. Tout cela laisse à croire que l'auteur a fait ce personnage immortel à son image. Son rêve d'éternité, il l'exprime à travers les pérégrinations du juif errant. C'est une sorte d'idéalisme incarné par le personnage de Simon Fussgänger « *Par la réalité objective d'une idée, j'entends l'entité ou l'être de la chose représentée par cette idée en tant que cette entité est dans l'idée* ». <sup>161</sup> En effet, l'idée représentée par le juif errant dans la mythologie a toujours été l'immortalité. En le faisant à son image, l'auteur accède en quelque sorte à l'éternité.

Cette soif d'éternité associée à l'amour est également perçue lorsque Marie, à la vue du juif errant, suggère au narrateur de le prendre avec eux et vivre à trois : « *Eh bien, dit Marie, autant le prendre avec nous et vivre tout de suite à trois* » <sup>162</sup>. Dans ce passage nous avons le narrateur (auteur), Marie qui représente la jeunesse et l'amour et Simon (le juif errant) figure

<sup>159</sup> Ibid., p. 84-85.

<sup>160</sup> RAMSAY, Arnaud, *Jean d'Ormesson ou l'élégance du bonheur*, Paris, éd du Toucan, 2009, p. 11-13.

<sup>161</sup> LARGEAULT, Jean, les problèmes cartésiens et l'idéalisme, Encyclopédia Universalis, France SAS, in : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/idealisme/2-les-problemes-cartesiens-et-l-idealisme/> consulté le 07/11/2015

<sup>162</sup> Op.cit., *Le juif errant*, p. 83.

emblématique de l'immortalité. L'idée de cette relation triadique plait à l'auteur et on le voit bien à travers la réponse de son narrateur : « *c'était exagéré. Mais peut-être pas tout à fait faux* »<sup>163</sup>

#### **I-II-2-2-a La soif d'éternité**

Il a toujours existé depuis l'origine des espèces chez l'homme, une soif d'éternité et d'immortalité, cela s'est toujours traduit à travers les histoires de la quête du Graal, la fontaine de Jouvence, l'élixir de vie, l'arbre de l'immortalité du jardin d'Hespéride et cette soif d'éternité se traduit à travers notre roman et elle se trouve accompagnée d'une angoisse, une crainte de la mort que l'auteur essaie de réguler à travers son écriture, à conjurer voire même à contrôler.

En effet, dans l'incipit du roman l'auteur donne à son héros ce courage et cette témérité face à la mort « *personne ne craignait la mort moins que lui qui n'attendait rien du ciel, ni du monde, ni des hommes* »<sup>164</sup>. En donnant à son héros le courage de braver la mort, l'auteur essaie de triompher d'elle. Par ce roman, l'auteur perpétue, à travers son personnage du juif errant, par son incapacité de mourir, sa soif d'éternité. Le juif errant n'a pas peur de mourir parce qu'il est voué à errer dans le monde éternellement jusqu'au retour du Christ.

#### **I-II-2-2-b Amour, jeunesse et éternité :**

On a remarqué que l'auteur associe toujours, à travers ses personnages, l'amour à la jeunesse et à l'éternité. Quand son narrateur décrivait ce qu'il ressentait lorsqu'il était avec Marie en train d'attendre le juif errant, il a associé l'amour qu'il éprouvait vis-à-vis de cette jeune femme à des instants éternels : « *Quelque chose, au fond de nous, explosait en silence. Nous nous regardions l'un l'autre. Je me penchais sur Marie. C'est en m'écartant d'elle après quelques secondes d'éternité que je le vis pour la première fois.* »<sup>165</sup>

Le narrateur évoque dans ce passage quelques secondes d'éternité dans ce moment intime qu'il a eu avec Marie. L'éternité ici est vécue dans l'instant présent, à travers ces corps qui se rencontrent, à travers cet amour qu'éprouve le narrateur pour Marie. Cet instant que Kierkegaard a qualifié « *d'équivoque où le temps et l'éternité se touchent, et c'est ce contact*

<sup>163</sup> Ibid., p. 83.

<sup>164</sup> D'ORMESSON, Jean, *Le juif errant*, p. 23.

<sup>165</sup> Ibid., p. 72.

*qui pose le concept du temporel où le temps ne cesse d'interrompre l'éternité et où l'éternité ne cesse de pénétrer dans le temps »<sup>166</sup>.*

Selon Nietzsche, l'instant d'éternité est celui qui nous ferait consentir à la répétition infinie de la totalité de notre existence. Par l'amour de Marie le temps et l'éternité se côtoient dans cette brièveté paradoxale qui est vite interrompue par la vue de ce personnage intrigant.

Ce personnage intrigant que les deux personnages ont rencontré au pied de la douane de mer est le symbole par excellence de l'immortalité et donc de l'éternité. Le narrateur est très content de rencontrer ce juif errant car il réussit à travers cette rencontre à toucher à cette immortalité par le truchement de toutes les vies qu'a endossées ce voyageur éternel.

*« J'ai eu de la chance. Un matin de printemps, à Venise, au pied de la Douane de mer, je suis tombé sur lui. »<sup>167</sup>*

### **I-II-2-3 Le prénom de Marie**

On a remarqué en lisant l'œuvre de Jean d'Ormesson une redondance déconcertante du prénom de Marie. En effet, ce prénom revient constamment dans ses différents romans et dans le « juif errant » entre autres. Le prénom de Marie est attribué dans ce roman à deux femmes. La première est celle que le personnage principal rencontre au pied de la douane de mer avec le narrateur et avec qui, il passe quelques jours à raconter ses récits de voyage en emportant les deux jeunes gens à travers l'espace et le temps « passage du texte.

La deuxième est la femme dont Ahasvérus (le juif errant) est tombé amoureux (Marie de Magdala) et qui s'est attachée au Christ (le galiléen) et tout fait pour le sauver « le retour de Myriam avait bouleversé Ahasvérus, c'était pour la fuir, fuir ses longs cheveux blonds et ses yeux violet, son parfum, son image, qu'il avait quitté Magdala pour Jérusalem [...] Ahasvérus avait gardé le souvenir d'une Marie de Madeleine éblouissante de jeunesse »<sup>168</sup>

Le prénom de « Marie » peut renvoyer d'un côté à la mère de Jésus selon les deux religions chrétienne et musulmane et de l'autre côté, à la mère de l'auteur car s'appelant dans la réalité et selon sa biographie par le nom Marie.

<sup>166</sup>KIERKEGAARD, Sören, *Le concept d'angoisse*, Gallimard, « idées » ; 1977, ch. III, p. 92-93.

<sup>167</sup> Op.cit., *Histoire du juif errant*, p. 38.

<sup>168</sup> Ibid., p. 66-67.



Dans le roman les relations qu'entretiennent à la fois le narrateur et Ahasvérus avec les deux Marie sont vouées à l'échec car les deux ayant perdu leur amour à la fin de l'histoire. Cette perte d'amour nous renvoie à la perte de l'amour maternel et donc au concept de la « mère morte » qu'a développé André Green.

En effet, la mère morte selon André Green « *est une mère qui demeure en vie, mais qui est ainsi dire morte psychiquement aux yeux du jeune enfant dont elle prend soin.* »<sup>169</sup>. Donc la perte de l'amour des deux Marie est une sorte de mort psychique de l'auteur. Green relève également que pour un bon nombre de créateurs, chez qui existe ce syndrome, il existe une créativité accrue mais une incapacité d'éprouver le moindre sentiment d'amour et cela se traduit dans notre roman par l'incapacité du narrateur et de Ahasvérus d'entretenir une relation amoureuse durable et stable, toutefois, leur créativité est grandiose. Pour le juif errant, par les nombreuses histoires qu'il raconte aux deux jeunes gens rencontrés au pied de la douane de mer et pour le narrateur (l'écrivain) c'est toute l'histoire de cette rencontre qu'il nous relate.

Et cette créativité « *se situerait plus du côté d'une attente de reconnaissance pour l'autre que d'une possibilité de s'accomplir et de s'oublier dans la création* »<sup>170</sup> et ces paroles d'Ahasvérus tirées du roman l'explique clairement « *cet hosanna est fait de soupir, de sanglots, de cris de colère et de révolte, des gémissements de ceux qui souffrent dans leur corps et dans leur âme. La vie est un rêve affreusement cohérent. Ce rêve, je l'ai rêvé plus qu'aucun être au monde. Quand vous rirez, pensez à moi. Quand vous pleurerez, pensez à moi* »<sup>171</sup>

#### **I-II-2-4- L'écriture du délire**

En lisant le roman du juif errant nous avons été heurtés par des passages où l'auteur se permet de jouer avec la langue et avec ses règles comme bon lui semble.

Rappelons que l'organisation du roman est très originale. En effet, le roman est découpé en trois grandes parties qui sont divisées en une vingtaine de petits chapitres de deux à cinq pages maximums. Parmi ces différents chapitres, il nous arrivait de tomber sur des chapitres qui nous ont déconcertés par la façon dont ils ont été rédigés, qui sortait de l'ordinaire et qui

<sup>169</sup> GREEN, André, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris, Minuit, 2007, p. 247.

<sup>170</sup> Ibid., p. 222-253.

<sup>171</sup> Op.cit., *Histoire du juif errant*, p. 592.

s'éloignait de la normalité de la langue. Parfois l'auteur au cours de ses distorsions utilisait le discours théâtral avec toutes ses composantes (didascalies, les apartés, les monologues...) En racontant avec un langage argotique la suite de l'une des histoires qu'il racontait derrière le personnage de juif errant :

La scène se déroule à Jérusalem [...] procureur de Judée.

Ahasvérus : Il y a une dame...

Premier soldat romain : une Romaine ?

Ahasvérus : Non, une Juive.

Premier soldat romain : Qu'est-ce qu'elle veut [...]

Deuxième soldat romain, à voix basse : allons ma petite dame, faut pas pleurer comme ça. Le procureur, je ne sais pas comment il se débrouille, mais il arrange toujours tout pour le mieux : en le croit en train de se gourer et, à la fin des fins, on se dit qu'il a eu raison de faire ce qu'il a fait<sup>172</sup>

Dans un autre chapitre, il lui arrivait de parler d'une situation sérieuse ou de raconter une histoire sérieuse (le moment où le Christ était sur son chemin de croix) en utilisant un langage argotique qui enlevait à l'histoire tout son sérieux et toute sa sacralité (une sorte de profanation langagière) vis-à-vis de l'histoire en particulier et de la langue en général, tout cela dans un texte dépourvu de toute ponctuation :

L'pauvre type j'avais rien contre lui ce qu'il avait fait j'en sais rien j'suis pas ennemi de penser que ce sont des histoires de curé et tutti quanti il était tout pâle et crevé avec du sang sur le front il avait les doigts longs et fins comme j'en avait jamais vu et qui n'avaient pas dû beaucoup travailler j'aurais sûrement pas refusé de lui donner un coup de main mais il fallait demander poliment et pas se jeter sur moi comme la vérole sur le pauvre monde non mais ils se croient où ces connards<sup>173</sup>

En faisant allusion à la vierge Marie :

J'ai aperçu la Myriam je lui avais passé sur le corps comme tout le monde parce qu'y a qu'les chameaux et encore qu'elle s'était pas tapés elle n'avait pas l'air gai et elle pleurait plus fort encore que les autres qu'est ce qui se passe que je lui dis et elle se tord les mains et sanglote me raconte très vire mais j'comprends presque rien qu'elle est allé voir le procureur parce que lui aussi elle se l'était envoyé quand elle était plus jeune pour lui demander de libérer un de ces types<sup>174</sup>

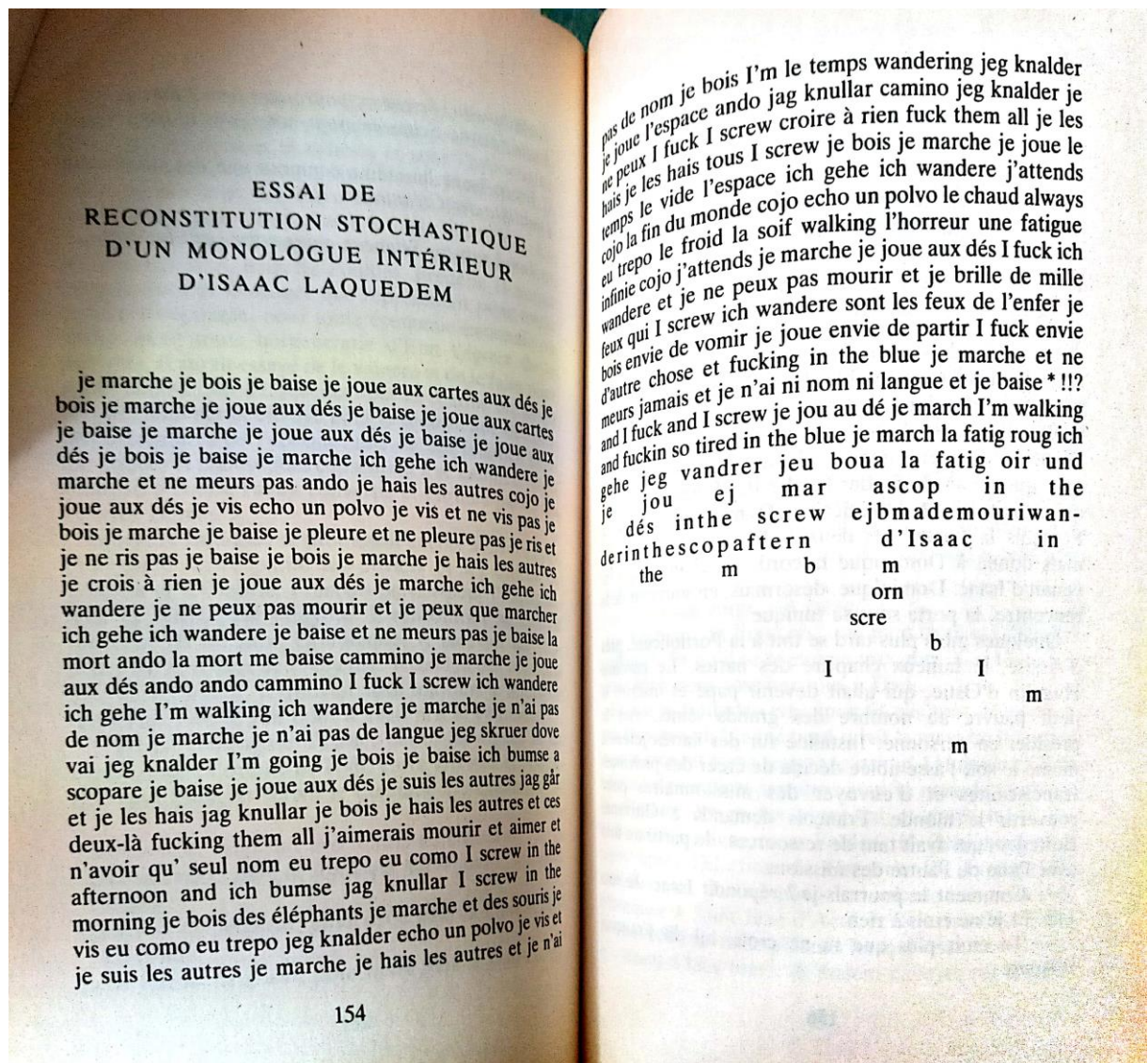
Dans un autre chapitre il nous donne un monologue intérieur de son personnage principal en utilisant un langage incompréhensible avec une redondance psychotique, en mélangeant les

<sup>172</sup> D'ORMESSON, Jean, *Histoire du juif errant*, p. 49-56.

<sup>173</sup> Ibid., p. 61.

<sup>174</sup> Ibid., p. 62.

langues (français, allemand et anglais) et en terminant le texte par une sorte de calligramme dont la forme est imperceptible<sup>175</sup> :



Un autre chapitre où il utilise un dialogue qui déroute par son non-sens, tellement on sait plus qui parle avec qui :

- Tu n'as pas peur ? demandait Poppée.
- Vous n'aviez pas peur ? demanda Marie.
- Bien sûr que non, disait-il. Peur de quoi ?
- De la mort, disait Poppée en se serrant contre lui avec un drôle de sourire qui découvrait ses dents blanches.
- De souffrir, disait Marie.
- Je n'ai pas peur de mourir. Et quand on souffre trop, on finit par mourir.
- Et Néron ? demandait Marie.

<sup>175</sup> Op.cit., *Histoire du juif errant*, p. 154-156.

- Et Néron ? demandait-il.
- Il veut te voir, disait Poppée. Je lui ai parlé de toi. Je lui ai dit que tu étais le seul prétorien en qui, j'avais confiance.
- Confiance ? disait Néron. Confiance ? c'est un mot et un sentiment dont j'ai appris à me méfier.
- Il a peut-être raison disait-il.
- Vous l'avez vu ? demandait Marie.
- Je l'ai vu, disait l'empereur à Tigellin. Il m'a beaucoup plus. Mais c'est de toi qu'il dépend, après tout. Te voilà préfet du prétoire. Comme Rufus Crispinus. Comme Burrus. Tu me réponds de tout sur ma tête.
- Pauvre Tigellin ! disait Poppée en riant. Tu as dû le terrifier<sup>176</sup>

À la lecture de ces chapitres c'est cette citation de Rainer Maria Rilke « *Ce fut une tempête qui n'a pas de nom, un ouragan dans l'esprit [...] tout ce qui est "fibre et tissu" en moi a craqué [...]* »<sup>177</sup> qui nous est venue en tête. Effectivement ces différents questionnements vis-à-vis de cet écart de la langue et de la structure et qui surgit à des moments différents du roman à générer cet ouragan de questions quant à la signification de toutes ces distorsions.

Pourquoi l'auteur trouve cette nécessité de dérouter le lecteur et de le mettre dans une situation inconfortable avec ces chapitres qui donnent le tournis à n'importe quel lecteur, averti et invétéré soit-il ? ne serait-il pas l'inconscient de l'auteur qui met son grain de sable dans l'histoire ?

En effet, Lacan avance dans sa théorie du discours inversé, qu'une fois la parole libérée, elle peut être décryptée parce qu'elle fonctionne en métaphore, en lapsus ou en métonymie et nous ajouterons aussi en répétitions obsessionnelles.

#### **I-II-2-4-a- profanation, injure et blasphème :**

Revenons aux deux premiers extraits cités plus haut : l'auteur nous parle d'un fait religieux et cite par la même occasion des personnalités bibliques telles que Jésus et Marie d'une manière ironique et blasphématoire. Dans le premier extrait de la page 49-56 on assiste à une théâtralisation burlesque de Marie Madeleine

Marie (dite Madeleine) faisait partie des femmes de Galilée qui suivaient Jésus et l'assistaient de leurs biens, par gratitude pour une guérison obtenue. Le surnom de Madeleine, accordé à Marie signifie probablement qu'elle était originaire de Magdala

<sup>176</sup> Ibid., p. 237.

<sup>177</sup> RAINER, Maria Rilke. *Correspondance. Œuvres III*. Trad. Blaise Briod, Philippe Jaccottet et Pierre Klossowski. Paris : Seuil, 1976.

(Mt 15, 39). Jésus l'avait libérée de sept démons (cf. Mc 16, 9), ce qui ne signifie pas forcément qu'elle était une pécheresse<sup>178</sup>.

En effet, l'auteur la cite dans une sorte de pièce de théâtre où il fait parler ses personnages avec un langage argotique et l'évoque comme étant une prostituée et qui plus est maîtresse de Jésus. Elle est décrite dans la pièce comme étant une femme de mœurs légères, dévergondée, sans scrupule et prête à tout pour arriver à ses fins et dont le corps a vu défiler un bon nombre d'amants :

- Myriam : il faut que je te vois.
- Ahasvérus : je te trouve tout de même gonflée ! voilà des années que tu m'as laissé tomber. Et puis, tu rappliques sans crier gare et tu veux voir le procureur.
- Myriam : il faut que je le voie.
- Ahasvérus : Tu as couché avec lui, n'est-ce pas ?
- Myriam, lui passant la main sur les cheveux : ça n'a plus aucune importance mon pauvre chéri. Ou plutôt, si : ça peut servir à sauver mon seigneur et mon maître.
- Ahasvérus : en somme. Tu te sers d'un ancien amant pour en sauver un nouveau ? et tu passes par moi pour arranger le tout ?<sup>179</sup>

Dans le deuxième passage de la page 60-63, toujours dans un langage argotique, l'auteur utilise un texte sans ponctuation et toujours avec un discours blasphématoire que ce soit en parlant de Marie de Magdala ou de Jésus. Traitant Marie encore une fois de prostituée : « *j'ai aperçu la Myriam je lui ai passé sur le corps comme tout le monde parce qu'y a qu'les chameaux et encore qu'elle s'était pas tapés* »<sup>180</sup> et Jésus il parlait de lui d'une manière irrespectueuse, une sorte de profanation de l'image sacrée attribuée au christ p. 60 cité plus haut.

Dans ses écrits Lacan parle du « *Sacrilège verbal* »<sup>181</sup>, c'est une sorte de destruction verbale qui se fait par le blasphème et qui se présente comme une sorte d'obsession. En effet, quand on profère un blasphème on assiste à une destruction du signifiant et ainsi le faire déchoir au rang d'objet. Dans le passage cité auparavant le christ est traité de tous les mots « Connard, vérole... » par le narrateur, donc toute la signification que peut véhiculer le christ s'effondre et comme le précise justement Lacan s'opère ainsi « une destruction de l'autre » qui se fait à travers cette obsession verbale. La même chose s'opère avec Marie, quand le

<sup>178</sup> HOUZIAUX, Alain, « Marie-Madeleine était-elle la compagne de Jésus-Christ ? », *Études théologiques et religieuses*, 2006/2 (Tome 81), p. 167-182. DOI : 10.3917/etr.0812.0167. URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-theologiques-et-religieuses-2006-2-page-167.htm>, consulté le 04/08/2015.

<sup>179</sup> Op.cit., *Histoire du juif errant*, p. 50.

<sup>180</sup> Ibid., p. 62.

<sup>181</sup> LACAN, Jean, Séminaires, Les formation de l'inconscient du 18 juin 1958, URL <https://ecole-lacanianne.net/wp-content/uploads/2016/04/1958.06.18.pdf> consulté le 10/12/2015.

narrateur parle de Marie de Magdala en disant qui lui avait passé sur le corps, on assiste à un effritement du logos par son effet métonymique. Passer sur le corps de quelqu'un, est une métonymie qui veut dire avoir une relation sexuelle avec une personne mais d'une manière vulgaire et donc inférer à la personne un caractère facile et une légèreté dans les mœurs. Le corps ici est perçu comme un champ sur lequel on peut passer quand on veut et qu'on peut labourer et façonner comme on veut, il y a une sorte de désacralisation et une transgression vis-à-vis du corps sacré de Marie (disciple de Jésus).

#### **I-II-2-4-b- L'ironie :**

Dans les passages que nous avons cités plus haut, l'auteur utilise un air ironique et narquois. Déjà parler d'une situation sérieuse et sacrée en utilisant un langage argotique : « *et ben v'là le plus beau de quoi y se mêlent ces connards [...] j'y ai flanqué une taloche* »<sup>182</sup>, « *je marche je bois je baise [...] la mort me baise* »<sup>183</sup> sont les traces évidentes de l'ironie, Sans oublier sa théâtralisation burlesque ainsi que le ton et les mots utilisés en qualifiant Jésus et ses compagnons. « Connard, qu'il aille se faire..., ».

On peut expliquer l'emploi de l'ironie comme une dédramatisation d'une situation angoissante vécue ou ressentie par l'auteur. Car comme le dit Kerbrat Orecchioni il n'y a pas d'ironie sans intention. Dans ces extraits et en prenant en considération l'intégralité du roman, on en vient à la définition donnée par Kierkegaard à l'ironie selon laquelle c'est une « *négativité absolue, tendant au nihilisme* »<sup>184</sup>. Ce nihilisme est nettement perçu à travers le roman du juif errant par déjà le style d'écriture de l'auteur (une transgression absolue de la linéarité romanesque) et par le personnage principal qui est en prise avec ses démons par cette soif de sang, de sexe et de guerre.

#### **I-II-2-4-c- De la répétition monomaniaque au délire :**

Dans le monologue intérieur cité plus haut p. 68, où l'auteur nous fait part des pensées intimes et intérieures de son personnage principal dans un texte dépourvu encore une fois de toute ponctuation, on assiste à une redondance monomaniaque d'action différentes « *je marche je bois je baise je joue aux cartes aux dés* » pour finir dans un amphigouri de

<sup>182</sup> Ibid., p. 60-61.

<sup>183</sup> Ibid., p. 154.

<sup>184</sup> TROISFONTAINES Claude, FOLLON Jacques. Sören Kierkegaard, *Œuvres complètes*. Tome II : *Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate. Confession publique. Johannes Climacus ou De omnibus dubitandum est*. Traduction de Paul-Henri Tisseau et Else-Marie Jacquet-Tisseau. Introduction de Jean Brun. In : *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, tome 75, n°28, 1977. pp. 671-675.

plusieurs langues et de plusieurs actions, de leur contraire et de différentes envies (de mourir, de vivre, de briller de mille feux).

Dans ce passage, on assiste vraiment à un combat entre la pulsion de vie et la pulsion de mort. En effet le personnage principal qui est voué à une immortalité encombrante (car ne pouvant point mourir) veut vivre quand même en dépit de ce droit de mourir qui lui a été enlevé. Selon Freud « *il existe une opposition tranchée entre les « instincts du moi » et les instincts sexuels, les premiers tendant vers la mort, les derniers au prolongement de la vie* »<sup>185</sup>. Pour Freud, la pulsion de vie se traduit par ces pulsions sexuelles qui expliquent l'empressement de vie qui caractérise l'individu dans le but de la reproduction. C'est Éros qui pousse à l'unification pour la survie de l'espèce mais cette pulsion de vie se transforme en pulsion de mort par la compulsion de répétition qui en est l'expression.

Si nous mettons cette explication en relation avec notre texte, nous remarquons que l'auteur utilise des actions relatives à la vie tel que marcher, boire, baiser, jouer... toutes ces actions sont des pulsions qui poussent à la vie et donc pousse par voie de conséquence le personnage principal à la reproduction mais leur répétition à travers tout le texte transforme cette pulsion de vie en une pulsion de mort.

Nous remarquons également que dans le texte, le discours est non seulement répétitif mais aussi mélangé avec d'autres langues à savoir l'anglais, l'allemand et l'espagnol puis ce même discours commence à s'effriter dans un éclatement de lettre donnant à la fin l'image d'un calligramme dont la forme est imperceptible pour finir avec la lettre « m ». À lire ce passage nous nous posons la question que veut dire l'auteur en faisant parler son personnage de la sorte ? Ne serait-il pas l'inconscient qui prend part dans ce passage ? Serait-ce une obsession ? Mais une obsession de quoi ? Nous savons que l'écriture obsessionnelle est caractérisée par des phrases très longues, infinies, où les mots cherchent à préciser le sens mais ne font en fin de compte, que mélanger et compliquer encore plus la signification.

Selon Lacan « *l'inconscient est structuré comme un langage* », « *cet inconscient, comme la lalangue, ont un rapport étroit à la grammaire, la répétition, la logique, l'homonymie, l'équivoque* »<sup>186</sup>. Cette ambiguïté d'interprétation réduit le rapport du sujet à la jouissance

<sup>185</sup> FREUD Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir*, (1920). Paris : Payot, 2010, p. 40.

<sup>186</sup> COSYN Anne & HARMEGNIES Bernard, *sQu'est-ce que la lalangue ?* 2011. Service de Métrologie et de Sciences du Langage, FPSE, Université de Mons, URL : <http://hosting.umons.ac.be/aspnet/mdc2011/upload/739.pdf>, consulté le 08/10/2014.

selon Lacan et va à l'encontre du sens et du transfert. Elle cerne ce qui est réel mais empêche l'écriture du rapport sexuel. Car d'après lui c'est l'articulation entre le S1 et le S2 qui permet de contrôler la jouissance et de la localiser. Donc dès qu'il y'a ambiguïté, il y'a du réel et ce n'est que dans le travail analytique qu'on peut arriver à la dimension de jouissance puisque

L'inconscient est le témoignage d'un savoir en tant que pour une grande part, il échappe à l'être parlant. Cet être donne l'occasion de s'apercevoir jusqu'où vont les effets de lalangue, par ceci, qu'ils présentent toutes sortes d'affects qui restent énigmatiques. Ces affects sont ce qui résulte de la présence de lalangue en tant que, de savoir, elle articule des choses qui vont beaucoup plus loin que ce que l'être parlant supporte de savoir énoncer<sup>187</sup>

Donc, il existe dans ce délire du narrateur cette lalangue dont Freud parle puisqu'elle articule des choses avec les outils dont elle dispose : phrases, mots, ton...etc. « *Et ce qu'on sait faire avec lalangue dépasse de beaucoup ce dont on peut rendre compte au titre du langage.* »<sup>188</sup>C'est-à-dire que c'est l'inconscient de l'auteur (étant donné que lalangue on est tributaire) qui s'exprime à travers les élucubrations de son personnage. Un inconscient mué par une obsession de la mort et un rêve d'immortalité. Cela se traduit, en premier lieu par cette opposition qui existe entre la pulsion de vie et la pulsion de mort dont nous avons donné un aperçu plus haut et qui se trouve conforté par cet effritement de lettre qui s'opère dans ce travail de l'inconscient. Il appert à la fin du texte un détachement de lettre qui engendre des trous et des béances pour terminer en une seule lettre le « m ». Cette lettre est l'initiale d'un mot qui revient à chaque fois dans notre roman : « la mort ». Cet effritement de lettre est assimilable également à l'image du corps qui s'effrite lorsque l'être humain vieillit et que toutes ses forces commencent à l'abandonner, petit à petit, pour finir à la fin par mourir. Ce qui atteste, par cette même occasion, cette obsession que l'écrivain ressent vis-à-vis de la mort.

### **I-II-2-5- L'angoisse du temps**

A travers notre roman, l'auteur, présente à mainte reprise et dans des différentes parties du roman une réelle angoisse vis-à-vis du temps qui passe, pour lui le temps présente une véritable obsession.

L'espace n'est pas vaincu au même titre que le temps<sup>189</sup>

<sup>187</sup> LACAN, Jean, *Le Séminaire*, livre XX, Encore, Paris, Le Seuil, 1975, p. 126.

<sup>188</sup> Ibid., p. 127.

<sup>189</sup> Op cite., *Histoire du juif errant*, p. 20.



C'était une angoisse, c'était le temps qui passe<sup>190</sup>

Moi, je marche sans fin et les yeux dans le vide. Je ne marche jamais vers rien, je m'éloigne plutôt de quelque chose [...] je m'éloigne de moi-même et de ce que je n'ai pas fait. Mon domaine est l'espace, un espace sans frontière, mon domaine est le temps, un temps sans limite<sup>191</sup>

Le temps qui passe et la mort sont plus forts que la vie, le temps qui passe et l'oubli sont plus forts que le souvenir. Si vous voulez vaincre le temps et la mort et l'oubli, il faut chercher un peu plus loin<sup>192</sup>

Le temps n'est rien. Il est tout. Tout n'est fait que de temps. Nous sommes plongés dans le temps et le temps est en nous. Vous pouvez imaginer

Un monde où manquerait presque tout : la mer, les arbres, les couleurs, les formes. Et même la pensée et les hommes. Impossible d'imaginer un monde qui serait privé de temps [...] je suis l'esclave du temps. J'attends qu'il passe et qu'il finisse. Et je ne m'occupe que de lui. Le temps. Depuis que nous nous connaissons, je ne vous parle de rien d'autre<sup>193</sup>

- il y'a un autre problème. Et le plus beau de tous. C'est le temps. Saint Augustin disait...

- Allons le voir, disait Marie.
- Un instant, dit Simon. Nous avons le temps. Saint Augustin disait : « si vous ne me demandez pas ce qu'est le temps, je sais ce que c'est. Si vous me demandez ce qu'est le temps, je ne sais plus ce que c'est. » le temps est la seule chose au monde que tout le monde connaît et éprouve et qu'on ne peut ni voir, ni sentir, ni toucher, ni diriger, ni modifier, ni définir. Il est insaisissable comme la pensée. Il n'est nulle part, il est partout. Il n'est rien et il est tout. Il est impossible de le comprendre. Il devrait être interdit d'en parler<sup>194</sup>

L'auteur, à travers ses différents passages, nous montre que le temps le préoccupe considérablement, il est obnubilé par le temps qui passe, car craignant de mourir sans que personne ne se souvienne de lui. L'auteur, dans le troisième passage, parle de ce temps qui l'éloigne de ce qu'il n'a pas fait dans sa vie, mais qu'est-ce que l'auteur n'a pas accompli et qui le hante à ce point pour éprouver cette obsession vis-à-vis du temps qui passe ? Et en se référant au passage qui suit, c'est-à-dire le quatrième on trouve la réponse, du moins nous essayons de la déceler. L'auteur dans ce passage évoque la mort et le temps qui sont plus forts que la vie, et le temps et l'oubli qui sont plus forts que le souvenir. Et que pour les vaincre il faut chercher un peu plus loin. Cette perspective lointaine que l'auteur évoque est l'éternité. En effet, l'homme doit s'inscrire dans cette éternité par le biais du souvenir pour vaincre et la

<sup>190</sup> Ibid., p. 94.

<sup>191</sup> Ibid., p. 191.

<sup>192</sup> Ibid., p. 264.

<sup>193</sup> Ibid., p. 398.

<sup>194</sup> Ibid., p. 405.

mort et l'oublie qui le menacent « *La seul tombe du roi Alaric doit être l'esprit des hommes qui se succèdent dans le temps, l'imagination qui n'en finit jamais de renaître de ses cendres et le souvenir du souvenir.* »<sup>195</sup>

Ce passage du roman nous conforte dans ce que nous avons stipulé plus haut : pour vaincre ce temps qui passe et qui mène vers la mort et l'oubli, il faut être tel un phénix qui renaît de ses cendres par la force du souvenir et ceci en laissant derrière soi ce patrimoine littéraire (en parlant de l'auteur) qui nous hisse au rang des immortels.

Un autre aspect, lié à cette obsession du temps, transparait dans les deux derniers passages. L'auteur évoque Saint Augustin qui a répondu quand on lui a posé la question Qu'est-ce que le temps que si personne ne le lui demande, il n'aurait pas de problème. Mais, dès qu'on le lui demande, il ne sait plus. A travers l'évocation de saint Augustin, l'auteur nous parle du temps philosophique, un méta-temps, qui échappe à la connaissance il est tout, et il est rien en même temps. Il renvoie à la finitude de l'homme. En effet l'auteur parle d'un temps qui nous submerge et qui nous habite, un temps irréversible qui par son irréversibilité présage une finitude irrévocable. Son écoulement n'a d'autre horizon que la mort. Cependant, l'homme bien qu'il soit soumis au temps, jouit en même temps d'une certaine liberté à l'utiliser. Chacun de nous est confronté à ce temps qui passe mais l'angoisse vient de ce vide qui est ressenti à l'idée que ce temps passe sans qu'on ait laissé la moindre trace. C'est de là que cette obsession vient à l'auteur, puisqu'il a le sentiment qu'il n'a rien fait pendant toutes ces années d'où sa perpétuelle interrogation qui revient à chaque fois dans ses romans et dont il y'a même un roman qui a pour titre cette même interrogation « *mais qu'ai-je donc fait en quatre ans ? Que fais-je, jour après jour, et du matin au soir ? Presque rien [...] que ferai-je dans les années qui viennent ? A coup sûr, pas beaucoup plus. Et sans cesse la même chose* »<sup>196</sup>.

Faire recours à l'histoire du mythe du juif errant nous plonge, par ailleurs, dans un tout autre temps : le temps mythique. Ce temps réversible qui n'évolue pas et qui nous immerge dans un état statique qui se transforme en éternité. Car selon Mircea Eliade, le temps mythique est un temps qu'on ne peut mesurer car n'étant pas constitué par une durée puisque

On sort du temps historique c'est-à-dire du Temps constitué par la somme des événements profanes, personnels et interpersonnels et on rejoint le Temps primordial, qui est toujours le même, qui appartient à l'Eternité. L'homme religieux débouche

<sup>195</sup> Ibid., p. 264.

<sup>196</sup> Ibid., p. 41.

périodiquement dans le Temps mythique et sacré, retrouve le Temps de l'origine, celui qui « ne coule pas » parce qu'il ne participe pas à la durée temps<sup>197</sup>

L'auteur en choisissant le mythe du juif errant, un mythe religieux qui nous raconte l'histoire d'un juif voué à l'éternité pour avoir refusé un verre d'eau au Christ sur son chemin de croix. Avec son temps mythique et donc réversible, l'auteur réactualise cet événement passé « au commencement »<sup>198</sup> et sort temporellement du temps ordinaire pour intégrer ce temps sacré qui est « *indéfiniment récupérable, indéfiniment répétable [...] un temps ontologique par excellence, « parménidien » : toujours égal à lui-même, il ne change ni ne s'épuise.* »<sup>199</sup>

Ce temps plonge l'auteur dans une éternité qui l'éloignera de cette « *angoisse devant le risque de nouveauté, le refus d'assumer la responsabilité d'une existence authentique et historique [et le baignera] dans une situation « paradisiaque* » »<sup>200</sup>.

#### **I-II-2-6- Vie (éros) VS Mort (thanatos)**

Dans le roman du juif errant, on assiste à travers la lecture à une opposition extrêmement accrue entre la vie et la mort. En effet, quand l'auteur parle de la vie, il y'a toujours la mort qui la talonne, ou vice versa :

Le secret de la vie, c'est qu'elle se confond avec la mort et qu'il n'y a pas de vie dès qu'il n'y a pas de mort. Celui de vos écrivains que j'ai le mieux connu s'est écrié quelque part : « notre espèce se divise en deux parties : les hommes de la mort et aimés d'elle, troupeau choisi qui renaît, et les hommes de la vie et oubliés d'elle, multitude de néant qui ne renaît plus. » plus que personne, je suis un homme de la vie, et oublié par elle. Parce que la mort ne m'aime pas, je ne peux pas renaître. Je suis un homme du néant. Je meurs de ne pas mourir. C'est parce que je ne peux pas mourir que je ne peux pas non plus vivre.<sup>201</sup>

Dans ce passage l'auteur parle de deux genres de personne en s'aidant de la citation de Chateaubriand (auteur préféré de Jean d'Ormesson) : des hommes qui meurent et qui renaissent et des gens qui ne peuvent pas mourir puisqu'ils tomberont dans le néant. Se mettant du côté des personnes qui tomberont dans le néant, l'auteur atteste, ainsi, sa peur et son angoisse à l'idée de mourir et de tomber dans l'oubli car n'ayant pas pu créer une œuvre qui le mettra du côté des personnes qui renaissent après leur mort. Cette renaissance (éternité)

<sup>197</sup> ELIADE Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, pp. 60-77.

<sup>198</sup> Ibid., p. 63, un temps originel dans le sens qu'il jailli « tout d'une coup », qu'il n'était pas précédé par un autre temps, parce qu'aucun temps ne pouvait exister avant l'apparition de la réalité racontée par le mythe.

<sup>199</sup> Ibid., p. 63-64.

<sup>200</sup> Ibid., p. 83.

<sup>201</sup> Ibid., p. 191.

leur est assurée par leurs écrits. Et cette confession de l'auteur nous conforte dans ce que nous avançons : « *si on m'avait dit tu écriras La Divine Comédie ou Gargantua mais tu seras mort à 35 ans, eh bien ! Ce pacte-là, non pas avec le diable mais avec dieu, je l'aurais signé de suite [...] j'écris pour y voir un peu plus clair et pour ne pas mourir de honte sous les sables de l'oubli.* »<sup>202</sup>. Cette peur de tomber dans l'oubli, génère une angoisse vis-à-vis de la mort qui est perceptible à travers tout le roman. La mort si elle n'est pas opposée à la vie, elle est opposée à l'amour. Une autre vision antithétique apparaît, celle de l'éros et de thanatos :

Ils s'aiment parce qu'ils vont mourir. La vie n'est un chant d'amour que parce qu'elle est un chant de mort<sup>203</sup>

Il n'y a pas contre la mort, de divertissement plus puissant que la vie. Et la passion, de temps en temps, vient lui donner un coup de main. Parce qu'ils ont, l'un et l'autre, une part d'éternité en eux, rien ne vaut l'amour pour combattre la mort. Mais à défaut d'amour, toutes les autres passions feront très bien l'affaire. L'essentiel est de nous distraire, de nous faire penser à autre chose, de nous occuper l'esprit avant la fin du jour et l'extinction des feux<sup>204</sup>

Selon Freud, « *dans l'inconscient, chacun de nous est persuadé de son immortalité* »<sup>205</sup>, c'est-à-dire que pour l'inconscient le temps importe peu et la mort est perçue comme un tremplin vers l'éternité. Toujours selon Freud, il existe en nous, deux types de pulsions qui s'affrontent continuellement : les pulsions sexuelles (éros) et les pulsions de mort (thanatos). Les pulsions sexuelles ont comme rôle de perpétuer l'espèce et font partie de la pulsion de vie qui nous pousse à survivre et ainsi à transmettre notre patrimoine. Cette pulsion de vie est toujours accompagnée de la pulsion de mort qui nous pousse vers l'autodestruction et à retourner à l'état anorganique.

Il en découle en lisant le passage précité du roman une opposition vie/mort avec un triomphe de la vie sur la mort en s'aidant de l'amour et d'autres plaisirs de la vie qui nous accompagnent dans notre quotidien à oublier cette pulsion de mort qui est toujours aussi présente que menaçante. Ainsi l'auteur, tel que Schéhérazade dans *Les mille et une nuit*, pour oublier cette mort qui le menace, ne cesse à travers son roman, de nous faire voyager à travers les siècles dans des histoires des temps passés, celles du Juda, du Bouddha, de Christophe Colombe, de Chateaubriand...etc. Et l'auteur finit par l'attester en stipulant par la voie de Simon : « *car il n'y a pas de vis qui ne soit dominée par l'ombre de la mort. Et tout l'effort de*

<sup>202</sup> Op.cit., *Jean d'Ormesson ou l'élégance du bonheur*, p. 11-12.

<sup>203</sup> Op.cit., *Histoire du juif errant*, p. 329.

<sup>204</sup> Ibid., p. 457.

<sup>205</sup> FREUD Sigmund, *Essaie de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981, p. 32.

*la vie est de repousser l'idée de la mort par le jaillissement, par l'abondance, par l'accumulation de la vie [...] Des histoires ! Des histoires ! Il nous faut des histoires pour oublier ce qui nous attend. »<sup>206</sup>*

Raconter l'histoire est une sorte d'exutoire pour l'auteur lui permettant, graduellement, d'oublier cette mort qui le menace. Catharsis où l'auteur transforme cette peur de la mort en une exaltation à travers l'écriture.

### **I-II-2-7- Obsession de la mort**

A travers tout le roman et plusieurs passages de ce dernier, nous ressentons que l'auteur présente une vraie obsession vis-à-vis de la mort. En effet, lorsque le juif errant parle du temps qui passe, il le relie toujours à la mort, en dépit de son immortalité :

Le passé passe son temps à dévorer l'avenir. Chaque instant qui s'écoule est arraché au futur et entraîné dans le passé. Une seconde, une heure, et même un jour, c'est peu de choses au regard d'une vie. [...] chaque seconde évanouie est un pas vers la mort. Et moi-même qui ne meurs pas, elle me rapproche, d'un battement de cils, de la fin de l'histoire<sup>207</sup>

Avec cette obsession du temps qui passe, l'auteur sent qu'il s'approche de sa mort. Il remet en question toute une vie devant une seconde, une heure voire même un jour qui passe, malgré la longueur que peut représenter une vie. Et même si ce juif errant est dans l'incapacité de mourir, il y'a quand même une fin pour lui, c'est la fin de l'histoire (du roman bien-sûr). L'auteur se confond dans ce passage avec son personnage pour dire que chaque fin d'un roman est un supplice pour lui, parce que chaque roman qu'il achève le rapproche indéniablement de sa mort.

Dans un autre passage le juif errant fait un aveu aux deux personnages qui l'accompagnent (le narrateur et Marie) : « *je parle beaucoup de la mort, dit Simon. Mais e quoi parler d'autre ?* »<sup>208</sup> Et lorsque Marie lui répond qu'elle n'a pas peur de la mort voici, voici la réponse qu'il lui donne : « *Vous avez peur, dit Simon, mais vous ne le savez pas. Parce que vous êtes très jeune et que vous ne pensez à rien. Mais si vous étiez moins jeune et que vous pensiez à quelque chose, vous penseriez à la mort* »<sup>209</sup>

<sup>206</sup> Op.cit., *Histoire du juif errant*, p. 458.

<sup>207</sup> Ibid., p. 407.

<sup>208</sup> Ibid., p. 457.

<sup>209</sup> Ibid., p. 458.

En effet, tant qu'on est jeune, la peur de la mort nous est étrangère, on s'occupe beaucoup plus de la vie et de ses jouissances. On pense à l'avenir certes, mais avec un regard optimiste et dépourvu de toute angoisse vis-à-vis de la mort. Toutefois, au fur et à mesure que le temps passe et que les années s'accumulent, on se sent plus proche de la mort et on commence à y penser voire même à en être obsédé. Cette sensation l'auteur en est plein dedans. Il a cette angoisse à l'égard de la mort qui va grandissant, et cette peur de tomber dans l'oubli de ses lecteurs, car estimant ne pas avoir réalisé une œuvre le faisant entrer au rang des immortels, tels que ses auteurs préférés. Même son biographe la ressentit lorsqu'il l'a révélée dans l'ouvrage qu'il lui a consacré : « *l'hédoniste des plateaux de télévision se maudit, tout en dressant l'éloge de l'ennui et de la paresse dont il se revendique un disciple, de ne pas être à la hauteur de ses maîtres, Chateaubriand, Montaigne, Aragon et Proust.* »<sup>210</sup>

#### **I-II-2-8- Rêve de gloire**

A des différents passages du roman, l'auteur nous communique son rêve de gloire, son rêve de, comme on l'a stipulé plus haut, se mettre au rang des grands écrivains de l'histoire dont l'œuvre a permis de hisser dans le carré prestigieux des immortels. Quand l'auteur fait parler son narrateur, de laisser son nom aux rivages du futur « *mais il m'arrive de rêver de grandes aventures qui transmettraient mon nom aux rivages du futur* »<sup>211</sup> après toutes les questions qui lui sont venues à l'esprit, celles sur la monotonie de son existence et de la sensation de n'avoir rien fait d'extraordinaire dans sa vie « *mais qu'ai-je donc fait pendant quatre ans ? Que fais-je, jour après jour, et du matin au soir ? Presque rien [...] que ferai-je dans les années qui viennent ? À coup sûr, pas beaucoup plus. Et sans cesse la même chose.* »<sup>212</sup>, On ne peut que déduire son rêve de gloire et de reconnaissance de la part de ses lecteurs et de toutes les instances relatives à la littérature. Et lui-même l'atteste dans son livre *qu'ai-je donc fait* lorsqu'il jure que ce ne sont pas les ventes qui l'intéressent mais que c'est d'être un grand écrivain et mieux encore le grand écrivain.

Un autre passage où l'auteur parle de gloire se réitère et nous fait revenir à l'aveu fait par l'auteur dans son roman *qu'ai-je donc fait* « *nous voulions encore autre chose que les femmes, le pouvoir et l'argent : nous voulions la gloire, la réputation, l'honneur. Nous voulions une*

<sup>210</sup> Op.cit., *Jean d'Ormesson ou l'élégance du bonheur*, p. 11.

<sup>211</sup> Op.cit., *Histoire du juif errant*, p. 41.

<sup>212</sup> Ibid.

*place dans l'histoire.* »<sup>213</sup>. Le seul souci de l'auteur c'est la gloire, la réputation, tous les biens matériels lui importent peu. Il veut une reconnaissance de la part de ses lecteurs, des médias, et surtout de la part des critiques.

Par ailleurs, ce rêve de gloire s'affirme lorsque l'auteur somme ses lecteurs de ne pas l'oublier à travers le passage suivant du roman, lorsque Simon parle à Marie et au narrateur (ses deux compagnons à qui il raconte l'histoire du monde et des hommes) qui sont en quelque sorte ses récepteurs assimilés aux lecteurs pour l'auteur :

Peut-être qu'en m'écoutant, avez-vous marqué de l'impatience ou de l'irritation ? Vous n'auriez pas agi comme moi, vous ne pensez pas comme moi. C'est vrai : je ne suis pas vous, vous n'êtes pas moi – et je vous en félicite [...] quand nous nous séparerons – et le moment approche où nous repartirons chacun de notre côté –, j'espère que, de temps en temps, dans vos instants perdus, pendant vos insomnies, au cœur des embouteillages, en marchant dans la rue ou à travers les bois, vous penserez au juif errant, rencontré par hasard dans un coin à Venise [...] quand je serai parti, pensez encore au juif errant<sup>214</sup>

A lire ce passage, on a l'impression que l'auteur laisse ses dernières volontés à ses lecteurs. Il sait pertinemment que le lecteur éprouve des fois, en lisant un roman, de l'impatience à le terminer ou de l'irritabilité en étant pas d'accord avec ce que raconte l'écrivain mais ceci ne l'empêche de rester fidèle à cet écrivain et de faire en sorte de le hisser au rang d'immortel. Donc l'auteur à travers ce passage exhorte ses lecteurs de ne pas l'oublier après sa mort et de perpétuer son nom à travers l'histoire et ce vœu, il l'a lui-même exprimé lorsqu'il a stipulé dans l'un de ses romans « *j'écris pour y voir un peu plus clair et pour ne pas mourir de honte sous les sables de l'oubli* »<sup>215</sup>

## **II-2-9- Raconter pour conjurer la mort**

« *Écrire est toujours et encore un moyen d'éloigner la mort, de sublimer la crainte d'une fin imminente et inconnue* »<sup>216</sup>, à travers notre roman, l'auteur ne cesse de raconter aux deux personnages qui l'accompagnent des histoires du passé. Celles de Christophe Colomb, de Gengis Khân, d'Alaric, du Bouddha, de Chateaubriand...etc. Cette frénésie de raconter l'histoire, on la retrouve dans presque tous les romans de Jean d'Ormesson, il existe chez lui une compulsion de raconter l'histoire avec ses différents personnages qui changent au gré de

<sup>213</sup> Ibid., p. 184.

<sup>214</sup> Ibid.

<sup>215</sup> D'ORMESSON, Jean, *Qu'ai-je donc fait*, Paris, Robert Laffont, 2008, p. 30.

<sup>216</sup> LEAL Eugénia, *La mise à mort du récit dans l'œuvre romanesque de Robert Pinget*, édition Bern : Lang, 2009, p. 280.

l'humeur de l'auteur. Raconter chez d'Ormesson est une façon de conjurer la mort « *toutes les histoires que je vous raconte ne sont que de variations sur le thème du divertissement, c'est-à-dire de la mort* »<sup>217</sup> a-t-il dit à travers son personnage le juif errant, il en donne même dans son roman l'exemple de Schéhérazade des milles et une nuit qui raconte pour échapper à la mort

Vous savez bien sûr, qui est le maître du divertissement et l'origine et le modèle de tous les romanciers ? Non ce n'est pas Stendhal, ni Dumas, ni Cervantès, ni Tolstoï. C'est la sultane Schéhérazade : elle racontait des histoires pour détourner le destin et écarter l'idée de la mort. C'est ce que fait avec vous, qui avez peur de mourir...<sup>218</sup>

Dans ce passage on remarque aussi que dans la dernière phrase le pronom personnel est supprimé de la phrase et le verbe faire est conjugué avec la troisième personne du singulier alors que le passage est énoncé par Simon qui s'exprime toujours à la première personne du singulier. Alors la question qu'on se pose, qui est ce « il » caché qui s'assimile à Schéhérazade des mille et une nuit. Il ne peut être que l'auteur lui-même. A travers ces histoires qu'il raconte, l'auteur crée un univers qui persiste après sa disparition, c'est-à-dire qui perdure au-delà de sa vie et perpétue son nom à travers l'histoire. En effet, inonder le monde d'histoires de vie, c'est en quelque sorte vaincre la mort avec cette pluralité de vies.

### **I-II-3- L'enfant qui attendait un train**

C'est l'histoire d'un petit garçon qui n'a pas de nom et qui vit dans une maison lointaine et isolée dans une vallée entourée de montagnes. Il nourrit une grande passion pour un train qui passe chaque soir à la même heure et à toute allure devant chez lui. Il demande toujours à sa mère pourquoi le train ne s'arrête jamais pour qu'il puisse y monter. Un jour, frappé par une maladie mortelle, ses parents avec l'aide du médecin décident de lui exaucer son vœu le plus cher et l'emmène à la gare risquant ainsi de compliquer la maladie de leur enfant. Mais sa maladie se complique mettant en échec leur tentative d'emmener leur fils dans le train et exaucer, enfin son rêve le plus cher. Un jour, son médecin reçoit la visite d'un avocat et parle de l'histoire de l'enfant, l'avocat se sentant attendri, contacte des gens qu'il connaît dans le gouvernement qui font en sorte que le train change de trajectoire pour un jour et passe par la maison de l'enfant. L'enfant ne croyait pas ce qu'il voyait lorsque le train qui d'habitude passe très loin de chez lui, passe devant la porte de sa maison et, qui plus est, s'arrête

<sup>217</sup> Op.cit., *Histoire du juif errant*, p. 457.

<sup>218</sup> Ibid., p. 57-58.



permettant au voyageur de descendre et d'aller même rendre visite à l'enfant. Depuis ce temps l'enfant est guéri et ne va plus pourrir.

Cette histoire nous a intrigués par la présence et la redondance du thème de la mort, du temps qui passe, de l'éternité, des thèmes qui se répètent à maintes reprises à travers l'œuvre d'Ormessonienne et qui présentent une réelle obsession pour l'auteur.

### **I-II-3-1- Un « train » de vie pas comme les autres**

Dès le début du roman, le narrateur nous décrit la région où vivait le petit garçon, comme une région déserte où rien n'y poussait. Une région qui ne contient pas de route importante qui peut nous mener vers les grandes villes, une région dépourvue de vie « *la région où vivaient l'enfant et ses parents était presque déserte. Il n'y poussait pas grand-chose, il n'y avait pas de route importante et la ville la plus proche était à quatre-vingt kilomètres. Ce qu'il y avait dans cet endroit isolé où vivait le petit garçon, c'était le chemin de fer.* »<sup>219</sup>. Dans ce passage la seule chose qui avait réellement de l'importance c'était le chemin de fer. Ce dernier représente un trafic, dont les heures sont fixes, obligeant les passagers de s'y plier. Il représente la ponctualité qui fait fi de tout sentiment ou de toute compassion. Il représente également un point important celui d'être le point nodal de tous les échanges qui puissent se faire entre les régions d'un même pays, voire même, de tous les continents. Par ailleurs, dans la symbolique du rêve, le chemin de fer

S'affirmera comme une image du principe cosmique impersonnel, imposant sa loi et son rythme inexorable aux contenus psychiques parcellaires et autonomes, tels que le moi et les complexes. L'intérêt général passe avant les intérêts particuliers. Ce réseau représente également les forces de liaisons et de coordinations, agissant au sein de l'ensemble psychique. Il évoque la vie universelle qui s'impose de toute sa puissance implacable<sup>220</sup>

En effet, l'auteur quand il évoque ce chemin de fer, il évoque en même temps sa fugacité et sa rapidité de passage par rapport à la ville où réside le jeune garçon, il argue un chemin de fer court et fuyant qui s'égaré rapidement dans la forêt « *il jaillissait des collines, tournait un peu et puis filait tout droit dans la plaine avant de se perdre dans la forêt.* »<sup>221</sup>. Il en découle de cette description, une allusion à la vie qui passe par cette vallée d'une façon rapide et éphémère. Ce côté éphémère de la vie représente le temps qui la dévore sans qu'on ne se rende compte.

<sup>219</sup> D'ORMESSON Jean, *L'enfant qui attendait un train*, Paris, Eloïse d'Ormesson, 2009, p. 7-8.

<sup>220</sup> Op.cit., *Dictionnaires des symboles*, p. 961.

<sup>221</sup> Op.cit., *L'enfant qui attendait un train*, p. 8.

Par ailleurs, l'auteur dans son récit choisit un train de luxe, un train qui transportait des gens importants et riches, un train qui représente, d'une manière très explicite, le monde mondain dans lequel l'auteur a toujours été baigné

C'était un train important, avec des gens riches et des wagons-lits et un wagon-restaurant. Ce n'était pas un de ces trains de marchandises avec qui les gens simples peuvent se permettre d'être familiers. Non. C'était un train de luxe qui brillait de mille feux, avec des inscriptions mystérieuses et des écussons sous les fenêtres. Et, plusieurs fois, le petit garçon avait vu, penchés à une portière, des personnages imposants avec des tabliers blancs et un bonnet tout rond. On lui avait dit que c'était des cuisiniers<sup>222</sup>

Le choix de ce train n'est pas fortuit. En effet, à l'instar de Proust, qui revient toujours dans ses écrits, d'Ormesson a toujours vécu à l'abri du besoin, il a depuis sa jeune enfance, côtoyé et vécu au sein d'une société mondaine où le luxe était le maître mot. Toute sa vie il a côtoyé des gens importants par l'histoire de ses parents et son parcours intellectuel. Ce train de luxe qui passe chaque jour sans s'arrêter symbolise tous ces gens de la société aristocratique qu'il côtoie chaque jour mais qui ne se rendent pas compte ou ne prêtent pas attention à son talent d'écrivain. Un train qui symbolise la vie mondaine comme s'est stipulé dans le roman « *il attendait le train qui allait passer, ce soir comme tous les soirs, et qui était pour lui, en un éclair, dans son fracas et dans sa lumière, comme l'image éblouissante de la vie* »<sup>223</sup>.

En effet, cette description du train qui passe est l'image même de l'écoulement du temps et par voie de conséquence de la vie dans sa monotonie, sa vitesse, ses hauts et ses débats.

### **I-II-3-2- La philosophie du temps**

L'enfant dans ce roman est obsédé par le train qui passe devant chez lui et qui ne s'arrête jamais. Il voudrait y monter, son vœu le plus cher est que ce train s'arrête et qu'il puisse y accéder. Cette envie compulsive tourne à l'obsession jusqu'à en devenir une maladie. Cette obsession de ce train est assimilée à l'obsession vis-à-vis du temps qui passe. Quand le narrateur le décrit, il évoque un train qui « *passait tard le soir ou déjà dans la nuit [...] l'enfant guettait, dans le crépuscule qui tombait ou dans l'obscurité close, la longue chenille d'acier qui s'annonçait au loin par un gémissement sourd et passait comme une flèche dans*

<sup>222</sup> Ibid., p. 11.

<sup>223</sup> Ibid., p. 14.

*son roulement de tonnerre.* »<sup>224</sup>. En effet, ce train qui chemine et qui passe tous les jours à des temps fixes et qui transporte les gens reliant ainsi toutes les régions symbolise

La vie collective, de la vie sociale, du destin qui nous emporte. Il évoque le véhicule de l'évolution que nous prenons difficilement, dans la bonne ou la mauvaise direction, ou que nous manquons ; il signe une évolution psychique, une prise de conscience qui nous entraîne vers une nouvelle vie<sup>225</sup>

A travers cette comparaison du train à une chenille d'acier, l'auteur veut montrer le caractère transmigant et changeant de la vie. Puisque la chenille symbolise « *la transmigration, en fonction de la matière dont elle passe d'une feuille à une autre, d'un état de larve à ceux de chrysalide et de papillon, comme la vie passe d'une manifestation corporelle à une autre.* »<sup>226</sup>. C'est-à-dire que ce train signifie les différents moments de la vie qui passe et qui change avec le temps. On remarque que l'auteur compare le passage de ce train au passage d'une flèche, il évoque aussi dans un autre passage sa vitesse « *alors, le petit garçon courait à travers la campagne et collait son front contre cette énorme machine et de ces visages de femmes et d'hommes qui venaient de si loin et passaient si vite devant lui.* »<sup>227</sup>. Ce train qui représente la vie comme stipulé plus haut, évoque le temps, un temps rapide, un temps qui emporte avec lui les moments passés sans que l'enfant ne puisse monter dans ce train qui passe. L'éloignement de l'enfant de cette vie sociale représentée par tous ses visages à travers ces fenêtres illuminées est le symbole même de ce temps que l'auteur n'arrive pas à happer, il en est l'esclave par son incapacité de s'y introduire. On voit à travers cette enfant, l'échec de s'y introduire et en même temps une persévérance à vouloir y pénétrer et laisser ainsi sa trace. Il veut que tous les gens qui s'y trouvent le connaissent et se rendent compte de son existence, voire de son génie.

Par ailleurs, quand l'auteur nous décrit l'attitude du petit garçon face au train qui passe, il nous peint un garçon passif, inerte et muet « *c'était un petit garçon rieur, mais sérieux. Jamais il ne criait quand les wagons défilaient, il n'agitait pas de mouchoirs ; peut-être parce qu'il n'en avait pas. Mais il n'agitait pas la main non plus. Il restait immobile, muet. Et quand le train était passé, il le suivait des yeux jusqu'à ce qu'il disparaisse.* »<sup>228</sup>, Il présentait une certaine impuissance vis-à-vis de cette masse de fer qui passe comme un éclair au soir tombé. Cette attitude de l'enfant représente l'image même de l'auteur face au temps. Il en est

<sup>224</sup> Ibid., p. 8-9.

<sup>225</sup> Op.cit., *Dictionnaire des symboles*, p. 961.

<sup>226</sup> Ibid., p. 222.

<sup>227</sup> Op.cit., *L'enfant qui attendait un train*, p. 9.

<sup>228</sup> Ibid., p. 10.

impuissant contre son irrévocabilité. Le temps ici est perçu dans son côté psychologique et subjectif comme une « durée pure » tel que l'a défini Bergson en donnant l'exemple du morceau de sucre qui fond dans un verre d'eau :

Si je veux me préparer un verre d'eau sucrée, j'ai beau faire, je dois attendre que le sucre fonde. Ce petit fait est gros d'enseignements. Car le temps que j'ai à attendre n'est plus ce temps mathématique qui s'appliquerait aussi bien le long de l'histoire entière du monde matériel, alors même qu'elle serait étalée tout d'un coup dans l'espace. Il coïncide avec mon impatience, c'est-à-dire avec une certaine portion de ma durée à moi, qui n'est pas allongeable ni rétrécissable à volonté. Ce n'est plus du pensé, c'est du vécu <sup>229</sup>

En effet, l'auteur sent que le temps passe vite non dans ces événements successifs mais en fonction de sa conscience. A vrai dire, quand l'enfant aperçoit le train qui passe il le suit des yeux jusqu'à ce qu'il disparaisse sans montrer aucun signe et sans faire aucun bruit et ceci est le signe qu'il vit ce passage du train non dans son temps physiologique mais dans sa durée pure, avec, selon Bergson, son intuition. L'enfant suit l'avancée du train non dans son évolution dans l'espace mais par une pensée inséparable de son objet (le train) celle de ne pas pouvoir monter dans ce train et donc il lui semble que le train passe encore plus vite qu'il en est dans la réalité. L'auteur nous confronte dans ce que nous avançons lorsqu'il emploie la conjonction « si » à l'adverbe vite à plusieurs fois dans le roman, pour parler de la vitesse du passage du train pour l'enfant. « *Et passait si vite devant lui* »<sup>230</sup>, « *que le train passerait toujours si vite et sans jamais s'arrêter* »<sup>231</sup>, « *le train qui passait si vite avec tant de bruit* »<sup>232</sup>. L'adverbe « si » dans ces phrase intensifie l'adverbe « vite » pour dire que le train passait aussi vite que la vitesse ordinaire du passage d'un train. De ce fait, on ne peut que dire que l'auteur présente une réelle obsession de la vie et du temps qui passe, il éprouve le sentiment d'une vie qui passe un peu plus vite que d'ordinaire.

En outre, l'auteur qualifie le temps par la chose la plus précieuse au monde, lorsqu'il évoque la possibilité de soigner l'enfant de sa maladie « *On l'aurait envoyé très loin, par-delà l'Océan, en Amérique où des revues de médecine assuraient qu'il y avait des professeurs et des laboratoires capables de donner au petit garçon ce qu'il y avait de plus précieux au monde : encore un peu de temps avant de mourir pour toujours.* »<sup>233</sup>. Dans ce passage, l'auteur au lieu de parler de la guérison du petit garçon comme la chose la plus importante, il

<sup>229</sup> BERGSON, Henri, *L'Évolution créatrice*, Paris, PUF, 2006, ch. 1, p. 9-10.

<sup>230</sup> Op.cit., *L'enfant qui attendait un train*, p. 9.

<sup>231</sup> Ibid., p. 19.

<sup>232</sup> Ibid., p. 20.

<sup>233</sup> Ibid., p. 23.

choisit de donner cette primordialité au temps. Il sait que le temps lui est compté, qu'il est plus important que tout car il lui donnera encore l'espoir de réaliser cette œuvre qu'il convoite tant, cette œuvre qu'il le hissera au rang des immortels.

### I-II-3-3- Éros et thanatos, l'éternel combat

On assiste dans ce roman à l'éternel combat entre Eros et Thanatos à travers cet enfant qui tombe malade et qui est menacé par une mort imminente à force de se languir de ce train qui passe chaque jour et qui ne s'arrête pas. Quand les parents de l'enfant apprennent que leur garçon allait mourir « *elle avait compris que la mort rôdait autour de son enfant* »<sup>234</sup>, ils font tout pour que leur garçon guérisse et ne meure pas « *ils décidèrent tous les trois cette nuit-là, qu'on transporterait l'enfant jusqu'à la ville pour l'emmener à la gare. Le voyage le tuerait, peut-être, mais il aurait vu de près le train avant de mourir. Le médecin et les parents prenaient sur eux toute la responsabilité de l'affaire.* »<sup>235</sup>

Nous assistons dans ces deux passages à un réel affrontement entre Eros et Thanatos. En effet, dans le premier passage (réf. 74) nous nous trouvons face à une personnification de la mort, la mère pense que la mort rôde autour de son fils pour lui voler ce qu'il a de plus précieux, à savoir, son âme tel un voleur qui rôde autour d'une maison pour voler ce qu'il y a de plus cher. Cependant, cette mort est confrontée à l'amour qu'éprouvent les parents pour leur enfant ainsi qu'à celui du médecin qui s'est pris d'amitié pour le petit garçon « *le médecin revint deux fois. C'était un brave homme, grand et fort, qui aurait pu être le grand père de l'enfant. Il s'était pris d'amitié pour ce petit garçon qui était très, très solide.* »<sup>236</sup> nous assistons à un vrai duel entre l'amour parental et amical et la mort. Cette confrontation se traduit par cette maladie mortelle qui éreinte le petit garçon et le dépouille de toutes ses forces « *le petit garçon tomba malade. Il n'était plus très gai depuis quelques temps, il jouait moins, il était pâle [...] il mangeait de moins en moins et, peu à peu, il ne quitta presque plus son lit.* »<sup>237</sup> et le combat acharné des parents et du médecin à soigner le petit garçon avec tous les moyens possibles et nécessaires.

<sup>234</sup> Ibid., p. 15.

<sup>235</sup> Ibid., p. 26.

<sup>236</sup> Ibid., p. 21.

<sup>237</sup> Ibid., p. 14.

Thanatos se confronte à Eros dans une tout autre tournure, dans ce passage la mort fait carrément obstacle à la vie, quand la mère demande à son enfant qu'est ce qui le fait souffrir le plus :

Il secouait la tête en pleurant comme tous les petits garçons quand ils sont tristes et qu'ils ont un peu honte. Et puis, d'une petite voix hachée, il expliqua avec de gros sanglots qu'il avait toujours espéré pouvoir prendre un jour le train. Et il comprenait maintenant qu'il ne monterait jamais dans le train et que le train passerait toujours si vite et sans jamais s'arrêter<sup>238</sup>

Comme nous l'avons explicité plus haut le train est l'image de la vie qui passe et le fait de monter dans ce train est une sorte d'enracinement dans la vie mais la mort qui empêche le garçon de monter dans ce fameux train, implique qu'elle l'empêche de s'enraciner dans cette vie que ce dernier symbolise.

#### **I-II-3-4- Rêve de gloire, de reconnaissance et d'éternité**

Le petit garçon, comme on l'a stipulé précédemment, est obnubilé par cette masse de fer qui passe chaque jour devant chez, son souhait le plus cher c'est de monter dans ce train. Ce train symbolisant la vie, le fait d'y monter pour le petit garçon est une sorte de grande satisfaction, la seule qui puisse vraiment le combler

Ses parents se disaient qu'un jour, qui sait ? Il allait partir pour la ville et faire de ces choses un peu flous qui rapportent beaucoup d'argent et mettent vos noms dans les journaux. Mais lui ne voyait pas si loin. Il avait déjà quelque chose dans son existence qui la remplissait tout entière. C'était plus qu'un plaisir, plus qu'une curiosité...une confiance, un espoir, presque un amour et qui ne prêtait pas à rire<sup>239</sup>

Le rêve de ce petit garçon était différent de celui de ses parents, il ne rêvait pas d'argent, son grand rêve c'est de pouvoir monter dans ce train qui est devenu en quelque sorte un espoir « *il expliqua avec de gros sanglots qu'il avait toujours espéré pouvoir prendre un jour le train* »<sup>240</sup>. Cet enfant, est l'image du « moi » de l'auteur qui est à l'affût d'une reconnaissance. Une reconnaissance de la part de ces gens importants que ce train transporte. Ce « Moi » veut s'ancrer dans la vie par l'image de cette envie irrépressible de monter dans le train.

En outre, quand le petit garçon demande à sa mère pourquoi le train ne s'arrêtait pas devant la petite maison où il habitait « *la mère répondit de son mieux en expliquant que le train ne s'arrêtait que dans les gares et que la petite maison n'avait pas assez d'importance*

<sup>238</sup> Ibid., p. 18-19.

<sup>239</sup> Ibid., p. 13-14.

<sup>240</sup> Ibid., p. 19.

*pour que les voyageurs veuillent descendre pour la voir.* »<sup>241</sup> La petite maison dans ce passage symbolise l'œuvre de Jean d'Ormesson. C'est-à-dire que son œuvre n'est pas aussi importante pour que les gens veuillent bien s'y arrêter pour la lire.

Après l'explication de la mère, l'enfant, qui semble résigné, lui demande « *s'il allait vraiment mourir* »<sup>242</sup>. L'explication de la mère à son enfant, des raisons pour lesquelles le train ne s'arrêtait pas à côté de leur maison, semble réveiller en lui le souvenir de son éventuelle mort. En effet, pour l'auteur la non-reconnaissance de son œuvre le plongera dans l'oubli et fera obstacle à son rêve d'immortalité. D'où cette obsession de l'enfant pour le train.

Nous avons remarqué également que la mère pour reconforter son petit garçon, fait référence à Jésus « *elle répondit que le petit Jésus avait autour de lui toute une armée d'anges habillés de blanc qui était composé seulement de petits garçons qui étaient très sages et qu'on ne savait jamais qui allait être choisi ni quand le choix aurait lieu [...] et que c'était ces petits garçons-là que le petit Jésus prenait le plus volontiers pour s'entourer comme de ces gardes d'honneur* »<sup>243</sup>. Jésus, selon la religion chrétienne et même musulmane est le symbole de l'immortalité et du retour. La mère explique au petit garçon qu'il sera élu par Jésus et qu'il sera à ces côtés tout de blanc vêtu. Le Blanc, selon Eliade, est « *la couleur de la première phase, celle de la lutte contre la mort* »<sup>244</sup>. En effet, selon le dictionnaire des symboles, la valorisation du blanc est étroitement liée au phénomène initiatique « *elle n'est pas l'attribut du postulant ou du candidat qui marche vers la mort, mais celle de celui qui se relève, qui renaît, victorieux de l'épreuve. Elle est la toge virile, symbole d'affirmation, de responsabilités assumées, de pouvoirs pris et reconnus, de renaissance accomplie, de consécration.* »<sup>245</sup>. Il en découle de ce qui a précédé que faire référence au blanc allié à l'évocation de Jésus est une connotation de l'immortalité et de l'éternité par excellence. Cette envie irrépressible d'éternité et d'immortalité est très présente chez Jean d'Ormesson surtout que l'enfant « *dans son délire, il forgeait une histoire, toujours la même, où le train s'arrêtait devant la maison et où il montait dans le train pour s'en aller dans le ciel où le petit Jésus l'attendait* »<sup>246</sup>. Le délire du garçon est en quelque sorte celui de l'auteur. Freud nous parle

<sup>241</sup> Ibid., p. 28.

<sup>242</sup> Ibid.

<sup>243</sup> Ibid., p. 29.

<sup>244</sup> ELIADE, Mircéa, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, 1951, p. 32.

<sup>245</sup> Op.cit., *Dictionnaires des symboles*, p. 127.

<sup>246</sup> Op.cit., *Histoire du juif errant*, p. 30.

des rêves des enfants comme étant « *des accomplissements de désir* »<sup>247</sup>. En effet, l'enfant à travers ce rêve diurne étanche sa soif de monter dans le fameux train qui passe chaque jour devant sa maison. Ce désir devient le désir inconscient de l'auteur car « *l'inconscient est semblable à « un démon », à un esprit qui poursuit son activité et ses buts indépendamment de la conscience normale* »<sup>248</sup>, cette inconscient est révélé à travers la substitution des pensées latentes du rêve de cet enfant à l'auteur, non à travers la conception de Freud, c'est-à-dire un accomplissement d'un désir sexuel refoulé, mais à travers celle de Jung, à savoir, « *comme un reflet de la situation personnelle du rêveur* ». <sup>249</sup>

Par ailleurs, il nous était impossible de faire fi du passage suivant qui peint par excellence ce désir de gloire et de reconnaissance « *le petit garçon ne disait rien, mais le père et la mère savait qu'il ne voulait pas mourir, qu'il ne pouvait pas mourir sans, une fois au moins, être monté dans son train.* »<sup>250</sup>. En effet, l'auteur, dans ce passage, utilise deux verbes de modalité « vouloir et pouvoir » et les accompagne du verbe mourir. Ces deux verbes expriment un souhait sinon une capacité à faire quelque chose et dans le cas de la négation, comme c'est le cas dans notre passage, c'est tout le contraire qui est exprimé à savoir ne pas souhaiter et ne pas en être capable de faire quelque chose. Nous nous sommes essentiellement posé la question à savoir, s'il est possible de refuser sa mort ou d'être dans l'incapacité de mourir. La réponse est mathématiquement parlant non. Mais l'auteur dans ce passage la rend possible, en mettant une condition, des plus étrange, celle de monter, au moins, une fois dans le train. Puisque le fait de monter dans ce train qui symbolise la vie et donc le temps, lui permet de s'ancrer dans ce temps qui passe et d'obtenir ainsi la reconnaissance de ces gens importants qui se trouve dans ce train et qui appartiennent à cette vie mondaine qu'ils représentent.

### **I-II-3-5- La vie qui s'arrête au pied de la mort**

Le train avec la contribution et les faveurs d'un avocat célèbre, finit par s'arrêter devant la maison du petit garçon qui allait mourir

Alors tout se passa très vite. Le fracas du train montait, montait. Et puis, brusquement, ce fut comme une grande catastrophe. Dans le vacarme de la trombe qui s'abattait tous les soirs se mêlaient soudain des gémissements stridents et comme une hésitation

<sup>247</sup> FREUD Sigmund, *Sur le rêve*, Gallimard, (coll. Folio plus philosophie), Paris, 1988, p.23.

<sup>248</sup> Ibid., p. 107.

<sup>249</sup> Ibid., p. 126.

<sup>250</sup> Op.cit., *Histoire du juif errant*, p. 40.



haletante. Et au lieu de passer comme une flèche, l'énorme masse, d'un seul coup, s'immobilisa devant la maison<sup>251</sup>

Les voyageurs commencent, ahuris, à descendre du train « *et puis les gens du train commencèrent à mettre la tête aux fenêtres, à descendre et à s'interroger* »<sup>252</sup>. Ils sont alors attirés par cette petite maison d'où jaillissait la lumière mais que le silence qui y régnait leur donnait comme l'impression que c'était une maison abandonnée « *quelques voyageurs, intrigués, commençaient à pénétrer dans la maison éclairée où personne ne bougeait. Au bout de quelques minutes, une vingtaine de personnes étaient entrées dans la pièce où le père et la mère entouraient le petit garçon.* »<sup>253</sup>. Cette scène que nous venons d'évoquer représente l'inconscient de l'auteur. En effet dans son for intérieur l'auteur rêve que les lecteurs et critiques le remarquent et ainsi s'attardent sur ses œuvres pour lui donner le statut tant convoité, celui d'un grand écrivain à l'instar de ses contemporains.

Une certaine agitation commence à régner. On entendait des coups de sifflets et des exclamations. L'enfant dans les bras de son père avait fermé les yeux et il semblait dormir. La mère fit signe à tous ceux qui affluaient maintenant dans la pièce et qui venait de la ville, et qui étaient riches et célèbres, de ne pas faire de bruit [...] Les gens descendus du train se pressaient de plus en plus nombreux autour du père et de la mère et de l'enfant qui allait mourir<sup>254</sup>

Par ce nombre, qui va crescendo, de voyageurs qui descendent du train et qui entrent dans la maison du petit garçon, l'auteur nous peint l'image de la sortie d'un livre célèbre où les gens affluent<sup>255</sup> de partout pour se le procurer. L'auteur ne choisit pas n'importe quel public mais il opte pour un public riche et célèbre, celui-là même qui pourra lui donner la crédibilité tant convoitée.

En outre, l'auteur choisit de mettre parmi ces voyageurs un médecin puissant qui leur a promis qu'il se chargera de l'enfant et qu'il allait le sauver :

Alors le père et la mère passèrent lentement à travers la foule qui s'écartait sur leur passage et le petit garçon fut déposé dans le train. La mère expliquait que l'enfant était en train de mourir. Un des hommes puissants qui voyageaient dans le train lui dit qu'il était médecin, qu'il se chargerait de l'enfant et que, sûrement, il le sauverait parce que c'était son métier de sauver les enfants<sup>256</sup>

<sup>251</sup> Op.cit., *L'Enfant qui attendait un train*, p. 43.

<sup>252</sup> Ibid, p. 44.

<sup>253</sup> Ibid, p.44-45.

<sup>254</sup> Ibid.

<sup>255</sup> Affluer qui veut dire : arriver en grand nombre, en foule. Et qui caractérise généralement les lecteurs qui affluent pour se procurer un livre célèbre.

<sup>256</sup> Ibid., P. 46.

L'image de l'enfant qui monte dans le train est l'image même de l'auteur qui s'ancre dans le temps. On voit bien cette foule qui s'écarte de son passage vers l'éternité grâce à la présence de ce médecin. En effet, la médecine symbolise chez les grecs un pouvoir de résurrection :

Chez les grecs, c'est le centaure Chiron qui aurait enseigné la médecine à Asclépios (Escalape). La cause des guérisons, voire des résurrections, qu'il opérait procédait d'une seule source : le sang de la gorgone, que lui avait donné Athéna. Le sang qui avait coulé des veines du côté gauche de la Gorgone était un poison, celui des veines de droite était bénéfique. Asclépios se montrait habile en dosage et multipliait les résurrections. Zeus le foudroya et le transforma en constellation, le serpentaire (caducée). [...] il n'y a pas de Dieu disait les indiens du Mackenzie, il n'y a que la médecine<sup>257</sup>

Il appert que l'emploi de l'adverbe « sûrement » dans le passage du roman, indique l'infailibilité octroyée au médecin, une infailibilité qui ne peut être donnée qu'à Dieu. Le médecin dans ce passage symbolise Dieu qui lui seul est habilité à donner la vie.

Force est de constater que la seule visite de tous ces gens a empêché le garçon de mourir et lui a donné une autre chance de vivre, une autre vie « *le train repartit dans la nuit avec le petit garçon qui était son ami et qui n'allait plus mourir* »<sup>258</sup>. L'enfant qui est devenu ami avec ce train qui symbolise la vie, est l'image même de l'auteur qui marque sa présence dans le temps, grâce à la reconnaissance des lecteurs et des critiques.

#### **I-II-4- C'est une chose étrange à la fin que ce monde**

Dans cet ouvrage, à mi-chemin entre l'essai, le roman et les réflexions philosophiques, d'Ormesson s'interroge sur le monde : comment il a été créé ? Quel phénomène était à l'origine de cette création ? Il nous donne la chronologie des théories faites à ce sujet, celle des grecs, de Galilée, de Copernic et des contemporains. Il en donne un descriptif assez plaisant. Ensuite il s'attaque au thème de la vie et de la mort : pourquoi y a-t-il quelque chose au lieu de rien ? Y a-t-il autre chose après la mort ? Il se tourne à la fin vers Dieu comme étant le seul responsable de tout ce qui se passe. A travers cet écrit, il nous révèle son périple dans les inépuisables étendues terrestres et artistiques, sa foi et sa confiance en l'écriture, sa certitude que tout va périr y compris son œuvre.

<sup>257</sup> Op.cit., *Dictionnaire des symboles*, p. 621.

<sup>258</sup> Op.cit., *L'enfant qui attendait un train*, p. 46.

Ne faisant pas l'exception, ce roman foisonne de thèmes chers à Jean d'Ormesson : la vie, la mort, le temps, l'écriture et le monde. Ces mêmes thèmes se répètent dans presque tous ses romans, d'où notre étonnement et notre soif intense de lever le voile sur ces innombrables redondances et sur le but ou plus précisément sur l'origine de leur répétition qui frôle une envie compulsive voire monomaniaque.

#### **I-II-4-1- L'odeur du temps**<sup>259</sup>

La notion de temps est omniprésente dans ce roman d'Ormessonien on perçoit dans les différents passages évoquant cette notion que l'auteur présente une réelle obsession vis-à-vis du temps qui passe. En évoquant le temps, l'auteur met toujours l'accent sur sa brièveté et son éphémérité et surtout sur le fait qu'il n'a pas fait grand-chose dans sa vie, allusion faite à son envie de gloire et de succès qu'il attend toujours : « *J'ai beaucoup dormi. J'ai perdu beaucoup de temps. J'ai commis pas mal d'erreurs. [...] Nous avons fait presque tout ce que nous étions capable de faire – et, en fin de compte, presque rien.* »<sup>260</sup>

En effet, l'auteur par son sentiment de n'avoir presque rien fait voit le temps lui passer beaucoup plus vite, ce qui nous fait rentrer dans la pensée bergsonienne du temps que nous avons expliquée plus haut. En effet, dans son essai sur les données immédiates de la conscience, Henri Bergson démontre que le temps compris dans sa conception scientifique comme étant une dimension mesurable de la réalité n'est autre qu'une perception propre à l'individu et qui peut être relative à l'état d'âme de la personne à son vécu et donc échappe complètement à la science. Cette conception du temps de Bergson est très explicite aussi lorsque l'auteur dans le passage qui suit évoque cette différence entre le temps purement scientifique et celui relatif à l'état d'âme de l'individu « *les problèmes liés au temps ne se limitent pas à la coïncidence la plus étroite possible entre le mouvement des astres et nos calendriers. Le temps nous pose des questions autrement décisives et qui débordent de loin la brève histoire des hommes* »<sup>261</sup>. Nous remarquons également qu'il évoque l'histoire des hommes en la qualifiant de « brève » : Nous nous sommes posées, en lisant ce passage, la question suivante, pourquoi l'auteur emploie-t-il l'adjectif « brève » au lieu de l'adjectif « longue » alors qu'il parle de toute l'histoire de l'homme ?

<sup>259</sup> Ce titre est pris de l'un des romans de Jean d'Ormesson.

<sup>260</sup> D'ORMESSON, Jean, *C'est une chose étrange à la fin que le monde*, Paris, Robert Laffont, 2010, p. 15.

<sup>261</sup> Ibid., p. 170.

En mettant en relation les propos de l'auteur avec la théorie de la durée pure de Bergson, nous ne pouvons que déduire que l'auteur perçoit le temps dans sa vélocité et dans son éphémérité. C'est-à-dire que le moi profond de l'auteur coïncide avec la brièveté du temps.

Par ailleurs, l'auteur a évoqué longuement dans son roman les trois parties qui composent le temps à savoir le passé, le présent et le futur (qui l'a qualifié d'avenir). Mais dans son classement de ces parties il n'a pas utilisé le cassement classique passé, présent, futur (avenir) mais il a commencé par le présent ensuite le futur et a terminé par le passé. Comme si par cette distorsion dans la flèche du temps, l'auteur essayait d'exorciser cette angoisse de l'éphémère se donnant ainsi l'illusion d'échapper à cette inexorabilité et à cette unidirectionnalité du temps qui passe.

En outre, en lisant les différentes petites parties, on ne peut que déduire que ce classement n'est pas le fruit du simple hasard mais le signe imparable d'une certaine obsession vis-à-vis du temps.

En effet, lorsque l'auteur évoque le présent il le décrit comme étant éternel où il se sent coincé « *le présent est une prison sans barreaux, un filet invisible, sans odeur et sans masse, qui nous enveloppe de partout* »<sup>262</sup>, il se sent ligoté par ce présent parce qu'il est à la fois éternel et fugace coincé entre ces deux autres temps qui le guettent à savoir, le passé et le futur (avenir), il emploie même l'adverbe « *« affreusement » temporaire, coincé entre un avenir qui l'envahit et un passé qui le ronge* »<sup>263</sup>. On perçoit clairement à travers le dernier passage cité que l'auteur éprouve une certaine pénibilité à l'égard de la temporalité éphémère du présent, il n'arrive pas à le savourer parce qu'il est tout le temps obnubilé par le passé et l'avenir. On remarque aussi que pour le passé il utilise le verbe « ronger » et que pour l'avenir, il utilise le verbe « envahir ». L'utilisation de ces deux verbes est extrêmement significative car elle nous donne une idée sur l'état d'âme de l'auteur vis-à-vis du temps qui passe. Il est rongé par le passé et son esprit est envahi par l'avenir puisque pour lui, il n'est pas encore arrivé à inscrire son nom au rang des célèbres écrivains et donc se sent un peu prisonnier de cette liberté passagère.

L'auteur évoque également l'irrévocabilité du temps quand il cite un passage de *De natura rerum* de Lucrèce

<sup>262</sup> Ibid., p. 161.

<sup>263</sup> Ibid.

Ne vois-tu pas que les pierres elles-mêmes subissent le triomphe du temps ? Les hautes tours s'effondrent, les rochers volent en poussière ; les temples, les statues des dieux s'affaissent, trahis par l'âge ; ils se dégradent sans que la divinité puisse reculer l'instant fatal de la destruction ni faire obstacle aux lois de la nature<sup>264</sup>

Dans ce passage l'auteur évoque l'irréversibilité liée au temps, il nous montre la puissance du temps à tout détruire sur son passage, il nous peint les affres de la vieillesse par ces temples et ces statues des dieux qui s'effondrent. Il va même jusqu'à faire triompher le temps sur la puissance divine.

Cette obsession du temps l'auteur nous la peint d'une façon remarquable et subtile en évoquant le chêne dans le passage suivant « *chêne se dresse dans la forêt, nous le coupons, nous le débitons à la hache, nous mettons le feu aux bûches, des flammes s'élève, vacillent, disparaissent : le chêne s'est transformé en cendre. Le chêne, les bûches, le feu lui-même, a cendre, tout disparaît. Et nous aussi* »<sup>265</sup>. En effet, le chêne étant symbole de jeunesse et de force « *il indique particulièrement solidité, puissance, longévité, hauteur, au sens spirituel autant que matériel. Le chêne est, en tout temps et en tout lieu, synonyme de force [...] d'ailleurs, chêne et force s'expriment en latin par le même mot : robur, qui symbolise aussi bien la force morale que la force physique.* »<sup>266</sup>, l'auteur choisit de l'abattre, de le brûler et de le transformer en cendres volatiles et éphémères afin de montrer l'éphémérité de la vie et l'impuissance de la jeunesse et de l'être en générale face au temps. Le chêne transformé en cendre est l'image par excellence de la jeunesse transformé en vieillesse par le temps.

Cette éphémérité de la vie et de la jeunesse, a été abordée aussi dans un autre passage du texte ou l'auteur stipule :

La jeunesse est une chose charmante : elle part, au commencement de la vie, couronnée de fleurs comme la flotte athénienne... » Ah ! Voilà la jeunesse qui s'enfuit à tire-d'aile, voilà le temps qui passe, plus rapide que la flèche, voilà la vie qui se rue vers son terme. Déjà Timandra<sup>267</sup> nous attend quelque part pour nous faire mourir sur son sein<sup>268</sup>

A peine venue, la jeunesse disparaît selon l'auteur, elle part au commencement de la vie, elle est minée par le temps qui passe. Dans ce passage l'auteur nous parle d'une vitesse

<sup>264</sup> Ibid., p. 51.

<sup>265</sup> Ibid., p.52.

<sup>266</sup> Op.cit., *Dictionnaire des symboles*, p. 221.

<sup>267</sup> Timandra est la fille de Tyndare et de Léda. Elle est également l'épouse d'Échémus et la mère d'Évandré. On la donne aussi pour femme de Phylée.

<sup>268</sup> Op.cit., *C'est une chose étrange à la fin que le monde*, p. 226.

supérieure à la flèche, c'est-à-dire une vitesse purement subjective que lui seul ressent, c'est, selon Bergson, sa propre durée. C'est selon l'auteur une ruée vers la mort.

#### **I-II-4-2- Eros et thanatos et le syndrome de l'aimant**

L'auteur, dans ce roman, évoque à maintes reprises Eros et thanatos. Il les fait cohabiter avec une subtilité déconcertante. Quand il y a la vie, l'amour ou le sexe, la mort n'est jamais loin ; elle s'enchaîne à eux par une sorte d'aimant psychologique. Cet aimant provient de cette phobie que l'auteur présente vis-à-vis de la mort. En effet, l'auteur n'imagine jamais la vie sans que la mort vienne parasiter son esprit. Ceci se manifeste à travers les passages suivants :

Le sexe. Oui, bien sûr : avec la mort, c'est une des clés du système. [...] Il y a du sexe parce qu'il y a la mort, il y a la mort parce qu'il y a le sexe<sup>269</sup>.

Nous naissons, nous mourrons<sup>270</sup>

Vivre, c'est d'abord mourir. Les plantes, les fleurs, les arbres, les oursins, les Koalas et vous mourez parce que vous avez vécu. Et vous ne vivez que pour mourir. Mais vivre, c'est aussi détenir le pouvoir de transmettre à d'autres, par une sorte d'acte magique que les hommes appellent l'amour et où se mêlent orgueil, plaisir, hasard et tous les mécanismes les plus rigoureux de la nécessité, cette vie nous échappe. La mort et l'amour sont les deux faces inséparables de la vie. Nous nous reproduisons que parce que nous allons mourir. Et nous devons mourir parce que nous nous reproduisons.<sup>271</sup>

Les passages ci-dessus résument la théorie de Freud selon laquelle, il existe deux pulsions sexuelles, « *la pulsion de vie* » et « *la pulsion de mort* » qui sont dyadique et dualiste à la fois « *si donc nous ne voulons pas renoncer à l'hypothèse des pulsions de mort, il faut leur associer, absolument d'emblée, des pulsions de vie* »<sup>272</sup> c'est-à-dire que la pulsion de vie ne peut être appréhendée qu'en relation avec la pulsion de mort sinon on rentre selon Freud dans la psychose. Les pulsions selon Freud, sont responsables de nos comportements et de nos angoisses et pour qu'on puisse s'en débarrasser, il faut soit rechercher le plaisir et la satisfaction de ces pulsions, soit se conformer au principe de réalité. L'auteur dans ce roman pour faire face à ses angoisses vis-à-vis de la mort, utilise ce principe de réalité en cherchant cette immortalité dans la figure de Dieu.

<sup>269</sup> Ibid., p. 29.

<sup>270</sup> Ibid., p. 174.

<sup>271</sup> Ibid., p. 155.

<sup>272</sup> FREUD Sigmund, *Essais de psychanalyse*, traduits en Allemand, sous la responsabilité de André Bourguignon, par J. Altounian, A. Bourguignon, A. Cherki, P. Cotet, J. Laplanche, J. Pontalis, A. Rauzy, petite bibliothèque Payot/15, 1997, p. 106.

### I-II-4-3- Mort, puis-je te vaincre ?

Une redondance déconcertante de la notion de « la mort » revient à la lecture du roman *c'est une chose étrange à la fin que le monde*. Ceci et dans la même perspective de ce que nous avons expliqué à travers les autres romans, nous nous sommes trouvés obligés de donner une interprétation aux propos de l'auteur concernant cette notion aussi complexe que mystérieuse. En effet, l'auteur parle beaucoup de la mort jusqu'à en avoir la nausée de ce terme en parcourant ce roman de Jean d'Ormesson. La mort le hante continuellement et d'une façon répétée jusqu'à en devenir une obsession. Cette obsession de la mort entraîne une sorte d'obsession de la vie et ceci se traduit dans les passages suivants du roman : « *Et nous qui avons la chance d'être nés et de ne pas être déjà morts* »<sup>273</sup>, « *la vie est très gaie [...] nous détestons la quitter [...] j'ai eu la chance. Je suis né. Je ne me plains pas. Je mourrais, naturellement. En attendant, je vis.* »<sup>274</sup>. On remarque que dans les deux citations, l'auteur utilise le mot chance pour parler de sa naissance. Pour lui, le simple fait d'être sur cette terre est une chance inouïe, le fait de vivre et d'être né est un cadeau du ciel. Toutefois, cette vie est toujours menacée par cette mort qui la guette. A chaque fois que l'auteur évoque la vie, il l'a fait suivre par la mort, il a cette idée de la mort qui vient à chaque fois perturber cette quiétude inspirée par ce sentiment d'être toujours en vie.

Par ailleurs, l'auteur évoque, dans son roman, deux mythes qui résument à eux seuls son obsession vis-à-vis de la mort, à savoir, le mythe des commencements (des origines) et le mythe de Gilgamesh. En effet, le mythe des origines est une sorte d'apologie de la vie, il nous raconte le commencement de toutes choses, il présente pour l'homme une sorte d'extase des origines ce que Romain Rolland appelle « *sentiment océanique* »<sup>275</sup>. Ce sentiment permet à l'homme de se sentir en symbiose avec l'univers et par voie de conséquence avec la vie. Cette symbiose est évoquée par l'auteur dans le passage suivant : « *ce qu'il y a de mieux dans ce monde, de plus beau de plus excitant, ce sont les commencements. L'enfance et les matins ont la splendeur des choses neuves. L'existence est toujours terne. Naître est toujours un bonheur* »<sup>276</sup>. L'auteur se situe toujours dans le commencement de la vie, il cite, de ce fait, l'enfance et les matins par leur éloignement de la fin. L'enfance représente les balbutiements

<sup>273</sup> D'ORMESSON Jean, *c'est une chose étrange à la fin que le monde*, Paris, Robert Laffont, 2010, p. 15.

<sup>274</sup> Ibid., p. 17.

<sup>275</sup> ROLLAND Romain, Lettre à Freud du 5 décembre 1927 citée par H. Vermorel et M. Vermorel, Sigmund Freud et Romain Rolland. Correspondance 1923-1936, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p.304. Le sentiment océanique veut dire, selon Rolland un besoin de se sentir en unité avec l'univers, un sentiment d'ordre cosmique qui dépasse l'individu car se situant dans le croisement du corps et de l'esprit.

<sup>276</sup> Op.cit., *c'est une chose étrange à la fin que le monde*, p.21

de la vie et les matins indique le début de la journée et son côté neuf. Aussi, sera-t-il tout le temps loin de cette fin qui le guette et qui l'obnubile. L'auteur cite également le mythe de Gilgamesh, ce héros légendaire qui n'arrête pas de lutter contre la mort « *la mort est son obsession* »<sup>277</sup> a dit l'auteur. L'auteur fait référence à ce héros puisqu'il s'assimile à lui, il lutte avec ses écrits contre cette mort qui risque de survenir à tout moment. Tel un Gilgamesh, il fait tout pour acquérir cette éternité qu'il ne peut obtenir qu'en créant une œuvre qui le hissera dans la haute sphère des grands écrivains et perpétuera ainsi son nom dans les esprits et les cœurs des hommes qui vont suivre de génération en génération.

Cette obsession à l'égard de la mort apparaît clairement dans le passage suivant

La vie de chaque jour offre des exemples sans fin de ces bouleversements et de cette instabilité universelle. Le lait tourne, les fruits pourrissent, l'eau gèle, la glace fond, nous passons notre temps à vieillir. Un chêne se dresse dans une forêt, nous le coupons, nous le débitons à la hache, nous mettons le feu aux bûches, des flammes s'élèvent, vacillent, disparaissent : le chêne s'est transformé en cendre. Un coup de vent disperse la cendre. Le chêne, les bûches, le feu lui-même, la cendre, tout disparaît. Et nous aussi.<sup>278</sup>

En effet, l'auteur nous donne des exemples pour dire que rien n'est éternel dans la vie d'ici-bas que toute chose a une fin. Il évoque la vieillesse « nous passons notre temps à vieillir », pour lui il n'y pas de répit quand il s'agit du temps qui passe, tout le temps qui s'écoule présente un pas vers cette vieillesse qu'il craint tant. Nous remarquons également qu'il nous dresse le dépérissement du chêne. Cet arbre qui est le symbole de la force et de la longévité « *le chêne est, en tout temps et en tout lieu, synonyme de force : c'est, de toute évidence, l'impression que donne l'arbre à l'âge adulte. D'ailleurs, chêne et force s'expriment en latin par le même mot : **robur**, qui symbolise aussi bien la force morale que la force physique.* »<sup>279</sup>. L'auteur nous peint dans un exemple aussi marquant que significatif, le cheminement de sa fin et sa transformation en cendres, ces dernières disparaissant dans le vent. Et comble de l'obsession, il ajoute à la fin, et nous aussi. Et les passages ne manquent pas pour nous conforter lorsqu'on avance que l'auteur éprouve une thanatophobie, cette obsession vis-à-vis de la mort et qui est ressenti à travers la lecture de ce roman de Jean d'Ormesson :

Il ne leur est pas permis de deviner ce qui va se passer dans l'avenir – sauf peut-être que tout a une fin, que nous mourrons tous. p. 167

<sup>277</sup> Ibid., p. 39.

<sup>278</sup> Ibid., p. 51-52.

<sup>279</sup> Op.cit., *Dictionnaire des symboles*, p. 221.



J'avais le sentiment que le temps était omniprésent et qu'il avait une flèche qui allait d'hier vers demain, de notre naissance à notre mort. p. 173

Il suffisait d'attendre, et tout survenait. Ce mécanisme implacable, sans jamais le moindre raté, qui nous conduisait comme par la main jusqu'au seul fragment prévisible de l'avenir, c'est-à-dire notre tombe toujours ouverte p. 174

Nous ne savons rien de l'avenir sauf une chose : nous mourrons tous. p. 211

Le lecteur me pardonnera de lui parler de sa fin avec tant d'insistance. C'est que la mort ne cesse jamais de nous accompagner. Nous ne mourrons pas : nous mourrons. A chaque instant de notre vie, nous sommes en train de mourir. Heidegger au siècle dernier, nous l'a ressassé jusqu'à plus soif : l'homme est un être-pour-la-mort. p. 216

Dans le dernier passage, l'auteur lui-même prend conscience de cette phobie qu'il éprouve vis-à-vis de la mort jusqu'à s'en excuser auprès du lecteur de l'avoir ainsi acculé avec le trépas et de lui avoir ressassé la mort avec cette insistance monomaniaque.

#### **I-II-4-4- Le rêve d'éternité**

L'auteur a, à maintes reprises, évoqué l'éternité dans son roman. Cette éternité est non perçue dans son côté philosophique, telle qu'elle a été abordée par Platon, Bergson et d'autres philosophes mais dans son aspect le plus simple, celui de résister à la mort par une éternelle présence, une sorte de réincarnation dans la peau d'une œuvre qui persistera dans l'espace et le temps. Pour ce faire, l'auteur nous parle de l'écriture et de son pouvoir magique à donner à l'homme en général et à l'auteur en particulier cette immortalité tant convoitée. Il parle de cette capacité de l'écriture à changer le cours des choses et à préserver ce qui avec le temps peut disparaître

L'écriture est récente : [...] moins sans doute que la vie ou la pensée, mais avec brutalité et puissance, l'écriture change le cours des choses, accélère le rythme des changements longtemps resté si long, ouvre aux esprits éblouis une carrière presque sans borne, fonde l'histoire qu'elle relate et préserve, nous transmet les rêves, les craintes, les attentes des civilisations disparues.<sup>280</sup>

Cette immortalité octroyée par l'écriture est expliquée dans le passage ci-dessus par cette capacité de préserver l'histoire et de faire ressortir du néant des civilisations qui s'y sont englouties. L'auteur implique même son lecteur en lui posant la question suivante : « *cessez de courir ? Arrêtez-vous un instant. Prenez le temps de réfléchir un peu et répondre à une*

<sup>280</sup> Op.cit., *C'est une chose étrange à la fin que le monde*, p. 31.

*question parmi beaucoup d'autres. Croyez-vous que la vie, la pensée, le langage, l'écriture étaient nécessaire de toute éternité ? »*<sup>281</sup>

L'auteur dans ce passage somme le lecteur de s'arrêter un peu, on ressent bien ici son obsession vis à vis du temps qui court d'où sa demande au lecteur de faire une pause et de réfléchir. Il a cette sensation du temps qui passe rapidement et avec frénésie, ce qui risque d'entraîner dans cette mouvance l'attention du lecteur, de la détourner et de l'empêcher ainsi de faire la part des choses. Puisque dans son for inconscient, l'auteur estime que ce même lecteur, qui est pris dans la mouvance du temps qui passe, a failli vis-à-vis de lui quand il n'a pas su donner à ses écrits les mérites qui leur reviennent. Aussi l'empêche-t-il d'accéder à cette éternité tant convoitée.

Cette envie de rester éternel, l'auteur l'exprime clairement dans le passage suivant :

J'ai toujours été réticent à prendre pour argent comptant l'idée indienne et bouddhiste de la réincarnation, l'idée musulmane d'un paradis de houris, l'idée chrétienne de la résurrection de la chaire. Mourir, c'est sortir du temps. [...] le génie populaire le sait depuis toujours : « Quand on est mort, c'est pour longtemps. » Mourir, c'est entrer dans l'éternité. Quelques printemps, quelques étés – et, à jamais l'éternité.

Quel est le statut de cette éternité ? Nous ne pouvons pas le savoir, mais nous avons le droit d'espérer<sup>282</sup>

Sauf que l'auteur croit en une autre éternité, pas celles des bouddhistes, ni celle des musulmans, ni encore celle des chrétiens mais une éternité d'un tout autre genre, une éternité dont le statut n'est pas encore défini pour lui, mais qu'il espère en tout cas. N'est-elle pas cette éternité octroyée par la reconnaissance de ses écrits ? N'est-elle pas ce besoin de reconnaissance qui le libérera à jamais de l'oubli et qui le fera subsister à jamais dans la mémoire collective.

La réponse à la question ci-dessus ne tarde pas à venir quand l'auteur fait allusion dans un petit chapitre de son roman intitulé *la sœur du souvenir*, il écrit « *« Dieu, écrit Michel-Ange, a donné une sœur au souvenir. Il a appelée l'espérance » J'ai beaucoup aimé le passé. J'ai toujours préféré l'avenir. J'ai passé mon temps et ma vie à espérer autre chose. Au-delà de ce monde et au-delà de la mort, j'espère encore autre chose. Mais quoi ? »*<sup>283</sup>. En lisant ce passage, force est de constater que l'auteur par la voix de Michel-Ange a donné une sœur au

<sup>281</sup> Ibid., p. 32.

<sup>282</sup> Ibid.

<sup>283</sup> Ibid., p. 236.

souvenir qui lui permet d'être immortel, une chose qu'il ignore encore puisque enfouie au fin fond de son inconscient, une chose qu'il ne peut demander ouvertement car étant pour lui l'aveu de cet échec inconscient qu'il traîne avec lui durant toute sa carrière d'auteur. Celui de ne pas être reconnu par ses pairs comme étant un grand écrivain, un écrivain que la critique a complètement oublié. Ce cri inconscient, l'auteur le pousse à travers toute son œuvre : « *qu'ai-je donc fait ?*<sup>284</sup> il résume à lui seul son insatisfaction viscérale de tout ce qu'il a réalisé à travers sa carrière d'écrivain, il estime qu'il n'est rien par rapport à tous les grands auteurs qui l'ont précédé et ceci apparaît clairement dans notre roman dans le passage qui va suivre :

Un jour d'été, sur une des côtes de la méditerranée orientale où tout a commencé il y a deux mille cinq cents ans, il s'est passé quelque chose. J'avais longtemps nagé dans une espèce de ravissement. Je sortais de l'eau. Le soleil, là-haut, tapait toujours aussi fort [...] Je rêvais à tous ceux qui depuis trois ou quatre millénaires, étaient passés dans ces lieux aux temps d'Homère ou d'Alexandre, de Cléopâtre et de Marc-Antoine, de Justinien, de Dandolo. J'étais là à mon tour. Un vertige me prenait peut-être à cause de mes deux heures de nage et de l'effort que je venais de fournir, les choses autour de moi basculaient d'un seul coup. Les arbres, les rochers, le soleil sur la mer, la beauté des couleurs et des formes, tout me devenait étrange et opaque. Le monde perdait de son évidence. Il n'était plus qu'une question enivrante, pleine de promesse. Gigantesque, pleine de menace. Je me disais : « que ce que je fais là ? »<sup>285</sup>

Il appert en lisant ce passage, que l'auteur au souvenir de tous ses grands personnages qui ont fait l'histoire du monde et qui ont laissé une trace on ne peut plus marquante rentre dans une sorte de délire vertigineux. Il prend conscience, d'un seul coup, qu'il est à son tour dans cette même place, où tant de figures historiques y sont passées, il se rend compte subitement de sa médiocrité par rapport à eux, par rapport à tout ce qu'ils ont accompli. Le monde bascule autour de lui, il en a presque la nausée et une question surgit comme un coup de grâce : qu'est-ce que je fais là ? Ce questionnement intérieur qu'il qualifie de menaçant puisqu'il vient perturber la quiétude dans laquelle il baignait, un questionnement qui sonne le glas à une tranquillité jusque-là imperturbable.

#### **I-II-4-5- Besoin incompressible de raconter les origines**

À force de lire l'œuvre de d'Ormesson et particulièrement dans notre roman, on constate que l'auteur éprouve un certain « amour des commencements », à chaque lecture, on remarque son besoin incompressible d'évoquer les origines que ce soit celle de l'univers, de

<sup>284</sup> C'est aussi un titre de l'un de ses romans.

<sup>285</sup> Op.cit., *C'est une chose étrange à la fin que le monde*, p. 137.

l'homme, de la matière, de l'histoire...etc. Dans un entretien J-B Pontalis a évoqué le lien qui peut exister avec le roman des origines et la nostalgie. Selon lui

Il y a « l'amour des commencements », mais il y a aussi l'idée selon laquelle la vie est une succession de séparation et de deuils. Dans ce cas, ce qui est valorisé, c'est moins le paradis perdu que la perte. Une perte que vient peut-être combler l'écriture. Parce que, quand on y songe, c'est tout de même bizarre d'écrire. Qu'est-ce qu'on cherche à retrouver, à reprendre, à réparer ? De quoi cherche-t-on à se consoler ? Quelles blessures veut-on panser ? quelles plaies colmater ?<sup>286</sup>

Le deuil dont parle Pontalis, l'auteur en fait celui de la vie, parce que et selon Pontalis toujours si on essaie de donner le contraire de « *l'amour des origines* » on obtient « *la haine de la fin, mort, chute, déclin...* »<sup>287</sup>. Relater les origines ou raconter l'histoire, tel que le fait d'Ormesson, a un impact fort considérable sur le monde psychique de l'écrivain. Selon Paul Ricœur « *l'identité personnelle se projette comme identité narrative* »<sup>288</sup> et c'est grâce à la mémoire, que ce soit pour raconter les origines ou l'histoire, tel que le fait à chaque fois d'Ormesson, que l'auteur exprime son identité narrative et Ricœur nous conforte lorsqu'il déclare que « *l'identité de telle personne s'étend aussi loin que cette conscience peut atteindre rétrospectivement toute action ou pensée passée : c'est le même soi maintenant qu'alors et le soi qui a exécuté cette action est le même que celui qui à présent réfléchit sur elle.* »<sup>289</sup> Force est de constater que parler de l'histoire des origines ou de l'histoire des peuples, est une façon de l'accepter, se la remémorer et la faire exister dans un présent qui seul lui existe réellement. C'est-à-dire que le souvenir et la mémoire sont une sorte de mainmise sur le temps qui passe. L'auteur en racontant les commencements et l'histoire fait barrage au temps qui passe et donne une continuité à la vie en ramenant le passé au présent et il en fait allusion en évoquant le passé dans son roman :

Le passé est parti. Il a disparu. Le voilà rejeté à jamais dans un drôle de statut. Il a été, il n'est plus, mais il est encore dans une certaine mesure. [...] l'écriture a permis de fixer dans l'espace les événements qui se sont succédé dans le temps et d'en tenir registre. Elle est la béquille qui permet à la mémoire d'aller et de venir avec plus de facilité<sup>290</sup>

En effet, cette réminiscence lui permet de se débarrasser des événements traumatiques qui le hantent, dans une sorte de catharsis. En cernant l'histoire collective et en remontant aux

<sup>286</sup> Propos recueillis par Florence Noiville URL : <https://www.psychanalyse-en-mouvement.net/actualites/article-130-20080526130-j-b-pontalis-le-roman-des-origines.html> consulté le 8 avril 2014

<sup>287</sup> Ibid.

<sup>288</sup> RICŒUR Paul, *Parcours de la reconnaissance*, Paris, Editions Stock, collections "Les Essais", Paris, 2004, p. 163.

<sup>289</sup> Ibid., p. 195-196.

<sup>290</sup> Op.cit., *C'est une chose étrange à la fin que le monde*, p. 164

origines, l'auteur évoque non son « roman familial »<sup>291</sup> mais le roman familial de tous les humains, une sorte de biographie universelle « *personne n'est capable d'échapper au vertige qui nous prend devant le monde et devant notre destin. Nous n'en finissons jamais de nous heurter à de l'incompréhensible. Tout ce que nous pouvons faire, et c'est déjà immense, c'est de nous interroger sur la mort et sur Dieu* »<sup>292</sup>. Ainsi, l'auteur est en quête non de son propre Moi mais du Moi universelle à savoir, le Moi divin. Et le fait de faire intervenir Dieu dans son roman vient appuyer amplement nos propos « *et de mon rien, interdit à ceux qui vivent dans le temps, est sorti votre tout* »<sup>293</sup>

En effet, l'auteur dans ce roman fait parler Dieu, en lui consacrant tout un chapitre. En de petits paragraphes intitulés « le rêve du vieux » qui s'alternent avec d'autres plus ou moins grands « le fil du labyrinthe » qui eux sont consacrés à l'histoire et avec une voix qui se mélange avec celle de l'auteur, Dieu donne, dans un langage aussi familier qu'ironique, ses impressions sur les hommes, sur leurs découvertes et sur ce qu'ils pensent de lui. Ce recours à Dieu nous a vraiment déconcertés, nous nous sommes demandé pourquoi ce recours au divin ? Pourquoi cette profanation du sacré ? Pourquoi cette proximité avec Dieu ?

Dans un premier lieu, nous pouvons dire que l'auteur fait recours au divin pour se rapprocher de l'éternité. En effet, l'auteur donne la parole au personnage de Dieu par un « je » qui se confond avec celui de l'auteur par ses pensées et ses points de vue. Selon la théorie de Lacan, le « je » de l'auteur est parlé, c'est une image inconsciente de l'auteur qui est propulsée par le sujet de Dieu. Lacan estime que le sujet qui s'exprime dans l'énonciation est le même que celui de l'inconscient et que c'est le sujet désiré en même temps. Si on transpose la pensée de Lacan à notre étude, on peut dire que l'objet désiré, c'est Dieu, sauf que Lacan nous informe que tout objet désiré est chimérique, puisque celui qui désire se trompe en pensant qu'il désire tel ou tel objet et que ce qu'il désire réellement c'est une tout autre chose qu'il appelle « la jouissance absolue ». C'est quelque chose que nous désirons réellement et qu'on croit trouver dans l'objet convoité alors que c'est une chose qui nous échappe et dont on ne connaît ni l'existence ni l'origine, une part obscure de notre inconscient. Dans notre

<sup>291</sup> Le roman familial est une activité fantasmatique inconsciente qui se révèle à l'analyse et qui s'apparente au rêve diurne ; celui-ci, dit Freud « corrige l'existence » et vise deux objectifs, le désir et l'ambition, auxquels le roman familial satisfait lui-même : d'une part, en effet, il sépare, dans le fantasme, le père et la mère, permettant ainsi l'accomplissement d'une partie des désirs œdipiens ; d'autre part, il réalise les souhaits de réussite sociale (le roman familial consiste à s'inventer une autre famille que la sienne propre et à s'imaginer fils de prince, de roi, de riche, quand on est d'une famille modeste). Catherine CLEMENT, « roman familial », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], consulté le 11 mai 2014. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/roman-familial/>

<sup>292</sup> Op.cit., *C'est une chose étrange à la fin que le monde*, p. 233.

<sup>293</sup> Ibid., p. 22.

analyse, tout nous oriente vers la quête d'immortalité. En effet, l'auteur fait parler Dieu, mais l'objet convoité réellement n'est pas la divinité en elle-même mais l'immortalité que peut symboliser cette divinité. L'auteur désire l'éternité à travers la figure de Dieu.

## Conclusion

Après l'analyse des quatre romans de Jean d'Ormesson, on a relevé, comme on l'a stipulé plus haut une redondance de différents thèmes qui sont en étroite relation avec le thème principal de tous ses romans à savoir celui de la mort. Ces thèmes sont la fuite du temps, l'éternité, l'amour, l'envie de gloire. En effet, la conception par l'auteur de ces thèmes fait référence à cette peur de mourir et à cette obsession vis-à-vis de l'au-delà.

En effet, d'Ormesson ne fait que se répéter dans ses écrits, à force de se réitérer le lecteur a l'impression de lire à chaque fois le même roman. Lectrices que nous sommes, avons été confrontées à cette impression de lire le même ouvrage à chaque fois. Cette redondance s'opère non dans la trame narrative mais dans les pensées intimes véhiculées par les différentes voix des personnages principaux, qui s'apparentent clairement à ceux de l'auteur. Ce dernier qui, à travers ses romans, écrit, différemment, ses mêmes pensées, ses mêmes aspirations et ses mêmes angoisses. Selon Maurois :

Dans l'énorme majorité des cas, tous les mots d'un texte ont été écrits sous le contrôle de la volonté. Leur attribuer une origine involontaire constituait ainsi une interprétation toujours récusable. Mais tout change si l'on considère, au lieu des mots, les liens entre les mots, leur groupement, les structures verbales. La pensée consciente d'un écrivain s'exprime par des relations logiques et syntaxiques, des figures de styles, des rapports de rythmes et de sons. Cependant les réseaux d'associations que j'étudiai d'abord sous le nom de métaphores obsédantes dans Mallarmé l'obscur n'appartiennent à aucun de ces trois groupes. Ils témoignent d'une pensée encore, mais plus primitive, prélogique reliant les images selon leur charge émotionnelle. Cette pensée primitive à toutes les chances d'être inconsciente<sup>294</sup>

Par ailleurs, dans les romans Ormessoniens existe toujours un combat entre Eros et Thanatos. La pulsion de vie est à chaque fois menacée par cette pulsion de mort qui vient, dans la plupart des écrits de l'auteur, mettre en péril toutes les relations amoureuses qui peuvent exister dans les histoires racontées. A chaque fois, la mort met un terme à l'amour et ainsi à la vie du couple Ormessonien.

De plus une envie de gloire et un désir d'éternité se démarquent dans les romans Ormessoniens. L'auteur essaye, à chaque fois, de braver la mort par un livre qui sera reconnu

<sup>294</sup> Op.cit., Des métaphores obsédantes au mythe personnel introduction à la psychocritique, p. 30.

et qui le hissera au rang de écrivains qu'il estime tant jusqu'à les idolâtrer, ou de se rapprocher de l'éternel par cette image récurrente de la figure divine de façon à toucher ainsi à son éternité.

**Partie II :**  
**Révélation des redondances**



# Chapitre I : Superposition de textes

## Introduction

Ce chapitre fera l'objet de l'étude de la symbolique des thèmes récurrents ainsi que l'image qui résiste à la superposition des textes de l'auteur. Après avoir isolé l'œuvre ainsi que les éventuelles expressions émanant de l'inconscient, nous allons les relier ensemble et dégager le sens qui en résulte.

Lors de l'analyse des redondances dans le chapitre précédent, on a relevé la récurrence de différents thèmes tels que le temps, la mort, l'amour, l'éternité, la gloire. Nous allons dans ce chapitre les superposer et essayer de concilier, tel que l'a dit Mauron, : « *Deux groupes d'exigences, celles de la réalité et celles des désirs profonds, en une adaptation créatrice. Nous cessons d'utiliser une relation à deux termes – l'écrivain et son milieu – pour en adopter une à trois termes : l'inconscient de l'écrivain, son moi conscient, son milieu* »<sup>295</sup>. C'est-à-dire qu'on va observer toutes les relations qui peuvent exister entre l'association des idées et des thèmes et la fantaisie imaginative. Autrement dit, « *l'analyse des thèmes variés avec celles des rêves et de leurs métamorphoses. Elle aboutira normalement à l'image d'un mythe personnel* »<sup>296</sup>

### II-I-1- Le temps

Les extraits que nous allons superposer sont tirés du chapitre précédent dans lequel nous avons analysé les quatre romans indépendamment l'un de l'autre :

Il y a quelque chose de déchirant dans cette heure qui est entré le jour et la nuit. On y sent suspendue dans une éternité impossible, l'image de ce temps qui passe et arrache les jours, les mois, les années. cf. partie I, chapitre 3, p29

Il y a une souffrance dans le temps qui passe et dont il ne subsiste rien – et souvent pas même le souvenir. Tout ce qui se perd ainsi d'idées sans suite, de paresse, d'illusion, tout ce qui se perd ainsi du temps du monde, qui donc ou quoi donc serait capable de le sauver, de le restituer intact, et de le faire surgir d'un néant qui est sa menace et son destin cf. partie I, chapitre 3, p30

Je souffrais, oui je souffrais, de laisser tout passer, tout, sans rien faire pour le saisir, tout, les paroles, Bénédicte, cette première rencontre, ces minutes banales et pour toujours irremplaçables. Comme j'aimerais pouvoir vivre sans m'occuper de ma vie cf. partie I, chapitre 3, p32

<sup>295</sup> Op.cit., *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, p. 31.

<sup>296</sup> Ibid., p. 32.

On constate dans ces passages, du premier roman, une réelle souffrance du temps qui passe, l'auteur utilise les verbes tels que « arracher, souffrir, menacer ». On ressent bien cette souffrance et cette peur du temps qui passe.

C'était une angoisse, c'était le temps qui passe cf. partie I, chapitre 3, p56-57

Le temps n'est rien. Il est tout. Tout n'est fait que de temps. Nous sommes plongés dans le temps et le temps est en nous. Vous pouvez imaginer un monde où manquerait presque tout : la mer, les arbres, les couleurs, les formes. Et même la pensée et les hommes. Impossible d'imaginer un monde qui serait privé de temps [...] je suis l'esclave du temps. J'attends qu'il passe et qu'il finisse. Et je ne m'occupe que de lui. Le temps. Depuis que nous nous connaissons, je ne vous parle de rien d'autre. cf. partie I, chapitre 3, p56-57

Le temps est la seule chose au monde que tout le monde connaît et éprouve et qu'on ne peut ni voir, ni sentir, ni toucher, ni diriger, ni modifier, ni définir. Il est insaisissable comme la pensée. Il n'est nulle part, il est partout. Il n'est rien et il est tout. Il est impossible de le comprendre. Il devrait être interdit d'en parler. cf. partie I, chapitre 3, p56-57

Dans le second roman, cette angoisse du temps est toujours présente, l'auteur utilise le mot angoisse pour parler du temps qui passe qui représente un aveu explicite de sa phobie vis-à-vis du temps qui défile, il utilise également le verbe plonger, pour montrer notre immersion dans le temps une immersion réciproque puisque le temps est également immergé en nous, selon lui. Il nous dit à travers son personnage du juif errant qu'il est l'esclave de temps, il ne peut s'en défaire de son emprise, il est habité par ce temps qui est devenu par la force des choses une hantise dont il traîne toujours le spectre :

On l'aurait envoyé très loin, par-delà l'Océan, en Amérique où des revues de médecine assuraient qu'il y avait des professeurs et des laboratoires capables de donner au petit garçon ce qu'il y avait de plus précieux au monde : encore un peu de temps avant de mourir pour toujours. cf. partie I, chapitre 3, p69

Dans ce passage, l'auteur évoque le côté précieux du temps. Selon lui le temps est la chose la plus précieuse au monde. Généralement, nous attendons des médecins à ce qu'ils nous guérissent, cependant l'auteur au lieu d'utiliser le verbe guérir, il a parlé du temps donné par les médecins. Il est tellement obnubilé par ce temps, qui passe qu'il lui a, non seulement, donné une importance des plus précieuses au monde mais a également remplacé la guérison par le temps. C'est-à-dire que le temps est une sorte d'apaisement voire de rémission.

Ne vois-tu pas que les pierres elles-mêmes subissent le triomphe du temps ? Les hautes tours s'effondrent, les rochers volent en poussière ; les temples, les statues des dieux s'affaissent, trahis par l'âge ; ils se dégradent sans que la divinité puisse reculer

l'instant fatal de la destruction ni faire obstacle aux lois de la nature cf. partie I, chapitre 3, p78

la jeunesse est une chose charmante : elle part, au commencement de la vie, couronnée de fleurs comme la flotte athénienne... » Ah ! Voilà la jeunesse qui s'enfuit à tire-d'aile, voilà le temps qui passe, plus rapide que la flèche, voilà la vie qui se rue vers son terme cf. partie I, chapitre 3, p79

Dans ces passages l'auteur évoque la force du temps même sur les pierres. La pierre est connue pour être l'un des éléments les plus résistants à travers les âges, elle a une durée de vie illimitée, elle est considérée en architecture comme un matériau inusable. Cependant, l'auteur évoque sa fragilité et sa vulnérabilité vis-à-vis du temps. Il ose même faire triompher le temps sur le divin. Il donne également au temps une rapidité qui dépasse celle de la flèche.

Le temps a cette ambivalence qui nous déconcerte : nous le côtoyons mais il nous échappe, nous le tenons mais il nous file, il est perpétuellement avec nous mais nous est continuellement étranger. Le temps a donné du fil à retordre à beaucoup d'auteurs, de savants et autres philosophes parce qu'il est étroitement lié à plusieurs problématiques relatives à la mort, le destin et l'avenir de l'homme ainsi qu'à l'éternité. Cette notion nous échappe et se complique au fur et mesure que nous essayons de lui donner une explication, Saint Augustin n'a-t-il pas dit dans les Confessions : « *si personne ne me le demande, je le sais ; si je cherche à l'expliquer à celui qui m'interroge, je ne sais plus* »<sup>297</sup> pare ce que toujours selon lui : « *la notion de temps n'est pas un objet de notre savoir, mais une dimension de notre être* »<sup>298</sup>.

Héraclès a comparé le temps à un enfant qui joue dans son royaume, c'est-à-dire que tel un enfant, le temps peut faire ce qu'il veut sans qu'il ne puisse y avoir ni explication ni raison, Il a, de ce fait, le pouvoir suprême sur l'humanité. Pour Platon le temps est l'image mobile de l'éternité immobile de part cette circularité qui lui est propre ; quant à Aristote, il définit le temps en fonction de l'instant présent, il s'interroge sur l'appartenance de ce présent : fait-il partie du passé ou de l'avenir. Il va même jusqu'à se poser la question à savoir si le présent fait partie du temps ou non puisque pour lui le présent est la limite entre le passé et l'avenir : c'est la fin du passé et le début du futur.

En tenant compte des textes qu'on a relevés de l'œuvre de Jean d'Ormesson et de son œuvre dans son intégralité, nous avons remarqué que la conception du temps chez

<sup>297</sup> SAINT AUGUSTIN, *Confession*, XI, 14, 17, trad. Péronne et Ecalte remaniée par P. Pellerin, Paris, Nathan, 1998.

<sup>298</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, p. 475.

d'Ormesson mélange les deux conceptions des deux philosophes à savoir Bergson et Saint Augustin. Pour ce faire, il nous est primordial de passer en revue les grandes lignes de ces deux théories.

### II-I-1-1- Le temps selon Saint Augustin

Saint Augustin a parlé longuement du temps dans son livre *les confessions*, sauf que pour notre recherche, nous allons nous intéresser au chapitre X et XI dans lesquels il l'a relié à la mémoire et l'éternité. Nous choisissons de parler de ce volet parce qu'il correspond à la conception du temps par notre auteur et en plus, ces deux notions, à savoir la mémoire et l'éternité sont fortement présentes dans l'œuvre de Jean d'Ormesson. La pensée augustinienne du temps place la réminiscence et les souvenirs au centre de sa théorie. Selon lui, « *il y a deux temps, le passé et l'avenir ; mais qui sont-ils, puisque le passé n'est déjà plus, et que l'avenir n'est point encore ? Quant au présent, s'il était toujours présent, et ne tombait point dans le passé, il ne serait plus le temps, mais l'éternité.* »<sup>299</sup>. C'est-à-dire que le temps n'est pas vraiment un Être concret. On ne peut le mesurer qu'en faisant recours à la perception. Mais cette perception du temps qui s'écoule ne peut être qu'au présent parce que le passé n'est plus, et l'avenir n'est pas encore :

Nous ne mesurons ainsi les temps que pendant qu'ils passent et que nous les sentons s'écouler, car les temps passés qui ne sont plus, les temps à venir ne sont pas encore, quel homme pourrait les mesurer ? Qui oserait dire qu'il peut mesurer ce qui n'est pas ? Ce n'est donc que pendant qu'il s'écoule que le temps peut se concevoir et se mesurer ; mais lorsqu'il est passé, cela est impossible, pour la raison qu'il n'est plus<sup>300</sup>

Nous rajoutons pour ces propos d'Augustin, qu'il n'est pas encore. Et la mémoire est là selon lui pour actualiser ce passé dans le présent du moment où on s'en souvient

Ainsi lorsqu'on raconte des événements passés qui ont vraiment eu lieu, la mémoire reproduit non pas ces événements qui ne sont plus, mais les mots qui expriment les images que les événements ont gravées dans notre esprit en passant par les sens, comme des traces de leur passage. Mon enfance, par exemple, qui n'est déjà plus, est dans le passé, qui lui-même n'est plus ; mais son image, lorsque j'évoque son souvenir et que j'en parle aux autres, c'est dans le présent que je le vois, parce qu'elle est dans ma mémoire<sup>301</sup>

Donc le rôle de la mémoire c'est d'actualiser le présent du passé, de le ramener du statut de non être au statut de l'être. La mémoire, Augustin la relie aussi avec la présence de Dieu.

<sup>299</sup> Op.cit., *Confessions*, 14, 17.

<sup>300</sup> Ibid., 16, 21.

<sup>301</sup> Ibid., 18, 23.

L'homme selon lui est porteur d'un souci majeur celui de sa mortalité, il ne peut supporter ce poids que si Dieu lui en donne le pouvoir en étant à ses côtés. Donc le simple fait de faire recours à Dieu est une sorte d'apaisement et de consolation vis-à-vis de la mort et de cette sensation du temps qui passe.

### **II-I-1-2- Le temps selon Bergson**

Pour Bergson, la conscience est une durée et non une succession d'événements ou une suite de faits qu'on ordonne sur l'axe du temps. Il est contre le fait de traiter les états de conscience comme des phénomènes physiques extérieurs à l'esprit humain. Il stipule que

La durée toute pure est la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs. Il n'a pas besoin, pour cela, de s'absorber tout entier dans la sensation ou l'idée qui passe, car alors, au contraire, il cesserait de durer<sup>302</sup>

C'est-à-dire qu'il faut se débarrasser de la notion d'espace pour qu'on puisse mesurer convenablement et de manière adéquates les états de conscience de notre moi. Parce que pour Bergson, l'espace est un milieu à trois dimensions et que pour que l'on puisse mesurer ces états de conscience, il faut sortir de cette juxtaposition de sensation et former l'idée d'espace pour se rendre compte de ses changements. Parce que la durée pure est complètement différente de l'espace et pour arriver à cette distinction immédiate, il ne faut guère juxtaposer les états de conscience comme une succession d'événements sur une ligne du temps mais les laisser s'entremêler et se pénétrer telles des notes d'une mélodie, c'est ainsi qu'on les extrait de l'espace et on les libère du joug de la spatialisation qui ne peut que les opprimer et les dépouiller de leur prolongement intérieur.

Le langage selon Bergson est responsable de cette spatialisation et de cette chosification du moi intérieur de par la nécessité de la communication et le besoin d'établir des liens sociaux. Ainsi le langage creuse un fossé gigantesque entre la réalité de nos sentiments et la façon dont nous les exprimons. Par rapport à la durée, notre langage est imprécis

L'artifice de notre perception, comme celui de notre intelligence, comme celui de notre langage, consiste à extraire de ces devenirs très variés la représentation unique du devenir général, devenir indéterminé, simple abstraction qui par elle-même ne dit rien et à laquelle il est même rare que nous pensions<sup>303</sup>

<sup>302</sup> BERGSON, Henri, *Essaie sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 2013, p. 91.

<sup>303</sup> BERGSON, Henri, *Evolution créatrice*, Paris, œuvres, Edition du centenaire, PUF, 1984, p. 304.

C'est-à-dire que le langage ne peut aucunement peindre la réalité de nos sentiments ceux qui relèvent de la durée pure.

La durée pour Bergson est aussi mémoire. Il existe pour Bergson deux mémoires : une mémoire habitude et une mémoire souvenir. Il nous explique la différence avec l'exemple de la leçon apprise par cœur. C'est-à-dire que quand on apprend une leçon et qu'on se la remémore, il en découle de cette remémoration deux formes, une forme superficielle celle de l'habitude et une forme plus profonde celle du souvenir. La première est représentée seulement par contre la seconde est vécue. Bergson la définit dans le passage suivant

La première enregistrerait sous forme d'images-souvenirs, tous les événements de notre vie quotidienne à mesure qu'ils se déroulent ; elle ne négligerait aucun détail ; elle laisserait à chaque fait, à chaque geste, sa place et sa date. Sans arrière-pensée d'utilité ou d'application pratique, elle emmagasinerait le passé par le seul effet d'une nécessité naturelle. Par elle deviendrait possible la reconnaissance intelligente, ou plutôt intellectuelle, d'une perception déjà éprouvée ; en elle nous nous réfugierions toutes les fois que nous remontons, pour y chercher une certaine image, la pente de notre vie passée. Mais toute perception se prolonge en action naissante ; et à mesure que les images, une fois perçues, se fixent et s'alignent dans cette mémoire, les mouvements qui les continuaient modifient l'organisme, créent dans le corps des dispositions nouvelles à agir. Ainsi se forme une expérience d'un tout autre ordre et qui se dépose dans le corps, une série de mécanismes tout montés, avec des réactions de plus en plus nombreuses et variées aux excitations extérieures, avec de réplique toutes prêtes à un nombre sans cesse croissant d'interpellations possibles. Nous prenons conscience de ces mécanismes au moment où ils entrent en jeu, et cette conscience de tout un passé d'efforts emmagasiné dans le présent est bien encore une mémoire, mais une mémoire profondément différente de la première, toujours tendue vers l'action, assise dans le présent et ne regardant que l'avenir. Elle n'a retenu du passé que les mouvements intelligemment coordonnés qui en présentent l'effort accumulé ; elle retrouve ses efforts passés, non pas dans des images-souvenirs qui les rappellent, mais dans un l'ordre rigoureux et le caractère systématique avec lesquels les mouvements actuels s'accomplissent. A vrai dire, elle ne nous représente plus notre passé, elle le joue ; et si elle mérite encore le nom de mémoire, ce n'est plus parce qu'elle conserve des images anciennes, mais parce qu'elle en prolonge l'effet utile jusqu'au moment présent <sup>304</sup>

Nous pouvons résumer cette longue explication de Bergson, de ces deux formes de mémoire, par dire que la première reste purement mécanique, instinctive et impulsive alors que la deuxième fait appel à l'imagination et à la rêverie. La deuxième selon Bergson est là pour choisir, de la première, les souvenirs qui servent à la situation présente pour les faire durer et ainsi consolider l'équilibre présent.

<sup>304</sup> BERSON, Henri, *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, PUF, 2012 p. 48.

Bergson évoque « la perception attentive »<sup>305</sup> comme étant responsable du choix de l'image-souvenir, à chaque fois cette perception attentive fait que des éléments se détachent d'une région des plus reculées de l'esprit et viennent se greffer avec les éléments les plus anciens et ainsi engendrer le plus grand nombre de souvenirs-images. De ces souvenirs-images jaillissent les idées. La perception, selon Bergson, se situe dans le présent qui est le seul habilité à pousser à l'action puisque le passé en est impuissant. Ce présent est à la fois « *une perception du passé immédiat et une détermination de l'avenir immédiat* »<sup>306</sup> et puisque le passé est sensation et le futur est action donc le présent est sensation et action en même temps.<sup>307</sup>

Pour Bergson, ce présent est la durée qui se trouve dans notre conscience intérieure, qui est la seule vérité qui puisse exister et non celle suggérer par le symbolisme du monde des choses. C'est ce qu'il appelle « *l'intuition de l'immédiat* » donc Bergson fait une nette distinction entre le temps spatialisé et la durée psychologique, cette dernière étant plus immédiate que l'autre. C'est-à-dire que pour savoir qu'une personne change, il faut revenir par l'acte de la mémoire sur ce qu'elle a été afin de mesurer l'amplitude de ce changement.

### **II-I-1-3-Le temps dans les romans de Jean d'Ormesson**

En plus de cette réelle phobie vis-à-vis du temps constaté dans les passages relevés dans les quatre romans étudiés, les deux conceptions des deux philosophes à savoir, Saint Augustin et Bergson se mélangent à travers la façon d'écrire de Jean d'Ormesson. Avant cela, nous tenons à relever les similitudes qui ont émergé des deux conceptions. Les deux philosophes, dans leur perception du temps, évoque le côté psychologique lié à la perception du temps ainsi que le rôle de la mémoire à actualiser le passé dans le présent et ainsi donner à ce présent une sorte d'éternité pour Augustin, et de durée pure pour Bergson.

Ces deux aspects de la conception du temps chez les deux philosophes sont présents à travers l'œuvre de Jean d'Ormesson. En effet, l'auteur à travers un travail de mémoire actualise le passé à travers cette narration qu'il en fait. Que ce soit des souvenirs liés à sa propre vie ou d'autres liés à ses lectures, l'auteur réactualise à chaque fois le passé dans un présent qu'il perpétue par ces images-souvenirs puisque et selon la conception bergsonienne, il existe toujours une mémoire du passé qui s'imbrique dans le présent afin de le changer vu

<sup>305</sup> Ibid., p. 62.

<sup>306</sup> Ibid., p. 83.

<sup>307</sup> Ibid.

que le moi ne peut exister sans la persistance du passé. Il s'agit d'une sorte de socialisation du moi de l'auteur afin d'arriver au moi profond celui de la durée pure.

Nous nous sommes toujours demandé, en lisant les romans d'Ormessoniens, pourquoi l'auteur fait toujours cette rétrospection dans ses romans ? Pourquoi choisit-il ses histoires en particulier ? pourquoi les répète-il dans la majorité de ses romans ? Pourquoi est-il toujours intéressé par les histoires telles que celle de la création de l'univers, de l'antiquité, de la Grèce antique, du moyen âge, de l'époque des grands écrivains ?

Cette remémoration du passé, pour d'Ormesson et selon Bergson, est une sorte de rêverie où l'auteur tient sous son regard la multitude infinie des détails de son histoire passée, cette histoire entre dans son temps (sa durée) afin de la changer. D'Ormesson fait appel au passé de l'humanité entière (une rétrospection de la vie) afin que cette vie se prolonge dans un présent qui, selon Bergson, est le seul qui présente la durée pure (réelle). Et dans le fait que l'auteur préfère un souvenir au détriment de l'autre Bergson l'explique dans ce qu'il appelle, « l'impératif de l'action ». C'est-à-dire que par la nécessité de la vie active, l'auteur a tendance à refouler les souvenirs qui peuvent le troubler et choisir au contraire ceux qui la nourrissent. Une théorie de l'inconscient qui se rapproche de celle de Freud bien qu'elle en soit complètement différente.

Cette vie active pour d'Ormesson, nous la voyons dans cette nostalgie qu'il a de ce passé qu'il regrette du fait des contraintes de la réalité dans laquelle il vit ainsi que les vicissitudes de l'existence qui mène assurément vers la mort, il l'explique insidieusement à travers le passage suivant :

Nous vivons dans le temps. Tout passe. Tout se défait. Tout se précipite vers l'usure, le vieillissement et la mort. Pourtant, écrit Spinoza, « nous sentons, nous éprouvons que nous sommes éternels, immortels, capable de vaincre le temps ? Je n'en suis pas très sûr. Mais que se dresse, en face de cette abstraction qu'est notre perpétuel présent toujours en train de s'éc(r)ouler, quelque chose de vague comme un désir ou un rêve d'éternité, je le crois volontiers<sup>308</sup>

C'est-à-dire que cette vie qui passe est toujours menacée par le vieillissement, l'usure et la mort et que le seul remède à ces vicissitudes de l'existence est ce rêve d'éternité qui habite chacun de nous et en particulier l'auteur. Une éternité qui est seule habilitée à faire face à

<sup>308</sup> D'ORMESSON, Jean, *je dirai malgré tout que cette vie fut belle*, Paris, Gallimard, 2016, p. 56



cette mort qui nous guette et qui risque de nous plonger dans l'oubli et dont la mémoire reste le seul garant.

La mémoire pour Saint Augustin est un moyen d'actualiser le passé dans le présent qui selon le philosophe est le seul qui existe puisque le passé n'est plus et le futur n'est pas encore. Actualiser le passé pour le vivre pleinement, ce que d'Ormesson fait à travers son œuvre. Cependant, l'auteur du juif errant, évoque Dieu ou le fait intervenir dans presque la majorité de ses romans, fait qui nous a interpellés et qui nous a décontenancés en même temps. Pourquoi ce recours à Dieu, pourquoi ce besoin d'être toujours en contact avec l'éternel. La conception du temps de Saint Augustin nous a donné une part de réponse lorsque le philosophe a évoqué la présence de Dieu dans toute mémoire. Dans notre analyse la mémoire est non une mémoire personnelle mais une mémoire universelle, c'est celle des « *images et des connaissances dont l'esprit se sert pour les actes de pensée* ». D'Ormesson par cette mémoire dans laquelle il nous émerge, se renvoie et nous renvoie au-dessus de notre temporalité, c'est une façon d'échapper à la réversibilité du temps, ceci en nous rendant prisonniers dans le présent de notre âme. Ceci s'opère par le dialogue perpétuel qui s'érige entre l'auteur, son égo et le monde extérieur. Cette mémoire l'auteur l'utilise pour combattre l'oubli vis-à-vis de soi-même. Faire revenir le passé dans le présent, c'est pour d'Ormesson une façon de surpasser la peur de l'avenir par cette mainmise sur le temps et son irréversibilité en transformant ce qui passe en ce qui dure. Cette mémoire permet à l'esprit d'atteindre l'intelligible en étirant sa durée à travers ces histoires du passé et de ce fait s'identifier à l'origine et tendre vers l'éternité.

Cette éternité est symbolisée par la présence de Dieu dans les romans Ormessoniens. En effet, Dieu est considéré comme un personnage à part entière dans la majorité des romans de Jean d'Ormesson. Il demande à chaque fois au narrateur de lui faire des rapports sur les hommes puisqu'il est insatisfait de leur comportement. Les hommes tendent au fil du temps à l'oublier voire même à le nier. Par ce dialogue intime qui s'établit entre le narrateur et Dieu, l'auteur donne à son personnage cette capacité d'être le « *contemporain de Dieu* »<sup>309</sup> afin de se rapprocher de l'éternel et de tendre ainsi vers l'éternité.

<sup>309</sup> Expression empruntée à Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, op.cit., p. 82.

## II-I-2- Eros (vie/amour) vs thanatos (mort)

Dans le premier roman, cet éternel combat entre la vie et la mort se traduit, comme on l'a expliqué à travers notre analyse du roman, par l'amour de Bénédicte et de François (narrateur) qui a été interrompu par la mort de Gilles, le fiancé de Bénédicte. Ce combat se traduit également par tous les obstacles rencontrés par les deux amoureux, à savoir Bénédicte et François dans la quête de leur amour (se référer à l'analyse du roman dans le chapitre précédent)

Le secret de la vie, c'est qu'elle se confond avec la mort et qu'il n'y a pas de vie dès qu'il n'y a pas de mort. Celui de vos écrivains que j'ai le mieux connu s'est écrié quelque part : « notre espèce se divise en deux parties : les hommes de la mort et aimés d'elle, troupeau choisi qui renaît, et les hommes de la vie et oubliés d'elle, multitude de néant qui ne renaît plus. » plus que personne, je suis un homme de la vie, et oublié par elle. Parce que la mort ne m'aime pas, je ne peux pas renaître. Je suis un homme du néant. Je meurs de ne pas mourir. C'est parce que je ne peux pas mourir que je ne peux pas non plus vivre. p 59

Ils s'aiment parce qu'ils vont mourir. La vie n'est un chant d'amour que parce qu'elle est un chant de mort. p 60

Il n'y a pas contre la mort, de divertissement plus puissant que la vie. Et la passion, de temps en temps, vient lui donner un coup de main. Parce qu'ils ont, l'un et l'autre, une part d'éternité en eux, rien ne vaut l'amour pour combattre la mort. Mais à défaut d'amour, toutes les autres passions feront très bien l'affaire. L'essentiel est de nous distraire, de nous faire penser à autre chose, de nous occuper l'esprit avant la fin du jour et l'extinction des feux. p. 60

Le passé passe son temps à dévorer l'avenir. Chaque instant qui s'écoule est arraché au futur et entraîné dans le passé. Une seconde, une heure, et même un jour, c'est peu de chose au regard d'une vie. [...] chaque seconde évanouie est un pas vers la mort. Et moi-même qui ne meurs pas, elle me rapproche, d'un battement de cils, de la fin de l'histoire. p. 61

La vie c'est ce qui meurt. La vie et la mort sont unies si étroitement qu'elles n'ont de sens que l'une par l'autre

Nous voyons clairement à travers les passages précités cette alternance entre la vie et la mort, à chaque fois que l'auteur évoque l'une, l'autre n'est jamais loin. Il les relie, l'une à l'autre, d'une manière à ce qu'elles soient inséparables et indissociables.

Elle avait compris que la mort rôdait autour de son enfant. p. 70

« Ils décidèrent tous les trois cette nuit-là, qu'on transporterait l'enfant jusqu'à la ville pour l'emmener à la gare. Le voyage le tuerait, peut-être, mais il aurait vu de près le train avant de mourir. Le médecin et les parents prenaient sur eux toute la responsabilité de l'affaire. p.70

« Il secouait la tête en pleurant comme tous les petits garçons quand ils sont tristes et qu'ils ont un peu honte. Et puis, d'une petite voix hachée, il expliqua avec de gros sanglots qu'il avait toujours espéré pouvoir prendre un jour le train. Et il comprenait maintenant qu'il ne monterait jamais dans le train et que le train passerait toujours si vite et sans jamais s'arrêter. p.70

Dans ce roman la vie et la mort se côtoient, à travers le train qui symbolise la vie, la maladie de l'enfant, l'amour inconditionnel des parents ainsi que tous les efforts fournis afin de le sauver, et dans cette difficulté pour l'enfant de monter dans le train.

Le sexe. Oui, bien sûr : avec la mort, c'est une des clés du système. [...] Il y a du sexe parce qu'il y a la mort, il y a la mort parce qu'il y a le sexe. p. 79

Nous naissons, nous mourrons. p. 79

Vivre, c'est d'abord mourir. Les plantes, les fleurs, les arbres, les oursins, les Koalas et vous mourez parce que vous avez vécu. Et vous ne vivez que pour mourir. Mais vivre, c'est aussi détenir le pouvoir de transmettre à d'autres, par une sorte d'acte magique que les hommes appellent l'amour et où se mêlent orgueil, plaisir, hasard et tous les mécanismes les plus rigoureux de la nécessité, cette vie nous échappe. La mort et l'amour sont les deux faces inséparables de la vie. Nous nous reproduisons que parce que nous allons mourir. Et nous devons mourir parce que nous nous reproduisons. pp. 79-80

La vie est très gaie [...] nous détestons la quitter [...] j'ai eu la chance. Je suis né. Je ne me plains pas. Je mourrais, naturellement. En attendant, je vis. p. 80

La vie de chaque jour offre des exemples sans fin de ces bouleversements et de cette instabilité universelle. Le lait tourne, les fruits pourrissent, l'eau gèle, la glace fond, nous passons notre temps à vieillir. Un chêne se dresse dans une forêt, nous le coupons, nous le débitons à la hache, nous mettons le feu aux bûches, des flammes s'élèvent, vacillent, disparaissent : le chêne s'est transformé en cendre. Un coup de vent disperse la cendre. Le chêne, les bûches, le feu lui-même, la cendre, tout disparaît. Et nous aussi. p. 82

Dans ces passages, on voit bien l'existence des deux figures ontologiques de la vie et de la mort à travers les pensées de l'auteur. Cela nous mène à la relation Ô combien conflictuelle de l'écrivain en particulier et de l'homme en général, avec la naissance, la vie et la mort.

Éros et thanatos forment un couple que tout oppose. Ces deux entités sont diamétralement opposées mais s'attirent en même temps. Il présente l'allégorie de l'amour passionnel qui tend vers le divin par leur origine. En effet, ce couple selon la mythologie grecque est un couple divin qui est considéré comme un des éléments primordiaux du monde. En effet, Eros est considéré, selon la théogonie d'Hésiode, comme le premier Dieu né de l'œuf primordial et que sans lui les autres dieux ne seraient pas nés

Au commencement exista le Chaos, puis la Terre à la large poitrine, demeure toujours sûre de tous les Immortels qui habitent le faite de l'Olympe neigeux ; ensuite le sombre Tartare, placé sous les abîmes de la Terre immense ; enfin l'Amour, le plus beau des dieux, l'Amour, qui amollit les âmes, et, s'emparant du cœur de toutes les divinités et de tous les hommes, triomphe de leur sage volonté. Du Chaos sortirent l'Érèbe et la Nuit obscure. L'Éther et le Jour naquirent de la Nuit, qui les conçut en s'unissant d'amour avec l'Érèbe<sup>310</sup>

Quant à thanatos, il est considéré comme le fils de la nuit, qu'elle a engendré sans l'aide d'aucun Dieu, Hésiode fixe son séjour dans le tartare qu'il décrit comme suit :

Une enclume d'airain, en tombant de la terre, roulerait également neuf jours et neuf nuits et ne parviendrait au tartare que le dixième jour. Cet affreux abîme est environné d'une barrière d'airain autour de l'ouverture la nuit répand trois fois ses ombres épaisses ; [...] C'est là que le terrible plaisir de la nuit obscure s'élève couvert de noir et d'épais nuages. Le jour et la nuit, s'appelant mutuellement, franchissent tour à tour le large seuil d'airain ; l'un entre, l'autre sort, et jamais ce séjour ne les rassemble tous les deux. Sans cesse l'un plane au dehors sur l'immensité de la terre, et l'autre, dans l'intérieur du palais, attend que l'heure de son départ soit arrivée. Le jour dispense aux mortels la lumière au loin étincelante, et la nuit funeste, revêtue d'un sombre nuage, porte dans ses mains le sommeil, frère de la mort. Là demeure les enfants de la nuit obscure, le sommeil et la mort, divinités terribles que le soleil resplendissant n'éclaire jamais de ses rayons, soit qu'il monte vers le ciel, soit qu'il en redescend. Le sommeil parcourt la terre et le vaste dos de la mer en se montrant toujours paisible et doux aux humains. Mais la mort a un cœur de fer ; une âme impitoyable respire dans sa poitrine d'airain ; le premier homme qu'elle a saisi, elle ne le lâche pas, elle est odieuse même aux immortels<sup>311</sup>

On voit bien à travers la description qu'en fait Hésiode cette primordialité du couple Eros/thanatos et leur importance dans la vie de l'être humain. Cependant, on distingue aussi leur antinomie : d'un côté, on a la beauté et la tendresse et de l'autre la dureté et la laideur. Ces oppositions qui les caractérisent ne les empêchent pas de se côtoyer dans une relation aussi étrange que nécessaire. En effet, Freud les unit dans ce qu'il appelle « pulsion de vie » et « pulsion de mort » dans son livre *Au-delà du principe de plaisir*. Selon lui, l'être humain est mué par un instinct de survie et un instinct de destruction. Ces deux instincts se côtoient dans une sorte de paradoxe inouï. Il estime qu'Éros (pulsion de vie) tend à lier et à conserver et ainsi faire accroître les êtres vivants alors que Thanatos (la pulsion de mort) tend vers la destruction de tous les liens et faire revenir les êtres vivants à un état anorganique dont la mort en est la fin.

<sup>310</sup> ERNEST, Marie et Pierre, FALCONNET Claude, Les petits poèmes grecs (livre numérique), éd A. Desrez, numérisé le 26 nov 2008, p. 128

<sup>311</sup> Ibid., p. 136.

Freud s'inspire pour sa théorie de l'idée de Platon qui voit dans Éros l'envie de tout ce qui est beau et de tout ce qui nous rend heureux. En effet, le but d'Éros est de faire en sorte à ce qu'il y ait une attirance entre les êtres humains (pulsions sexuelles) afin que ces derniers s'unissent dans un acte ascensionnel qui garantit la continuité de l'espèce vivante. Éros est un allié de la civilisation dans le sens où il consolide les bases de la vie sociale et renforce le vivre-ensemble. Tandis que Thanatos a un but de destruction. Selon Freud, à la pulsion de l'être vivant à vouloir se reproduire s'oppose une autre pulsion à vouloir se détruire et revenir ainsi à un état anorganique, c'est-à-dire à l'état initial qui est la mort.

La vie dans tout ce qu'elle représente n'est qu'une ligne droite qui mène directement vers le trépas, donc pour Freud cette pulsion de mort n'a en réalité qu'un seul but celui d'atteindre le principe de Nirvana en arrivant à la constance complète du psychisme et à la réduction absolue des tensions (principe d'inertie) en anéantissant progressivement l'individu jusqu'à cet état anorganique. Thanatos représente toute la haine, l'agressivité et l'envie de destruction et de meurtre qui peuvent exister à l'intérieur de l'individu ; quand elle est dirigée vers l'extérieur, elle se transforme en sadisme et lorsqu'elle reste enfouie à l'intérieur on parle de masochisme. Et la prise de conscience de cette pulsion ne peut se faire que lorsque l'être humain tend à faire du mal à sa propre personne ou à autrui.

Freud voit dans le combat de ces deux pulsions antinomiques l'essence de toute civilisation et l'une des causes de son développement.

La pensée de d'Ormesson concernant Éros et thanatos trouve son explication dans cette théorie de Freud dans le sens où la vie est toujours enchaînée par la mort. Il n'y a pas de vie, selon l'auteur, tant qu'il n'y a pas de mort et ceci se répète à travers tous ses romans non seulement dans les élucubrations de ses narrateurs mais à travers également les histoires d'amour réelles ou imaginaires qu'il a choisies de raconter dans ses romans. En effet, ses histoires d'amour sont mêlées de sexe et de mort. On voit bien dans *La douane de mer* qu'à chaque fois que O raconte une histoire à A, elle contient soit du sexe, soit la mort et A nous conforte dans ce que nous avançons lorsqu'il a dit à O : « Ah ! Je comprends, dit A. quand ce n'est pas le sexe, c'est la mort »<sup>312</sup> ceci après que O lui a raconté des histoires d'amour ou des histoires amicales dont la toile de fond était soit le sexe soit la mort. Cette dualité apparaît, également, dans l'histoire d'amour racontée par le juif errant à ses deux compagnons, à savoir

<sup>312</sup> D'ORMESSON, Jean, *La douane de mer*, Paris, Gallimard, 1993, p. 442.

celle de Cartaphilus et de Poppée qui est imprégnée de sexe et de sang et donc de mort, des scènes que l'auteur nous décrit nous font penser à l'envie oppressante de l'homme, muée par la pulsion de mort à la destruction et à l'horreur

Ces spectacles où le sang et le sexe sont mêlés l'un à l'autre, ces jeunes seins déchirés, ces vierges violées, qui à la joie de Néron, inventent, dans la souffrance, la volupté suprême de la pudeur piétinée, portent jusqu'à l'incandescence l'excitation amoureuse de Poppée et de son amant. Souvent ils ne peuvent plus attendre d'être rentrés chez eux pour satisfaire leur désir exaspéré par le sang qui s'écoule sur la table et, au mépris de toute prudence, ils se caressent dans l'ombre, à quelque pas de l'empereur<sup>313</sup>

On voit à travers ce passage du texte, cette pulsion de mort qui est dirigée vers l'extérieur et qui se transforme en un sentiment sadique de la part des deux amants, au point de se caresser sous les images d'horreur qui défilent sous leurs yeux. Nous pouvons citer, par ailleurs, l'histoire d'amour entre Bénédicte et François dans *L'amour est un plaisir* qui a fini par provoquer l'éventuel suicide de Gilles, et dont la mort a provoqué la fin de cette belle histoire

Je croyais à l'amour. C'est un salut comme les autres. Il faut bien croire à quelque chose et meubler sa vie vide. Et ce salut qui m'était enfin donné, sans doute était-ce un salut perdu et souillé et abîmé pour toujours ; et sans doute ce salut n'était-il qu'un échec, et cet amour peut-être était-ce la mort d'un homme<sup>314</sup>

Dans ce passage, le narrateur lie l'amour de Bénédicte à la mort de Gilles. En effet, après avoir su que sa fiancée Bénédicte avait une liaison amoureuse avec François, Gilles s'est trouvé mué par cette pulsion de mort qui l'a poussé à se faire du mal et à se suicider en se laissant noyer dans la mer. Le narrateur dans ce passage évoque la perte et la souillure provoquée par cette mort qui a tout bouleversé sur son passage. C'est l'allégorie même de thanatos portant une faux qui ravage tout sur son passage.

En outre, nous pouvons expliquer cette redondance des deux concepts de la vie et de la mort par la théorie de Nietzsche sur la mort et l'éternel retour. En effet, Nietzsche définit l'éternel retour à travers une exaltation de la vie même si cette dernière est source de problème et de souffrance il en fait allusion dans son livre *le gai savoir*

Qu'arriverait-il si, de jour ou de nuit un démon te suivait une fois dans la plus solitaire des retraites, et te disait : « cette vie, telle que tu l'as vécue, il faudra que tu la revives

<sup>313</sup> Op.cit., *Le juif errant*, p. 298.

<sup>314</sup> Op.cit., *L'amour est un plaisir*, p. 217.

encore une fois, et une quantité innombrable de fois ; et il n'y aurait en elle rien de nouveau, au contraire. Il faut que chaque douleur et chaque joie, chaque pensée et chaque soupir, tout l'infiniment grand et l'infiniment petit de ta vie, reviennent pour toi, et tout cela dans la même suite et le même ordre et aussi cette araignée et ce clair de lune entre les arbres, et aussi cet instant et moi-même. L'éternel sablier et l'existence sera toujours retourné de nouveau, - et toi avec lui, poussière des poussières". Ne te jetterais-tu pas contre terre en grinçant des dents et ne maudirais-tu pas le démon qui parlerait ainsi ? Ou bien as-tu déjà vécu l'instant prodigieux où tu lui répondrais : « tu es un dieu et jamais je n'ai entendu parole plus divine<sup>315</sup>

Dans ce passage la personne avec qui parle le démon est confrontée à un dilemme, celui de honnir le démon ou au contraire le gratifier pour cette offre on ne peut plus étonnante. L'éternel retour prône, évidemment, la gratification du démon et accepte ce contrat avec sa propre personne de revivre son histoire telle qu'elle a été vécue, avec ses hauts et ses bas.

L'homme de l'éternel retour veut la vie comme elle fut, comme elle est, mais surtout comme elle sera [...] L'éternel retour peut alors apparaître paradoxalement, non pas comme une pensée penchée sur son passé, mais comme une pensée tendue vers l'avenir. Cette pensée est un guide pour l'action de se surmonter soi-même<sup>316</sup>.

Cette manière de replacer l'homme dans sa vie et lui faire prendre conscience de sa réalité et de son authenticité, le libère de la charge étouffante de la fausse existence. Ceci permet à l'homme d'acquiescer cette volonté de puissance sur la vie elle-même et par voie de conséquence sur sa mort. « *Toute pensée de la mort porte ainsi en abîme une pensée du temps vécu – c'est-à-dire d'un certain rapport au passé et à l'avenir* »<sup>317</sup>

Dans l'œuvre de Jean d'Ormesson on voit cette notion de l'éternel retour dans la palingénésie de l'histoire de l'humanité et dans cette quête de l'origine. D'Ormesson nous peint l'histoire, dans une redondance qui donne le tournis, telle qu'elle a été vécue, avec ses moments de gloire et ses moments de désenchantements à travers des personnages on ne peut plus réels, qui ont été pour beaucoup dans son accomplissement ; sans oublier de se projeter, quelques fois, dans l'avenir pour nous parler de ce qui pourrait en advenir. Dans *La douane de mer*, « O » raconte à « A » l'histoire des civilisations qui se sont succédé, des figures historiques qui ont marqué l'histoire ainsi que les théories et les inventions qui ont contribué,

<sup>315</sup> NIETZSCHE, Friedrich, *Le Gai savoir*, livre IV, traduction d'Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, 1950, p. 341

<sup>316</sup> SAUVANET Pierre, « Nietzsche, philosophe-musicien de l'éternel retour () », *Archives de Philosophie*, 2001/2 (Tome 64), p. 343-360. URL : <https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2001-2-page-343.htm>, consulté le 07/12/2017

<sup>317</sup> CREPON Marc, « L'éternel retour et la pensée de la mort », *Les Études philosophiques*, 2005/2 (n° 73), p. 193-202. DOI : 10.3917/leph.052.0193. URL : <https://www.cairn.info/revue-les-etudes-philosophiques-2005-2-page-193.htm> consulté le 07/12/2017

d'une manière ou d'une autre, au développement des sociétés et par voie de conséquence de la vie. Ceci se répète à travers *Histoire du juif errant* par la bouche de Simon Laquedem, *Le rapport Gabriel* par le narrateur qui donne un rapport à l'ange Gabriel qu'il transmettra à Dieu et *C'est une chose étrange à la fin que le monde* par l'auteur à travers ses différentes lectures

J'emportais quelques livres de voyage dont la naïveté ou la drôlerie, parfois le génie, toujours le talent, ajoutait beaucoup au charme des paysages qui défilaient sous mes yeux : l'odyssée d'Homère, Hérodote, Xénophon, les expéditions de notre vieux Dumas dans le Caucase ou à Naples, les Promenades dans Rome de Stendhal, le Roi des montagnes d'Edmond About, Le voyage du Condottiere d'André Suarès, la correspondance entre Lawrence Derrell et Henry Miller, le temps des offrandes de Patrick Leigh Fermor, Bagages non accompagnés d'Evelyne Waugh, l'usage du monde de Nicolas Bouvier, un petit tour dans l'Hindou Kouch d'Eric Newby<sup>318</sup>

Sans oublier, les romans autobiographiques : *Casimir mène la grande vie*, *C'était bien*, *Je dirai malgré tout que ma vie fut belle* qui sont un panache de biographie personnelle et de biographie universelle où l'auteur nous raconte l'histoire à travers les personnages liés à sa famille. Nous avons même constaté un passage où l'auteur fait allusion, on ne peut plus explicite, à la notion de l'éternel retour de Nietzsche

Des jours entiers et des nuits, mon grand-père me racontait la famille. On s'installait sous la lampe dans le petit appartement de la rue Fleurus ou, les longs soirs d'été, sur un banc du Luxembourg. Les siècles défilaient. [...] j'écoutais distraitement. Le passé m'ennuie. Il est mort. Qu'est-ce qu'on en fait ? Il était pour mon grand-père le seul motif de vivre. Il le consolait des rigueurs d'aujourd'hui<sup>319</sup>

Cette récursivité de l'histoire familiale pour le grand-père est une sorte de renaissance qui lui confère une sensation de plénitude accentuée par cette puissance qu'il a acquise sur la vie et ainsi sur la mort. En renouvelant à chaque fois la vie, il se perpétue en contrepartie.

Selon Augustin, c'est la mémoire qui garantit la continuité temporelle de la personne, grâce à nos souvenirs nous prenons conscience du temps qui passe en l'actualisant d'abord et on le projetant, ensuite, comme une attente de l'avenir. Il stipule, pour résumer ce qu'on vient de dire, que « *longueur de temps s'applique donc, pour le futur, non point à un temps qui n'est pas, mais à une attente relative au futur, et de même, pour le passé, non point à un*

<sup>318</sup> Op.cit., *C'est une fin étrange à la fin que le monde*, p. 133

<sup>319</sup> D'ORMESSON Jean, *Casimir mène la grande vie*, Paris, Gallimard, (Coll. Folio), 1997, pp. 17-18



*temps qui n'est pas, mais à un long souvenir relatif au passé* »<sup>320</sup>. Par cette mémoire nous nous rendons compte du temps passé et du long chemin parcouru.

Ceci étant dit, la théorie du Dasein d'Heidegger résume, également, ce recours à l'histoire avec les différentes vies qui se sont succédé, comme étant une prise de conscience de sa mort à venir. En effet, pour lui le Dasein est obnubilé par sa propre mort, seulement, il est dans l'incapacité de l'expérimenter ce qui provoque en lui une certaine tranquillité par rapport à son trépas. Cependant, pour ce dasein l'expérience de la mort d'autrui peut être une prise de conscience des plus brutales par rapport à sa propre mort, puisque c'est la seule expérience qu'il peut en faire. C'est-à-dire que grâce à l'histoire l'auteur se rend compte de sa propre mort. L'histoire des personnalités qu'il nous raconte dans ses romans permet à Jean d'Ormesson de se rendre compte de sa mort à venir pour reprendre Heidegger. En effet, toutes ces personnalités qui ont marqué l'histoire ont occupé le monde comme ce qui existe et non comme ce qui est. Cependant la mort les a transformés en un état de non être. Cette expérience de la disparition d'autrui est une sorte de révélation de notre mort à venir.

### **II-I-3- Mer et soleil**

Le thème de la mer se répète d'une façon continuelle dans toute l'œuvre de Jean d'Ormesson, l'auteur use de ce thème à volonté tantôt il le peint comme un lieu de villégiature, de voyage et de détente, tantôt il en fait allusion en lui conférant un caractère auguste voire même, sacré. Il suffit de feuilleter quelques pages des romans Ormessoniens pour que la mer apparaisse dans tout ce que ce mot peut porter comme signification.

Nous en choisissons quelques exemples, vu les nombreux passages qui existent dans toute l'œuvre :

Devant nous, la mer venait lécher le sable à coup de petites vagues courtes. Le bout de la mer ne se distinguait pas du ciel : c'était comme une seule grande voûte qui jaillissait sous nos pieds et se repliait se elle-même, et dessus de nos têtes, en forme de ciel. A droite et à gauche, le sable et la mer étaient bordés de rochers où clapotaient les vagues. La seule issue possible était derrière nous ; c'était par-là que nous étions venus. [...] je regardais le ciel et j'essayais traîtreusement de m'approcher du soleil. Avec un peu de patience, on le regarde très bien en face. « Le soleil ni la mort... » : C'étaient les mensonges de la littérature. Je regardais la mer et je me disais : « c'est la méditerranée. » des transes sacrées me prennent quand je prononce ce nom. P 81-82  
l'amour est un plaisir

<sup>320</sup> SAINT AUGUSTIN (1947). *Confessions*, Le livre de poche chrétien : Paris, p. 347

Il y avait le sable foncé pénétré par les vagues 82

Il n'y avait rien à décrire qu'une mer bleue et le sable jaune « qu'il n'y ait plus dans les cœurs... », Pensais-je. Dans le mien en tout cas. Ce Dieu qui lit dans les cœurs, qu'il ne trouve dans le mien que la fluidité des vagues et l'aridité du désert. Qu'on ne vous parle plus d'amour sous ce soleil qui brûle, devant cette mer qui lave, sur ce sable qui use, qu'on ne parle plus d'amour, ni de haine, ni d'ambition, ni de crainte. Est-ce que tout cela existe, le cœur consumé de haine, le cœur brûlé d'ambition, la terreur, l'avarice ? Il y avait une grande mer, un grand ciel, ces grains de sable dont parle les livres saints [...] tout était inutile en face de la mer, sur le sable, sous le soleil. 82-83

Le soleil tombait sur la mer comme un fil à plomb de feu p 168

Ce qu'il y avait de bien dans ces bains, dans cette mer, dans ces oliviers et ces pins qui tombaient des montagnes, c'est que toute pensée et presque tout sentiment, excepté le bonheur, en étaient expulsés. J'étais un fragment du paysage, au même titre que les rochers, que les chênes verts sur le rivage, que l'eau où j'étais plongé. J'étais là. J'étais au monde. Et je ne pensais à rien entre le ciel et la mer. C'est une chose étrange à la fin que ce monde p. 136

Avant de l'avouer tout de suite, il y a quelque chose d'un peu risible, et peut-être d'un peu poseur, qui m'a donné de grands bonheurs : c'était de nager dans la mer. Je sais : j'ai eu de la chance. J'ai nagé dans beaucoup de mers de notre planète. p. 135

L'ange aperçut partout de grandes étendues d'eau : c'était la mer. Il la trouve belle. Il distingua des îles qui étaient comme de gros rochers entourés d'une eau claire qui allait du bleu le plus sombre au turquoise le plus clair et qui scintillait au soleil. Le rapport Gabriel p. 118

Dans les passages ci-dessus l'auteur leur confère, en citant la mer et le soleil, une sacralité qui transparaît à travers la description qu'il en donne. En effet, l'auteur les sanctifie en leur octroyant un pouvoir propre aux dieux. Ce pouvoir qui débarrasse l'esprit de toute pensée de haine, de terreur, d'ambition, et où règnent que la tranquillité et l'apaisement. Que rien n'a de sens en présence de la mer et du soleil, qu'on ne pouvait penser qu'au bonheur en leur présence. Par cette absence de douleur et de souffrance, l'auteur nous fait rappeler l'expression des liturgies funéraires « se trouver dans le sein d'Abraham » qui veut dire un lieu où n'existe ni douleur, ni souffrance. La mer est rattachée ici à la mort, voire, à l'au-delà par cette tranquillité et cet apaisement qu'elle procure à l'auteur.

Il resta, quelques instants, allongé près de la mer à regarder vers le ciel à travers ses paupières closes. [...] la mer. Il l'avait toujours aimé. Peut-être que parce que la terre était le lieu de son crime et de sa malédiction, la mer lui apparaissait comme une libération. Histoire du juif errant p524

Nous étions liés à l'air, au soleil, à la mer d'où nous sortions p 617

Le soleil brille. Par une chance miraculeuse, il luit, immuable, omniprésent, jusque sur les recoins des plus inaccessibles de la grosse boule appelée terre [...] notre vie

dépend de lui. Il nous chauffe et nous éclaire. Il répand sa lumière. Toute la beauté du monde est liée à ses rayons. Il est l'image de la régularité et de la permanence. p. 251

J'ai beaucoup aimé le soleil. Il brillait de mille feux qui répandait la paix. Il m'arrachait au tumulte, à la complication aux bégaiements de l'histoire. Il me rendait au silence. Il me rendait à moi-même. La douane de mer p. 72

Il y avait nos deux corps, et il y avait la mer. C'était une mer de légende où avait passé tout un monde de navigateurs et de conquérants [...] il y avait la mer. Et nous étions nos corps. Nous courions vers la mer. Nous nous jetions dans l'eau. Le soleil sur la mer comme le soleil sur la neige est l'image d'un bonheur inconnu aux esprits. Nous nagions l'un près de l'autre. L'eau qui t'est un mystère, est le plus fort peut-être de tous les lieux de bonheur. Nous nous glissions en elle, elle nous enveloppait de partout. Nous retournions à la mer comme au sein maternel, comme à notre origine. Si tu me demandais ce que j'ai fait de ma vie avant de te rencontrer, je ne parlerais ni de postes, ni de fonctions, ni d'études, ni de combats. Je parlerais de Marie, du soleil, de la neige, de la mer. Je me suis baigné dans la mer parce que j'étais un corps. p. 371

Le soleil se couchait. C'était l'heure délicieuse qui s'évanouit si vite. Alerte ! M'écriai-je. Il n'y a plus une minute à perdre. Au bain, au bain. La création du monde, p. 38

Cette année, le soleil brillait dans un ciel sans nuages et sans un souffle de vent. Nous nous étions levés de bonne heure et nous étions descendus tous les quatre vers la plage de sable, entre les rochers, en contrebas de la maison. Nous avons pris ce bain du matin qui est loin le meilleur et nous étions remontés chez nous à l'heure où la chaleur devient insupportable P. 43

Dieu me voyait sur mon île en train de sortir de la mer et de rêver à mon père, à Marie, à Gaston Gallimard. Il voyait le premier regard échangé je ne sais où et je ne sais quand entre mon père et ma mère. Il voyait Marie, dont je ne savais plus rien, poursuivre sa vie loin de moi. Il voyait Gabriel qui descendait dans le temps. Le rapport Gabriel p. 66

Dans les passages précédents, l'auteur nous parle de la relation qu'il a avec la mer et le soleil, une relation d'amour perpétuel. A chaque fois que l'auteur les voit, c'est toujours les mêmes sentiments qui se réveillent en lui. Par ailleurs, dans ces passages l'auteur lie la mer aux origines lorsqu'il compare son retour vers elle au retour au sein maternel. En effet, le sein est « *symbole de maternité, de douceur, de sécurité, de ressource. [...] il est aussi réceptacle, comme tout symbole maternel, et promesse de régénérescence.* »<sup>321</sup>. Cet au-delà que nous avons évoqué plus haut se transforme, par cette comparaison au sein maternel et par ce premier regard entre le père et la mère de l'auteur et qui résume en lui-même leur union, en un lieu de renaissance.

Symbole de la dynamique de la vie. Tout sort de la mer et tout y retourne : lieu de naissance, des transformations et des renaissances. Eaux en mouvement, la mer symbolise un état transitoire entre le possible encore informel et les réalités formelles,

<sup>321</sup> Op.cit., *Dictionnaire des symboles*, p. 857.

une situation d'ambivalence, qui est celle de l'incertitude, du doute, de l'indécision et qui peut se conclure bien ou mal. De là vient que la mer est à la fois l'image de la vie et celle de la mort<sup>322</sup>

Cette dynamique de la vie vient de ce que l'eau symbolise le lait maternel. Selon Mme Bonaparte cité par Gaston Bachelard dans son livre *L'eau et les rêves*

La mer est pour les hommes l'un des plus grands, des plus constants symboles maternels [...] ce n'est pas parce que la montagne est verte ou la mer est bleue que nous l'aimons, même si nous donnons ces raisons à notre attrait, c'est parce que quelque chose de nous, de nos souvenirs inconscients, en la mer bleue ou la montagne verte, trouve à se réincarner. Et ce quelque chose de nous, de nos souvenirs inconscients, est toujours partout issu de nos amours d'enfance, de ces amours qui n'allaient d'abord qu'à la créature, en premier lieu à la créature-abri, à la créature que fut la mère ou la nourrice<sup>323</sup>

Selon Bachelard, quand on éprouve un grand amour envers une image c'est qu'en réalité c'est l'amour filial qui est visé et plus précisément l'amour maternel. Par ailleurs, tout ce qui coule est de l'eau et en psychanalyse toute eau est un lait maternel et c'est dans cette partie de l'imaginaire où se rencontrent le conscient et l'inconscient que l'image inconsciente du lait rejoint l'image consciente de l'eau pour donner ce « *caractère fondamental de la « maternité » des eaux* »<sup>324</sup>. C'est-à-dire que cette obsession de l'eau chez l'auteur est inconsciemment une envie de renaissance, une envie de retourner au sein maternel pour renaître une seconde fois. De plus, cet amour inconditionnel de la mer nous renvoie également selon la théorie bachelardienne à l'amour maternel « *l'eau est un lait dès qu'elle est chantée avec ferveur, dès que le sentiment d'adoration pour la maternité des eaux est passionné et sincère* »<sup>325</sup>. En effet, cette passion pour l'eau et spécialement pour la mer transparait à travers toute l'œuvre Ormessonienne, l'auteur en parle toujours avec un fort enthousiasme et une grande exaltation.

Le soleil a eu sa part de glorification de la part de l'auteur. Chaque fois que l'auteur évoque la mer, le soleil n'est pas loin, il les associe comme étant une source d'apaisement et d'enchantement. L'auteur évoque toujours un soleil clair, brillant et brûlant. Le soleil a une symbolique double par son coucher et son lever

<sup>322</sup> Ibid., p. 623.

<sup>323</sup> BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, p. 138.

<sup>324</sup> Ibid., p. 140.

<sup>325</sup> Ibid., 141.

Le soleil immortel se lève chaque matin et descend chaque nuit au royaume de morts ; par suite, il peut amener avec lui des hommes et, en se couchant, les remettre à mort ; mais, en même temps, il peut, d'autre part, guider les âmes à travers les régions infernales et les ramener le lendemain, avec le jour, à la lumière. Fonction ambivalente de psychopompe meurtrier et de hiérophanie initiatique...un simple regard sur le coucher du soleil peut entraîner la mort selon certaines croyances<sup>326</sup>

Ainsi, le soleil a ce pouvoir thanatophore par son couché et cette puissance régénératrice par son lever. D'Ormesson nous décrit la plupart du temps le soleil dans sa puissance régénératrice. C'est-à-dire, au moment où il est en plein ciel, brillant et brûlant. Par ailleurs les rayons qu'il envoie, il les compare à des fils à plomb de feu qui tombe sur la mer. Cette association du feu et de la mer nous renvoie aux rites initiatiques, de la civilisation Maya, de mort et de renaissance

Le feu dans les rites initiatiques, s'associe à son principe antagoniste l'eau. C'est ainsi que les jumeaux du Popol-Vuh, après leur incinération, renaissent d'une rivière où leur cendre ont été jetées. Plus tard, les deux héros deviendront le nouveau soleil et la nouvelle lune, Maya-Quiché, accomplissant une nouvelle différenciation des principes antagonistes, feu et eau, qui ont participé à leur mort et à leur renaissance. Ainsi la purification par le feu est complémentaire à la purification par l'eau, sur le plan microcosmique (rite initiatique) et sur le plan macrocosmique (mythes alternés de Déluges et de grande sécheresses ou Incendies)<sup>327</sup>

L'association de la mer et du soleil dans son œuvre, montre selon la symbolique du passage ci-dessus, que le subconscient de l'auteur est obnubilé par cette envie de renaissance et de régénération qui lui assure cette éternité tant convoitée. Il aspire tels les jumeaux de la civilisation Maya, à une sorte de réincarnation littéraire après sa mort.

#### **II-I-4- Gloire et éternité**

L'envie de gloire et d'éternité sont deux thèmes qui se répètent d'une façon déconcertante dans l'œuvre d'Ormessonienne. En effet une question se réitère à chaque fois dans les romans de l'auteur à savoir « qu'ai-je donc fait de ma vie » dont un roman a carrément cette phrase ou plus précisément cette interrogation comme titre « *qu'ai-je donc fait* ».

Relevons d'abord les passages où l'auteur, par la voix de son narrateur, se la pose à chaque fois :

<sup>326</sup> ELIADE, Mircea [1949], *Traité d'histoire des religions*, Paris, 1964, p. 124.

<sup>327</sup> Op.cit., *Dictionnaire des symboles*, p. 436.

Dans le juif errant :

« Mais qu'ai-je donc fait pendant quatre ans ? Que fais-je, jour après jour, et du matin au soir ? Presque rien [...] que ferai-je dans les années qui viennent ? À coup sûr, pas beaucoup plus. Et sans cesse la même chose. » p. 62

Dans c'est une chose étrange à la fin que le monde :

« Le monde perdait de son évidence. Il n'était plus qu'une question enivrante, pleine de promesse. Gigantesque, pleine de menace. Je me disais : « que ce que je fais là ? » p. 85

Dans la douane de mer :

« J'étais un incapable, un bon à rien, et peut-être un misérable. Je n'avais rien fait, ou presque rien »<sup>328</sup>

Dans la création du monde :

« Pourquoi moi ? M'écriai-je. Je ne suis rien. Je n'ai rien accompli. Je ne sais rien. Et j'ai peur. Écarte-moi ce calice qui n'est pas fait pour moi »<sup>329</sup>

Avec cette question, on a l'impression que l'auteur opère, à chaque fois, une rétrospection dans sa vie afin de mesurer le chemin parcouru. Il se demande si ce qu'il a fait de sa vie aurait satisfait son père s'il était en vie. Et à chaque fois, on ressent une insatisfaction, de sa part, accompagnée d'un rêve de gloire qui se traduit, dans toute son œuvre, à travers, d'une part, cette envie d'écrire le bon livre, le livre qui va le hisser en haut de l'affiche. Celle des écrivains immortels qu'on n'arrive pas à oublier et dont le nom est gravé à jamais dans la mémoire collective, il l'avoue lui-même dans un entretien donné au journal l'express « *tout ce que j'ai publié depuis 1971 a trouvé des lecteurs. Mais le succès d'un livre ne signifie rien. Mon seul rêve, c'est d'être lu trente ans après ma mort par 2000 jeunes gens. Deux choses peuvent aider à la prospérité : entrer dans un cycle universitaire ou figurer dans une*

<sup>328</sup> Op.cit., *La douane de mer*, p. 593.

<sup>329</sup> Op.cit., *La création du monde*, p. 47.

*collection comme Pléiade ou Bouquins* »<sup>330</sup>. Et d'autre part, par cette prolifération de livres. En effet, depuis 1956, il n'y a pas une année où Jean d'Ormesson n'a pas écrit de livre et cet excès dans le nombre de romans s'est accru les dernières années de sa vie au point où il sortait deux livres par an<sup>331</sup>. Des livres qui avaient tous la même problématique, celle du temps, de la mort et de l'éternité. On a toujours l'impression quand on lit du d'Ormesson qu'on est en face du même livre

Les stigmates de cette envie d'éternité apparaissent, dans les romans de Jean d'Ormesson, de différentes manières mais leur explication converge souvent vers le même point, celui de la peur de mourir. La mort ici n'est pas celle qui est physique, commune à tous les êtres humains mais une mort d'un tout autre genre, celle que l'oubli engendre. Car comme nous l'avons expliqué un peu plus haut dans le volet consacré au temps l'éternité dans les romans de Jean d'Ormesson n'est pas cette éternité qui échappe à la mort mais une tout autre éternité, celle qui se prolonge dans la durée : La durée telle que l'a définie Bergson. En somme, Jean d'Ormesson voudrait se perpétuer à travers les œuvres qu'il produit pour que ces dernières soient la présence éternelle du génie de sa création.

L'envie d'éternité est exprimée dans l'œuvre Ormessonienne explicitement et implicitement. Explicitement par la voix du narrateur dans les passages suivants :

Mais il m'arrive de rêver de grandes aventures qui transmettraient mon nom aux rivages du futur. p. 62

Peut-être qu'en m'écoutant, avez-vous marqué de l'impatience ou de l'irritation ? Vous n'auriez pas agi comme moi, vous ne pensez pas comme moi. C'est vrai : je ne suis pas vous, vous n'êtes pas moi – et je vous en félicite [...] quand nous nous séparerons – et le moment approche où nous repartirons chacun de notre côté –, j'espère que, de temps en temps, dans vos instants perdus, pendant vos insomnies, au cœur des embouteillages, en marchant dans la rue ou à travers les bois, vous penserez au juif errant, rencontré par hasard dans un coin à Venise [...] quand je serai parti, pensez encore au juif errant. p 63 le juif errant

L'écriture est récente : [...] moins sans doute que la vie ou la pensée, mais avec brutalité et puissance, l'écriture change le cours des choses, accélère le rythme des changements longtemps resté si long, ouvre aux esprits éblouis une carrière presque sans borne, fonde l'histoire qu'elle relate et préserve, nous transmet les rêves, les craintes, la attentes des civilisations disparues p 83c'est une chose étrange

<sup>330</sup> D'ORMESSON Jean, je suis un spectateur engagé, interview de Marianne Payot, publié le 22/03/2012 à 08h00, mis à jour le 05/12/2017 à 15h01, URL : [https://www.lexpress.fr/culture/livre/jean-d-ormesson-je-suis-un-spectateur-engage\\_1095955.html](https://www.lexpress.fr/culture/livre/jean-d-ormesson-je-suis-un-spectateur-engage_1095955.html)

<sup>331</sup> Consulter sa bibliographie.

J'ai toujours été réticent à prendre pour argent comptant l'idée indienne et bouddhiste de la réincarnation, l'idée musulmane d'un paradis de houris, l'idée chrétienne de la résurrection de la chair. Mourir, c'est sortir du temps. [...] le génie populaire le sait depuis toujours : « Quand on est mort, c'est pour longtemps. » Mourir, c'est entrer dans l'éternité. Quelques printemps, quelques étés – et, à jamais l'éternité. Quel est le statut de cette éternité ? Nous ne pouvons pas le savoir, mais nous avons le droit d'espérer. P. 84 du roman c'est une chose étrange

Dieu, écrit Michel-Ange, a donné une sœur au souvenir. Il a appelée l'espérance » J'ai beaucoup aimé le passé. J'ai toujours préféré l'avenir. J'ai passé mon temps et ma vie à espérer autre chose. Au-delà de ce monde et au-delà de la mort, j'espère encore autre chose. Mais quoi ? p 84 c'est une chose étrange

En essayant de rendre aux miens les devoirs de jadis, c'est aussi un peu ma part d'éternité que j'essaie de sauver, à travers ce temps que j'accepte. Dans ce monde où tout glisse et s'efface, je me raccroche à François comme un homme emporté par le fleuve tumultueux des jours, des mois, des saisons, des années, qui font si vite des siècles. Je m'y noie puisque je vais mourir. Ah ! que notre nom, que mon nom ne périsse pas tout à fait ! je sais bien tout ce qu'il y a déjà et encore de réactionnaire et d'arriéré dans ce désir d'éternité et que beaucoup voient le salut dans l'abandon du nom et de ce rêve égoïste de la personnalité collective<sup>332</sup>

On voit bien à travers ces passages extraits de différents romans de Jean d'Ormesson la redondance de la notion d'éternité. L'auteur en fait référence expressément, cependant même si l'éternité n'est pas vraiment citée délibérément, les passages convergent tous vers cette notion de pérennité et de perpétuation. En effet, quand l'auteur exprime par la voix/voie de son narrateur, dans le premier passage, son rêve ; ce dernier est un rêve de reconnaissance qui mène vers la continuité puisqu'il évoque les générations futures. Dans le deuxième passage, il somme ses deux compagnons de ne pas l'oublier et ainsi perpétuer son nom. Dans le troisième passage, il évoque l'écriture et sa particularité à préserver l'histoire, à transmettre les rêves et les craintes et surtout à servir comme moyen aux érudits pour être éternel avec, comme l'a précisé l'auteur « *une carrière sans borne* ». Dans le quatrième passage, et quand l'auteur fait référence à l'éternité, il s'interroge sur le statut de cette éternité. Est-elle celle des bouddhistes, celle de musulmans ou celle des chrétiens ? L'auteur nous informe qu'on ne peut le savoir mais qu'on peut y espérer quand même. Cependant, dans le dernier passage, il nous en donne la définition de cette éternité qu'il convoite tant : c'est une éternité qui est octroyée par l'histoire familiale, une sorte de pérennisation du moi à travers la perpétuation de l'histoire familiale. En effet, raconter sa vie, permet à l'auteur, de garder sa part d'éternité en donnant au sien, comme il a si bien dit, « *leur part de jadis* ». Donc l'auteur, à travers l'histoire de ses aïeux ressuscite les images des membres de sa famille pour qui leur nom est le bien le plus précieux et particulièrement la figure tutélaire de son grand père dans ce

<sup>332</sup> D'ORMESSON, Jean, *Au plaisir de Dieu*, Paris, Gallimard, 1974, p. 604.



château de Plessis-les-Vaudreuil (Saint-Fargeau en réalité), ce vieil homme qui arrive à survivre à son monde et qui arrive tant bien que mal à préserver et à pérenniser ce nom tant cher à toute la famille qu'au narrateur. Ce nom qui l'introduira dans cette éternité tant convoitée.

Implicitement, cette envie d'éternité s'est manifestée dans les histoires que nous raconte l'auteur dans ses romans. Elle se manifeste dans son roman *L'enfant qui attendait un train* par l'irrépressible envie du petit garçon à monter dans le train qui passe chaque jour devant sa maison et ne s'arrête pas. Un train qui ne transporte que les gens riches et importants. Ce train étant assimilé, par ses passagers de luxe, à la vie et à la gloire et donc à l'éternité. Dans *Histoire du juif errant*, cette éternité est symbolisée par Simon, ce personnage voué à l'immortalité parce qu'ayant refusé un verre d'eau au Christ ; il est contraint d'errer toute sa vie sur la terre sans jamais mourir. Dans *La création du monde*, *Le rapport Gabriel*, *C'est une chose étrange à la fin que le monde*, l'auteur devient le « contemporain de Dieu »<sup>333</sup>, il côtoie l'éternel et rentre ainsi à son tour dans l'éternité car porteur et garant d'une parole démiurgique.

## **II-I-5- Le titre comme révélateur de thanatos**

Si l'on consulte la bibliographie de Jean d'Ormesson, on est stupéfait par le foisonnement de ses livres. En effet, l'auteur a commencé à écrire depuis 1956 alors qu'il avait 31 ans jusqu'après sa mort où il a laissé deux livres posthumes. Nous allons nous intéresser, dans cette large panoplie de titres, à ceux qui expriment un désenchantement, une déception ou une fin funeste (mort) car ayant une relation avec la thématique de notre recherche. Ce choix n'est nullement fortuit mais basé sur la redondance remarquée de ce genre de titres surtout ces dernières années. A lire les titres que Jean d'Ormesson donne à ses écrits (roman et essais) on perçoit, du moins ce que nous avons ressenti nous-mêmes, une certaine déception qui se dégage de ces titres, une sorte d'insatisfaction et d'égarement. Nous tenterons d'expliquer ce ressenti à travers ce qui va suivre.

*Au revoir et merci*, est un récit autobiographique qui était censé signer la fin de la carrière d'écrivain de Jean d'Ormesson après seulement deux romans qu'il a écrits mais il n'en était rien. Au contraire, après ce livre, il y a eu une abondance d'écrits qui s'en est suivie. Le titre

<sup>333</sup> Expression empruntée à Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p.82

est constitué de deux mots une locution adjectivale « au revoir » et un nom « merci », séparé par une conjonction de coordination. Le titre est énigmatique et le devient encore plus avec le périphrase de la quatrième de couverture « *trente-sept ans, bourgeois, vie sexuelle normale, plus d'argent que la moyenne, bonne santé, bonnes études, ni beau ni laid, un certain appétit pour la gloire, à défaut pour la publicité : je me présente. Quoi faire ?* »<sup>334</sup>

L'année où il a sorti ce livre, Jean d'Ormesson était un nouvel intellectuel qui n'écrivait que pour le plaisir, toutefois, il voulait quand même percer dans le domaine de l'écriture chose qui ne s'est pas concrétisée alors il a écrit ce livre comme une sorte d'Adieu dans lequel il s'est présenté en parlant de ses origines, de sa famille, de son environnement. Il livre dans ce factum, avec humour et autodérision, son repentir pour avoir offensé dieu, son manque de talent tout en exprimant en filigrane son envie impérieuse de devenir un grand écrivain et connaître le succès. On remarque bien la non-adéquation du titre avec le contenu du texte. Un titre piège que l'auteur a utilisé pour attirer l'attention du lecteur afin de pouvoir se présenter et se confier à lui. Chose qui est considéré, pour un écrivain, comme la clé de toute réussite.

*Les illusions de la mer*, est un roman proche des premiers romans Ormessoniens où le personnage principal, du nom de Philippe, installé dans un yacht livre ses impressions sur les gens qui sont invités à une réception donnée par une certaine Rose-Mary B. Son titre, si on prend en considération le contenu du roman, n'a aucune relation avec ce dernier. On se demande pourquoi l'auteur a choisi ce titre. Que veut-il dire par les illusions de la mer, n'étaient-ce pas ses propres illusions, inconsciemment exprimées, quant à sa carrière d'écrivain qui peine à décoller à l'époque ? Et après quelques années, il livre dans une interview que c'est un roman qu'il « *regrette d'avoir publié* »<sup>335</sup>

*C'était bien et Une fête en larme*, sont le titre de deux biographies rêvées de Jean d'Ormesson écrites toutes les deux de manière différente, mais où l'auteur reprend comme à chaque fois les mêmes thèmes : sa vie, ses espérances, ses doutes et l'histoire de l'humanité toute entière. On voit bien des similitudes entre les deux romans : écrits l'un après l'autre à trois ans d'écart, des analogies dans les thèmes abordés ainsi que dans la forme d'échange qui existe dans les deux ouvrages. Dans les deux romans, il s'agit d'un échange entre deux personnages dans le premier c'est Dr d'Or et Mr Messon et dans le second, il s'agit d'une

<sup>334</sup> D'ORMESSON Jean, *Au revoir et merci*, Paris, Gallimard, 1976, quatrième de couverture.

<sup>335</sup> D'ORMESSON Jean, éternel immortel, entretien avec Gille Martin-Cheuffier, publié le 18/04/2015 à 03h00, mis à jours le 05/12/2017 à 07h47, URL : <https://www.parismatch.com/Culture/Livres/Eternel-immortel-Jean-d-Ormesson-746830> consulté le 04/02/2018.

journaliste, Clara Sombreuil, et le narrateur. Les deux romans, bien que similaires leurs titres diffèrent complètement. *C'était bien* est une phrase verbale composée de l'auxiliaire « être » conjugué à l'imparfait et de l'adverbe « bien », alors que le deuxième titre *Une fête en larme* est un oxymore par la contradiction qui existe entre la fête qui est censé être un événement joyeux et les larmes qui expriment généralement de la tristesse. En contemplant ces deux titres, et en les associant avec le contenu des romans, on perçoit une mélancolie, du regret voire même une nostalgie qui s'y dégagent, comme si l'auteur regrette un peu cette vie d'antan, cette vie remplie d'insouciance qu'il menait avant d'avoir cette inquiétude et cette obsession omniprésente, celle de devenir un grand écrivain. Par cet emploi de l'imparfait dans le titre « *c'était bien* », un temps très long, qui dure dans le passé ; cette nostalgie, ce regret de ce passé insouciant et surtout cette incapacité à faire durer ces temps de jadis s'accroissent, perdurent et rejoignent en quelque sorte l'idée de cette fête en larme. Une fête qui était joyeuse, mais dès qu'elle est rentrée dans ce présent qui la réactualise et qui l'a mise à jour s'est transformée en une fête en larmes puisque

Cette infinie répétitivité créatrice de la vie n'est donc pas un signe de plénitude, l'expression d'une puissance, mais bien le douloureux constat d'un échec qui est l'impuissance de la vie à durer. Elle doit sans cesse renouveler les vivants pour donner le change de la perpétuité. En somme, la vie n'est qu'un tissu émaillé de vide qu'enjambent les vivants »<sup>336</sup>.

On sent bien à travers ce roman, ce désenchantement sur la génération future, sur le roman et sur l'avenir des lettres surtout celle de la langue française qui ne cesse de déchoir après avoir dominé, à une certaine époque sur le monde. L'auteur aspire également à cette notoriété dont ont bénéficié ses auteurs de prédilection tels qu'Aragon, Chateaubriand ou Proust. Une mélancolie et un désappointement sont plus que perceptibles dans ce roman.

*La vie ne suffit pas* est le titre d'un ouvrage où l'auteur a choisi quelques-uns de ses livres qui résument son talent, un essai autobiographique *Du côté de chez Jean*, trois livres sur la littérature dont un est une biographie de Chateaubriand *Une autre histoire de la littérature française*, tome 1 et 2, *Mon dernier rêve sera pour vous*, une anthologie de poésie *Et toi mon cœur pourquoi bats-tu*, et un roman où le narrateur nous raconte le monde et l'histoire dans un cimetière dans l'attente du corbillard de Romain son défunt ami *Voyez comme on danse*

<sup>336</sup> LEDURE, Yves, la théorie philosophique à l'épreuve de l'existential (Nietzsche et la mort), in Revue des sciences religieuses, USUS, 1998, pp. 209-221, URL : [https://www.persee.fr/doc/rscir\\_0035-2217\\_1998\\_num\\_72\\_2\\_3443](https://www.persee.fr/doc/rscir_0035-2217_1998_num_72_2_3443), consulté le 06/12 /2016.

Le titre choisi pour cet ouvrage est un fragment emprunté à la citation à Fernando Pessoa « *la littérature est une preuve que la vie ne suffit pas* », d'Ormesson n'a gardé que la relative d'où les questionnements qui peuvent tarabuster le lecteur sur le choix de ce titre énigmatique. A lire ce titre, une question nous vient à l'esprit à savoir la vie ne suffit pas à quoi ?

On peut dire, si on prend en considération le thème de notre recherche, que la vie est menacée par ce temps qui la guette, elle s'écoule tellement vite pour l'auteur qu'elle ne peut contenir tout ce qu'il veut nous communiquer, que la vie est tellement courte et qu'elle ne peut lui suffire à prouver son talent de grand écrivain. Un autre titre de l'auteur *Un jour je m'en irai sans en avoir tout dit* (un vers du poème d'Aragon que *la vie en vaut la peine*) nous conforte dans notre analyse. C'est un roman où il est question de la vie, de sa philosophie et surtout de son éphémérité. Tout ceci maquillé en une sorte de testament que l'auteur nous lègue. Nous dirons comme dans la presque majorité de ses ouvrages, en faisant semblant de tout dire mais en réalité, beaucoup de choses restent en suspens essentiellement son envie de gloire qui est perçu à chaque lecture de ses livres « *je n'écris pas pour amuser. J'essaie de sauver ce que je peux de ces quelques printemps que j'aurai passés ici-bas* »<sup>337</sup>. On ressent bien cette frustration qui se dégage de ses écrits, cette amertume liée à la non reconnaissance de son œuvre, il rêve de ce moment de gloire avant que la mort ne le rattrape. Il le déclare à demi-mots dans le passage suivant :

Voici pourtant encore un livre, quelle audace ! Voici encore un roman – ou quelque chose, vous savez bien, qui ressemble à un roman : des histoires, quelques délires, pas de descriptions grâce à dieu, un peu de théâtre, pourquoi pas ? Et les souvenirs, épars et ramassés pêle-mêle, d'une vie qui s'achève et d'un monde évanoui. Peut-être ce fatras parviendra-t-il, malgré tout, à jeter sur notre temps pris de doute comme un mince et dernier rayon ? Et même, qui sait ? A lui rendre enfin un peu de cette espérance qui lui fait tant défaut<sup>338</sup>

Ce passage, l'auteur l'a écrit après avoir parlé du sort du roman comme étant fini, et après avoir cité les personnages les plus célèbres tels que :

Gargantua, Pantagruel, Don Quichotte, Athos, Porthos, Aramis, d'Artagnan, Gavroche, Fabrice et Julien, Frédéric et Emma, le prince André, Natacha et Anna, les frères Karamazov, la cousine Bette, le Père Goriot et ses filles, Anastasie et Delphine, les familles Rougon-Macquart, Forsyte, Buddenbrook -on dirait un faire-part-, Vautrin, Rubempré, Rastignac, le narrateur et Swann et Charlus et Gilberte et Albertine et Rachel-quand-du-Seigneur et la duchesse de Guermantes, lord Jim et lady Brett, Jerphanion et Jallez, mon amie Nane et Bel-Ami, Aurélien et Gatsby, le consul sous le

<sup>337</sup> D'ORMESSON, Jean, *Un jour je m'en irai sans avoir tout dit*, Paris, Robert Laffont, 2013, p. 183.

<sup>338</sup> Ibid., p. 12.

volcan, Mèmed le Mince, l'Attrape-coeurs, le pauvre vieux K à Prague et Leopold Bloom à Dublin qui se prend pour Ulysse<sup>339</sup>

Par ailleurs, l'auteur fait une apologie déguisée de son roman et essentiellement de son désir impérieux d'obtenir le succès tant convoité. Par une fausse modestie, l'auteur le qualifie de fatras qui veut dire selon le Larousse : « *amas confus, hétéroclite de choses sans valeur, ou ensemble incohérent d'idée ou de parole* ». Toutefois, il souhaite, malgré tout, que son roman soit pour ses lecteurs comme une lueur d'espoir et un rayon qui illuminera leur vie. Comment un auteur peut-il qualifier son ouvrage de fatras et d'espérer ensuite qu'il soit tout ce qu'il vient d'avancer si ce n'est l'exemple même d'un narcissisme déguisé. Surtout qu'il a parlé juste avant « *de l'herbe qui a du mal à repoussé derrière* », derrière ces grands écrivains mais malgré tout cela, il y a son roman, qui avec audace, essaie non seulement de se frayer un chemin parmi ces monuments de la littérature française mais de bouleverser l'écriture moderne puisqu'il avance que non seulement il ne peut pas égaler ces grands écrivains mais qu'il ne le veut pas. Il veut créer quelque chose de nouveau :

Il nous faut autre chose. Pour être tant bien que mal et si peu que ce soit à la hauteur de nos maîtres vénérés et trahis, il s'agit d'abord de nous éloigner d'eux, de les combattre, de trouver des chemins qu'ils n'aient pas parcourus. Vous savez ce que nous voulons, ce que nous espérons, ce que nous essayons de faire avec une espèce de désespoir ? Du nouveau. Encore du nouveau. Toujours du nouveau<sup>340</sup>

De plus, l'auteur veut du renouveau mais se prétend ne pas être moderne, il qualifie même les écrivains modernes de « mutins de Panurge » altération des moutons de Panurge du quart livre de Rabelais « *Le piège à éviter, c'est de se jeter dans le moderne. Tout le monde veut être moderne et, comme si ça ne suffisait pas, tout le monde veut être rebelle par-dessus le marché. Pour être au goût du jour, tout le monde cherche à grimper dans le train déjà bondé des mutins de Panurge* »<sup>341</sup>. Il s'insurge contre cette modernité qui s'est transformée, selon lui bien sûr, en une imitation de mauvais goût d'où l'expression des mutins de Panurge. Cependant, le train dont il qualifie les passagers de mutin de Panurge n'est-il pas celui de son roman, *L'enfant qui attendait un train*, dans lequel l'enfant voulait à tout prix monter au moins une fois avant sa mort ? Tout laisse croire que c'est le même<sup>342</sup>

<sup>339</sup> Ibid.

<sup>340</sup> Ibid.

<sup>341</sup> Ibid.

<sup>342</sup> Revenir à notre analyse de son petit conte l'enfant qui attendait un train

Un autre titre qui est aussi révélateur que les précédents, *Je dirai malgré tout que cette vie fut belle* (un autre vers du même poème d'Aragon, *Que la vie en vaut la peine*). A travers ce titre on a comme une impression que l'auteur est sur le point de mourir ou attend la mort. Il utilise l'auxiliaire être au futur simple, un temps court du passé avec lequel les événements sont considérés comme achevés et qui n'a pas de lien avec la situation d'énonciation, il est non déictique selon Benveniste. Par ailleurs, il évoque à tout lecteur une sorte d'adieu par ce regard qui est tourné vers le passé, comme si l'auteur étant déjà mort nous parle d'un temps révolu, encore un autre testament !

Dans ce roman, il est question d'un procès que l'auteur s'intente à lui-même, son Surmoi dans le rôle du procureur général accablant son Moi. Dans une interrogation si on peut dire personnelle, l'auteur auto examine sa conscience par ce dialogue entre lui et son inconscient. Sous des airs autobiographiques, l'auteur nous transmet finalement ses mémoires en parlant un peu plus de son enfance, de ses voyages, de ses études, de ses rêves et surtout de ses interrogations sur l'éternité et la mort :

Qu'est ce qui est éternel ? Nous le savons très bien. L'éternité, c'est ce qui nous attend. Nous sommes destinés à l'éternité parce que nous sommes nés et parce que nous mourrons. La vie n'est que le vestibule et la préface de la mort. Naître n'est rien d'autre que commencer à mourir. Les choses sérieuses commencent avec la mort. Nous vivons peu de temps et nous serons morts pour toujours. Que nous croyions ou non à quelque chose après la mort, nous entrerons tous dans l'éternité au même moment où nous sortirons du temps – c'est-à-dire à l'instant de notre mort. La seule question est de savoir si cette éternité est vide et sans le moindre sens ou si elle est pleine d'une espérance obscure capable de lui donner une sorte de signification <sup>343</sup>

Nous voyons bien à travers ce passage cette obsession de la mort qui apparaît à travers la redondance du terme « mort ». En effet, ce dernier se greffe à chaque fois au terme « vie », à chaque fois que l'auteur fait référence à la vie, la mort n'est pas très loin. Cependant l'auteur accorde une plus grande importance à ce qui vient après la mort, à savoir, l'éternité. Il parle de choses sérieuses quand il en fait référence. Comme la vie est la préface de la mort, cette dernière est la préface de l'éternité, dirions-nous. Il espère, par ailleurs, que cette éternité ait une signification qui ne peut se réaliser que si elle est pleine de cette espérance obscure qui se résume, en tenant compte de notre analyse, en cette reconnaissance tant convoitée mais teintée d'obscurité car avouée à demi-mot à travers toute l'œuvre Ormessonienne.

<sup>343</sup> Op.cit, *Je dirai malgré tout que cette vis fut belle*, pp. 423-424

Son avant dernier titre, un ouvrage posthume de l'écrivain, s'intitule *Et moi, je vis toujours*, ce titre anaphorique est un vers tiré du roman *Histoire du juif errant* dans lequel l'auteur nous a inséré dans son opus une chanson populaire française sur l'histoire du Simon

Juste ciel, que ma ronde  
Est pénible pour moi !  
Je fais le tour du monde  
Pour la cinquième fois.  
Chacun meurt à son tour,  
Et moi, je vis toujours<sup>344</sup>

L'auteur à travers ce titre insiste sur le fait qu'il vit toujours à travers, selon notre interprétation bien sûr, cette prolongation de l'histoire du juif errant. La seule différence est que l'auteur dans cet ouvrage, dans une sorte de prosopopée incarnée, à travers différents personnages, l'histoire de l'humanité qui se raconte elle-même :

Tantôt homme, tantôt femme, je suis, vous l'avez déjà deviné, je suis l'espèce humaine et son histoire dans le temps. Ma voix n'est pas ma voix, c'est la voix de chacun, la voix des milliers, des millions, des milliards de créatures qui par un miracle sans noms, sont passées par cette vie. Je suis partout. Et je ne peux pas être partout. Je vole d'époque en époque, je procède par sondage, je livre mes souvenirs<sup>345</sup>

L'auteur se dédouble et incarne, au gré de la narration, tantôt une femme tantôt un homme qui endossent plusieurs rôles de personnages qui ont côtoyé des personnalités historiques célèbres, de l'assassin d'Archimède en passant par un marin sur le bateau de Christophe Colomb, il saute à une servante dans l'auberge où ont l'habitude d'y séjourner la Fontaine, Molière, Racine et Boileau puis à l'amante de Napoléon dans son expédition en Egypte. A travers cette incarnation de l'Histoire, l'auteur touche à l'éternel à travers l'éternité historique et à travers surtout sa proximité, par ses personnages, des figures historiques célèbres qui ont participé à faire l'histoire de l'humanité ou des figures littéraires qui ont laissé un nom par leurs créations artistiques. En somme, cette aspiration à l'éternité se traduit dans la reconstruction, le travail mnésique et le souvenir.

## **Conclusion**

Au terme de cette superposition, il s'est révélé des associations involontaires et obsédantes qui s'apparentent au processus onirique avec des situations dramatiques qui, nous présumons, étaient à l'origine de la vive joie mêlée de mélancolie qui nous animaient à chaque fois que

<sup>344</sup> Op.cit, *Histoire du juif errant*, p. 556

<sup>345</sup> D'ORMESSON Jean, *Et moi, je vis toujours*, Paris, Gallimard, 2018, p. 42.

nous lisons du d'Ormesson. En effet, l'auteur sait à merveille comment concilier ces deux notions. Toutefois, cette mélancolie reste sous-jacente, dissimulée derrière son côté épicurien. Le bonheur qu'il éprouve en racontant l'histoire et le plaisir d'écrire, se caractérise par ce jeu dramatique entre le temps et l'éternité. Ce temps qui passe, et qui raflé tout sur son passage, engendre chez l'auteur une angoisse qui transparait à travers cette peur de mourir et de rester dans l'ombre. Donc, pour palier à cette menace l'auteur ne cesse de nous raconter son histoire et l'histoire du monde, il se libère ainsi de la spatialisation en donnant libre cours à sa mémoire. En renouvelant à chaque fois la vie, l'auteur se perpétue en contrepartie.

De plus, les traces de l'envie de gloire se greffe à cette envie d'éternité qui sont toutes les deux omniprésentes à travers ce désir de se perpétuer à travers ses romans. En effet, d'Ormesson espère toujours être le Proust ou le chateaubriand des temps modernes, un auteur à part entière. Ce désir est tellement présent qu'il a même affecté son style d'écriture par les traces d'intertextualité qu'on a relevées dans ces écrits et sur lesquelles on tentera de lever le voile dans la partie qui va suivre.

## **Chapitre II : religion et transcendance**

### **Introduction**

Dans ce chapitre, nous allons continuer à interpréter les significations qui ont émergé de la superposition des textes. Il sera question de la même procédure adoptée dans le chapitre précédent. Nous avons choisi de lui consacrer un chapitre à part entière pour, primo, avoir une bonne homogénéité entre les deux chapitres et, secundo, parce que les images qui sont apparues des superpositions ont en commun un dénominateur commun qui relève du religieux et du transcendant.

### **II-II-1- Le sentiment océanique**

Ce terme a été inventé par Romain Rolland lors de sa correspondance du 5 décembre 1927 avec Freud lui reprochant de passer, dans son livre *L'avenir d'une illusion*, à côté de quelque chose de très important

Votre analyse des religions est juste. Mais, j'aurais aimé à vous voire faire l'analyse du sentiment religieux spontané ou, plus exactement, de la sensation religieuse, qui est toute différentes des religions proprement dites, et beaucoup plus durable. J'entends par là : - tout à fait indépendamment de tout dogme, de tout Credo, de toutes organisations d'Eglise, de tout Livre Saint, de toute espérance en une survie personnelle, etc. -, le fait simple et direct de la sensation l'« éternel » (qui peut très



bien n'être pas éternel, mais simplement sans bornes perceptibles et comme « océanique »)<sup>346</sup>

Tel l'élan vital bergsonien, cette sensation océanique pour Romain Rolland est une sorte d'union avec le grand tout (l'univers), une fusion avec le monde en dépit de toute croyance religieuse et une sensation d'être une vague qui s'unit dans son mouvement avec l'océan. Cette sensation est mêlée de plaisir et de bien-être ce qui ne convient pas à l'explication que Freud a essayé de lui donner à savoir, une pensée animique qui résulte d'une régression qui vient de l'enfance principalement devant un parent protecteur, remplacé plus tard par l'angoisse devant la puissance du destin et de la mort. Une sorte de transfert dans le monde visible des peurs et des angoisses primaires.

Jean d'Ormesson dans son œuvre, est en plein sentiment océanique et ceci se transmet à son lecteur par, d'une part, ses personnages, en particulier le narrateur, qui se trouve instinctivement en accord avec les quatre éléments qui fondent le monde à savoir l'air, le feu, la terre et la mer et d'autre part, par l'histoire de sa famille comme microcosme de l'histoire de l'humanité et l'histoire depuis les origines qu'il nous raconte et qui nous immergent, en même temps, dans notre être et dans l'être du monde

### **II-II-1-1- les quatre éléments**

Les personnages des romans de Jean d'Ormesson et notamment le narrateur ont une relation très approfondie voire même mystique avec les quatre éléments qui sont considérés selon Bachelard comme des forces imaginantes de notre esprit. Ces dernières se développent selon lui sur deux axes différents :

Les unes trouvent leur essor devant la nouveauté ; elles s'amuse du pittoresque, de la variété, de l'événement inattendu. L'imagination qu'elles animent a toujours un printemps à décrire. Dans la nature, loin de nous, déjà vivantes, elles produisent des fleurs. Les autres forces imaginantes creusent le fond de l'être ; elles veulent trouver dans l'être, à la fois, le primitif et l'éternel. Elles dominent la saison et l'histoire. Dans la nature, en nous en hors de nous, elles produisent des germes ; des germes où la forme est enfoncée dans une substance, où la forme est interne<sup>347</sup>

Selon Bachelard, la première est matérielle tandis que l'autre est formelle. C'est ce côté matériel de l'imagination qui nous intéresse dans notre analyse. En effet, la matière a cette faculté de déclencher un imaginaire sans borne « *devant une flamme, dès qu'on rêve, ce qu'on*

<sup>346</sup> ROLLAND Romain, lettre à Freud du 5 décembre 1929 citée par H. Vermorel et M. Vermorel, Sigmund Freud et Romain Rolland. Correspondance 1923-1936, Paris, Presse Universitaires de France, 1993, p. 304.

<sup>347</sup> BACHELARD, Gaston, *l'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris. José Corti, 1942, p. 7

*perçoit n'est rien au regard de ce qu'on imagine* »<sup>348</sup> ; devant une mer, qu'elle soit déchainée ou calme notre imaginaire nous emporte dans une rêverie lointaine on s'évertue à trouver « *derrière les images qui se montrent, les images qui se sachent* »<sup>349</sup>. Selon Bachelard toujours et en citant Lessius

Les songes des bilieux sont de feux, d'incendies, de guerres, de meurtre ; ceux des mélancolique d'enterrements, de sépulcre, de spectres, de fuites, de fosses, de toutes choses triste ; ceux des pituiteux, de lacs, de fleuves, d'inondations, de naufrages ; ceux des sanguins, de vols d'oiseaux, de courses, de festins, de concerts, de choses même que l'on n'ose nommer » Par conséquent, les bilieux, les mélancoliques, les pituiteux et les sanguins seront respectivement caractérisés par le feu, la terre, l'eau et l'air<sup>350</sup>

C'est-à-dire que chacun trouve son compte dans les quatre éléments, de par leur capacité à caractériser tous les tempéraments qui peuvent marquer tel ou tel auteur.

Dans les romans de Jean d'Ormesson, on fait face à tous ces éléments de par le caractère universaliste de son œuvre, les personnages sont en parfaite symbiose avec la terre, le feu, l'eau et l'air. Nous allons tenter d'expliquer dans ce qui va suivre, le sentiment océanique qui peut se déclencher à leur contact.

#### **II-II-1-1-a- L'eau**

L'élément aquatique est très présent dans l'œuvre de Jean d'Ormesson. L'eau prend une place très importante dans la relation qu'entretiennent les personnages de ses romans avec cet élément qui par son concept d'eaux primordiales et d'océan des origines est considéré comme une matière première dans les différentes cosmogonies. Elle est considérée comme une source de vie, un moyen de purification et un lieu de réviviscence et elle est également source de connaissance et de sagesse éternelle.

Au contact de l'eau les personnages Ormessoniens se trouvent transcendés par cet élément qui rien à sa vue déclenche en eux cette envie d'éternité et de régénérescence. Dans *Histoire du juif errant*, quand Simon se retrouve en face du bassin de Saint-Marc, à Venise, il est transposé par cette vue et il aspire à l'éternité même s'il est voué à l'immortalité comme son mythe l'indique « *le grand canal débouchait sur le bassin de saint-Marc. Une fois encore,*

<sup>348</sup> BACHELARD, Gaston, *la flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, 1961, quatrième de couverture.

<sup>349</sup> Op.cit., *L'eau et les rêves*, p. 12.

<sup>350</sup> Ibid., p. 15.

*une fois de plus, Simon eut un coup de cœur : à peine changée depuis tant de siècle, rêve d'éternité dans la fragilité, la ville d'orgueil et d'eau s'étendait sous ses yeux »<sup>351</sup>*

Cette soif d'éternité, en dépit du caractère éternel de son personnage, l'auteur la ressent à chaque fois qu'il est à Venise et spécialement à la Douane de mer lieu de prédilection de la majorité de ses romans « *La Douane de mer s'est refusé à entrer dans ma vie. Elle est entrée dans ma mort* »<sup>352</sup> c'est la déclaration du narrateur du nom de O du roman *La douane de mer* au tout début au moment de sa mort. Le narrateur est très content d'être mort à Venise au pied de la douane de mer, un lieu bordé d'eau du canal où les larmes de sa femme Marie rejoignaient l'eau de ce même canal pour dire Adieu à ce corps qui était étendu sur ses genoux, celui de son défunt Mari, O.

Dans *le rapport Gabriel* quand le narrateur évoque la mer, c'est une sensation de joie et de plénitude qui l'accompagne, une sensation de toucher à l'universalité et ainsi à l'éternité du monde

La mer était aussi bleue que les yeux de Marie. Je m'y jetais comme un feu, je m'y perdais avec délice, j'en jaillissais soudain dans un tourbillon d'eau, je reprenais mon souffle, je m'étendais sur le sable ou sur les rochers, je m'endormais à moitié, les yeux brûlés par le sel, et je retournais à nouveau dans ce miracle de fraîcheur et d'absence. L'existence, tout à coup, devenais liquide et fluide. Je me confondais avec un univers qui me coulait entre les doigts. Il m'enveloppait de partout. Je ne pensais plus à rien. J'étais le monde et son refus. J'étais plein du malheur étourdissant de vivre<sup>353</sup>

Le narrateur qualifie, l'eau de la mer comme un miracle de fraîcheur et d'absence, lorsqu'il immerge dans cette eau salée, toutes les frontières qui l'entourent se dissipent pour laisser place à l'éternité du monde où tout l'univers l'enveloppe et, en même temps lui coule entre les doigts et lui ruissèle sur tout son corps. Même l'ange Gabriel à la vue de la mer s'est trouvé submergé par une émotion qui lui a fait couler quelques larmes :

L'ange aperçut partout de grandes étendues d'eau : c'était la mer. Il la trouva belle. Il distingua des îles qui étaient comme de gros rochers entourés d'une eau claire qui allait du bleu le plus sombre au turquoise le plus clair et qui scintillait au soleil. Et des larmes lui montèrent aux yeux. C'était une vision enchanteresse qui valait, sinon les splendeurs sans nom de l'esprit infini<sup>354</sup>

Dans *L'amour est un plaisir*, quand le narrateur nous parle de la mer, il est dans un état second rien qu'à la prononciation de « la méditerranée » :

<sup>351</sup> Op.cit., *Histoire du juif errant*, p. 18.

<sup>352</sup> Op.cit., *La douane de mer*, p. 15.

<sup>353</sup> Op.cit., *Le rapport Gabriel*, p. 58.

<sup>354</sup> Ibid., p. 118.

Je regardais la mer et je me disais : « c'est la méditerranée. » des transe sacrées me prennent quand je prononce ce nom »<sup>355</sup> et d'ajouter « tout était inutile en face de la mer, sur le sable, sous le soleil. « Ho ! » Disait Gilles. Il voulait aller se baigner. Moi je ne voulais pas ; j'avais des pensées métaphysiques<sup>356</sup>

La vue de la mer et surtout celle de la méditerranée, provoque chez le narrateur un état de transe sacrée qui le plonge dans un mysticisme, où seul existe ce contact avec une réalité transcendante qui caractérise la mer et en particulier la méditerranée. Cette dernière provoque chez lui une satisfaction absolue, il ne veut rien de plus devant ce paysage de mer, de sable et de soleil « *qu'on nous parle plus d'amour sous ce soleil qui brûle, devant cette mer qui lave, sur ce sable qui use, qu'on ne parle plus d'amour, ni de haine, ni d'ambition, ni de crainte* »<sup>357</sup>. Face à la mer, le narrateur se sent en symbiose avec le monde, tout le reste n'est plus important à ses yeux, seul est présent cette mer qui s'étend devant lui et qui l'enveloppe par ce voile opaque qui le coupe des peines et des soucis de la vie « *j'aspirais mon orange devant une mer éternelle. A quoi bon tout le reste qui vient occuper une vie* »<sup>358</sup>

Lorsque l'auteur du juif errant, évoque la mer dans son ouvrage *C'est une chose étrange à la fin que le monde*, il le fait par son propre « je », il ne s'agit plus de son narrateur mais de l'auteur lui-même. Il évoque un sentiment de plénitude et de bonheur

Ce qu'il y avait de bien dans ces bains, dans cette mer, dans ces oliviers et ces pins qui tombaient des montagnes, c'est que toute pensée et presque tout sentiment, excepté le bonheur, en étaient expulsés. J'étais un fragment du paysage, au même titre que les rochers, que les chênes verts sur le rivage, que l'eau ou j'étais plongé. J'étais là. J'étais au monde. Et je ne pensais à rien d'autre entre le ciel et la terre<sup>359</sup>

Par cette contemplation, l'auteur se libère de la prééminence de la rationalité qui empêche l'éveil sensitif et se sent comme un fragment dans cette immensité qui l'entoure, aucune autre pensée que la plénitude ne vient s'intercaler entre le monde et lui, l'auteur a cette sensation de faire un avec le monde, il a cette impression de ne pas être une entité séparée mais qu'il forme un tout avec l'univers, comme une vague au milieu de l'océan.

Ensuite l'auteur nous parle de quelque chose qui l'a vraiment marqué. Après qu'il ait nagé dans la méditerranée, il s'est adonné à une rêverie devant cette mer qui a vu tant de gens défiler et fouler son sable, lorsqu'une question vint le frapper tel un coup de foudre (titre du chapitre) : « *qu'est-ce que je fais là ? Je fermais les yeux. La foudre me frappait. Pourquoi y*

<sup>355</sup> Op.cit., *L'amour est un plaisir*, pp. 81-82.

<sup>356</sup> Ibid., p. 83.

<sup>357</sup> Ibid., p. 83.

<sup>358</sup> Ibid., p. 88.

<sup>359</sup> Op.cit., *C'est une chose étrange à la fin que le monde*, p. 136.

*a-t-il quelque chose au lieu de rien ?* »<sup>360</sup> . Face à cet étendu infini d'eau, l'auteur se rend compte de sa petitesse, de ses imperfections, et des questions existentielles le taraudent parce que le monde « *autour de moi me paraissait invraisemblable* »<sup>361</sup> déclarait-il.

Quand l'auteur parle de son amour pour l'eau dans son roman, *Je dirai malgré tout que cette vie fut belle*, il la décrit comme infinie et miraculeuse, une compilation de rêve et de réalité. Il parle également de son obsession pour cette eau qui rien qu'en y plongeant dedans, suscite en lui un bonheur et une exaltation infinie :

L'eau que je préfère est celle de notre mer intérieure : [...] Cette eau-là, maître du changement et des métamorphoses, est une eau presque vivante, chargée de sel sans doute, mais aussi d'histoire et mythes. Elle n'a ni jambes ni ailes, elle ne court pas, elle ne rampe pas – et pourtant elle se déplace. Elle n'a pas de parole mais elle parle à nos sens. La marée monte et descend, les vagues déferlent, les fleuves roulent, les torrents grondent. Il y a une odeur de l'eau, il y a une musique de l'eau, aussi vraie, aussi belle que la fameuse musique des sphères. L'eau n'est pas vivante. Mais elle est source de vie. Elle est la vie elle-même. Il y a de vie que parce qu'il a de l'eau. [...] J'ai toujours adoré l'eau qui nous paraît si simple et qui est une matière paradoxale jusqu'à l'invraisemblable, un mélange de rêve et de réalité d'une compilation infinie et une espèce de miracle<sup>362</sup>

Il évoque son ondulation et sa mouvance, l'inspiration qu'elle suscite, rien qu'en étant en contact avec elle, sa musicalité qui peut même concurrencer les plus belles des mélodies et d'ajouter juste après qu'il a passé sa vie à attendre d'être en contact à nouveau avec cette eau qu'il chérit tant :

Qu'ai-je donc fait de cette existence qui m'a été prêtée à titre précaire pour quelques dizaines à peine de printemps et d'étés, prince de l'éphémère et de l'éternité ? Tout au long des six moi de l'année, j'ai espéré me replonger dans cette eau dont nous sommes tous sortis. J'ai attendu avec impatience ses reflets et ses remous. Et pendant six mois, d'avril à octobre, un peu partout dans ce monde que j'ai aimé plus que moi-même [...] Je me suis jeté en elle avec un bonheur qui n'avait pas de fin<sup>363</sup>

On voit bien l'obsession de Jean d'Ormesson pour cette eau de la méditerranée, elle hante son esprit tout au long de l'année, il n'attend que d'être immergé dans cette eau qui lui procure ce bonheur dont il évoque l'infinité. Selon Bachelard « *l'eau est lait dès qu'elle est chantée avec ferveur, dès que le sentiment d'adoration pour la maternité des eaux est passionné et sincère* »<sup>364</sup> et Jean d'Ormesson dans un passage qu'on a cité plus haut compare le retour à l'eau comme un retour au sein maternel. Cette envie de retourner au sein maternel

<sup>360</sup> Ibid., 137.

<sup>361</sup> Ibid., 138.

<sup>362</sup> Op.cit., *Je dirai malgré tout que cette vie fut belle*, p. 396-397.

<sup>363</sup> Ibid., p. 397.

<sup>364</sup> Op.cit., *L'eau et les rêves*, p. 141.

est ce mouvement intérieur régrédient dont parle Freud où le moi plaisir primitif s'exprime en un besoin de renaissance et de régénérescence. Ce besoin de réviviscence, en s'immergeant dans la mer est un moyen d'échapper à la mort puisqu'elle symbolise la vie : « *l'eau de la vie que l'on découvre dans les ténèbres, et qui régénère. Le poisson jeté au confluent des deux mers, dans la source de la caverne (Coran, 18, v. 61, 63), ressuscite quand il est plongé dans l'eau. Ce symbolisme fait partie d'un thème initiatique : le bain dans la source de l'immortalité* »<sup>365</sup>. Ce sentiment océanique que l'auteur éprouve au contact avec l'eau est une complétude du moi dans sa fusion avec le monde qui procure cette sensation d'échapper au néant et donc à la mort.

### **II-II-1-1-b- Le soleil et la chaleur du sable :**

Ce bonheur indicible et infini, les narrateurs Ormessoniens l'ont vécu aussi dans leur contact avec la chaleur du sable et celle du soleil. Quand l'auteur à travers son narrateur parle du sable et du soleil, il décrit dans *L'amour est un plaisir* une sensation de brûlure qu'il aime malgré le mal qu'elle provoque

Le soleil sur la mer m'a occupé tout le jour. Nous étions étendus, tous les quatre, sur le sable brûlant [...] Moi je ne faisais rien. Je m'offrais au soleil. Le ciel était presque blanc à force de chaleur et de lumière [...] On voyait sur le sable la limite extrême atteinte par les eaux : il y avait le sable foncé, pénétré par les vagues, et puis le sable clair qui brûlait les talons. Bénédicte me demanda d'aller jusqu'à la voiture lui chercher un foulard qu'elle voulait mettre sur sa tête. Je devais sautiller à petits pas, tant le sable brûlait. O joie ! Le sable était brûlant. La mais le supportait, mais il était impossible de rester debout, immobile pieds nus, à la même place, sans souffrir un exquis martyr [...] j'aimais sentir le sable coulait le long de mes pieds, entre les orteils, derrière les talons [...] je sautillais sur le brasier. Je revenais en hâte vers la mer [...] qu'on nous parle plus d'amour sous ce soleil qui brûle, devant cette mer qui lave, sur ce sable qui use, qu'on ne parle plus d'amour, ni de haine, ni d'ambition, ni de crainte. Est-ce que tout cela existe, le cœur consumé d'amour, le cœur consumé de haine, le cœur brûlé d'ambition, la terreur, l'avarice ? Il y avait une grande mer, un grand ciel, ces grains de sable dont parlent les livres saints [...] tout était inutile en face de la mer, sur le sable, sous le soleil [...] je découvrais des choses terribles. Une ardeur et une fatigue. Une espèce de vide brûlant. Un soleil sur un désert. Je n'avais envie de rien. [...] je n'avais envie de rien, mais, sous le ciel qui m'écrasait, il me semblait que j'avais tout. J'enfonçais les mains dans le sable comme un paysan sans sa terre : « tout est là », me disais-je. C'était du sable brûlé par le soleil. Je me rappelais combien, quand j'étais enfant, les plaisirs m'ennuyaient. Le paysan avait sa terre, sa patrie, ses intérêts, ses traditions ; moi j'avais le sable. Les gens avaient leur plaisir, leur occupation, le passé et leur avenir ; moi j'avais le sable [...] et en ce moment j'avais tout. <sup>366</sup>

<sup>365</sup> Op.cit., *Dictionnaire de symboles*, p. 379.

<sup>366</sup> Op.cit., *L'amour est un plaisir*, pp. 81-84.

En contact avec ses deux éléments à savoir le soleil et le sable, l'auteur a une impression de plénitude et une satisfaction absolue. Il se contente d'être allongé sur le sable, face au soleil, malgré cette sensation de chaleur brûlante qu'il ressent et qu'il qualifie même d'exquis martyr. L'auteur aime quand le sable épouse la forme de ses pieds et coule à travers ses orteils, cette capacité du sable à épouser les formes qui se moule en lui, lui confère la sensation de retourner à l'utérus maternel, puisque selon le dictionnaire des symboles « *le plaisir que l'on éprouve à marcher sur la sable, à s'étendre sur lui, à s'enfoncer dans sa masse souple – qui se manifeste sur les plages – s'apparente inconsciemment au regressus ad uterum des psychanalystes. C'est effectivement comme une recherche de repos, de sécurité, de régénération* »<sup>367</sup>. En effet, l'auteur par ce contact avec le sable éprouve un sentiment de repos et de sécurité, plus rien n'a d'importance à ses yeux. Il a évoqué cette sensation d'être écrasé par le ciel d'où ce sentiment d'appartenance et d'union avec ce tout qui l'entoure à savoir le soleil, le sable et la mer. Cette sensation de brûlure que le narrateur ressent au contact avec le sable et que ce dernier tient du soleil est une sorte de purification puisqu'elle l'exempte de toutes pensées négatives, elle purifie son esprit des tracas de ce monde qui peuvent être causés par ce que l'auteur a cité par la bouche de son narrateur à savoir, l'amour, la haine, l'ambition, la crainte, le passé et l'avenir. Au contact avec le sable, le narrateur retourne à sa matrice, à cet état embryonnaire où tous les soucis de la vie n'existaient pas encore.

Cet effet purificateur du soleil, l'auteur en parle par la bouche de son narrateur dans le passage suivant du même livre

Le soleil ne brille pas seulement ; il brûle, il dessèche, il tue. Je l'aime aussi dans ce rôle-là, où il nettoie les plaies, les passions, brûle l'herbe grasse qui se vend bien. Si je restais huit jours ici, étendu sous le soleil, peut-être, en me levant, ne me souviendrais-je plus enfin du monde ni de moi-même<sup>368</sup>

L'auteur évoque cette capacité du soleil à nettoyer les traces laissées par les passions et qui peuvent être de vrais soucis pour l'homme. Il évoque dans la dernière phrase la capacité du soleil à hisser l'homme dans sa propre sublimation au point d'en oublier le monde et sa propre personne et la symbolique qu'en donne le dictionnaire des symboles soutient cette interprétation lorsqu'il avance que : « *l'astre du jour situe donc l'être dans sa vie policée ou sublimé, il figure le visage qu'offre sa personnalité dans ses plus hautes synthèses psychiques,*

<sup>367</sup> Op.cit., *Le dictionnaire des symboles*, p. 838.

<sup>368</sup> Op.cit., *L'amour est un plaisir*, pp. 84-85.

au niveau de ses plus grandes exigences, de ses aspirations les plus élevées, de sa plus forte individualisation. »<sup>369</sup>. C'est-à-dire qu'à la rencontre du soleil et de ses rayons, l'être vit son individualité en se dépersonnalisant devant cet astre et cette chaleur qui s'y dégage et en se dénudant de soi, jusqu'à s'oublier, tel que l'a stipulé l'auteur dans la dernière phrase du passage.

Ce côté purificateur du soleil, l'auteur en parle dans son roman, *La douane de mer*, lorsque le narrateur était avec sa femme Marie à Sambuco, une ville en Italie

Le monde s'était changé en soleil. Il brillait sur les vignes et sur les arbres fruitiers. Il brillait sur la côte et la mer [...] Le monde entier était là. Il brûlait sous le soleil. Il se confondait avec lui. Ma vie flottait dans le soleil et elle pouvait s'achever [...] Le soleil écrasait tout. Il balayait le passé. Il ignorait l'avenir. Il détruisait l'espace<sup>370</sup>

On est à travers ce passage en pleine situation d'individuation, le narrateur face à ce soleil est comme transcendé et obnubilé par cet astre qui lui fait oublier tout ce qui l'entoure. Il évoque la capacité du soleil à faire disparaître tout, le monde qui brûle et qui se confond avec lui, l'avenir et le passé qui n'ont plus d'importance face à lui, sa vie qui devient tellement légère et insignifiante qu'elle flotterait en sa présence et pourrait même s'achever.

L'auteur dans *Le rapport Gabriel*, nous fait une confidence, il nous informe qu'il a commencé à aimer le soleil quand il était encore enfant

C'est à cette époque, je crois, que je me suis mis à aimer le soleil méprisé et détesté par mon père qui souffrait du rhume des foins. Il était là. Il régnait. Il nettoyait l'univers. Il tenait lieu de tout. Il tombait sur mon livre avec tant de violence que je ne savais plus si j'aimais les aventures vécues par mes héros ou l'éclat d'un soleil qui enchantait un monde hanté par le néant<sup>371</sup>

On se retrouve toujours face à cette capacité du soleil à nettoyer le monde de ses impuretés qu'elles soient abstraites ou tangibles. L'auteur rajoute des vers tirés du poème de Paul Valéry *Ebauche d'un serpent*, il choisit les trois derniers vers de la troisième et de la quatrième strophe

Soleil, soleil ! ...faute éclatante !...  
Tu gardes les cœurs de connaître  
Que l'univers n'est qu'un défaut  
Dans la pureté du non-être !...  
Toujours le mensonge m'a plus  
Que tu réponds sur l'absolu

<sup>369</sup> Op.cit., *Dictionnaire des symboles*, p. 895.

<sup>370</sup> Op.cit., *La douane de mer*, pp. 516-517.

<sup>371</sup> Op.cit., *Le rapport Gabriel*, p. 168.



Ô roi des ombres fait de flamme !<sup>372</sup>

Dans ce poème Valéry aborde le désir absolu de la science qui mène l'homme à sa perte, il s'inspire de la Genèse pour parler de cette tentation. Il imite la tentation dont a été victime Eve par un serpent qui la pousse à goûter au fruit défendu. Ce choix de vers par l'auteur n'est nullement fortuit puisque dans ce poème Valéry évoque dans la strophe le soleil comme étant le garant de la puissance intrinsèque à l'universel. Cette perfection relative au soleil lui donne, selon l'auteur, cette capacité à effacer les imperfections de l'univers. D'où la dernière phrase de Jean d'Ormesson lorsqu'il évoque la capacité du soleil à enchanter un monde hanté par le néant. Par la beauté de l'astre solaire et cette lumière qui y émane et qui peut être aveuglante, l'être humain se trouve ébloui par ces rayons jusqu'à en oublier les vicissitudes de l'existence.

L'auteur dans ses romans parle toujours d'un soleil écrasant, d'un soleil qui tape fort, d'un soleil brûlant. On est toujours avec d'Ormesson sous cette lumière et cette chaleur du soleil, il l'avoue par la voix de son biographe à travers le passage suivant :

J'aimais d'abord le soleil, je l'aimais un peu bizarrement. Il m'est toujours apparu comme une image à la fois de l'éternité et du néant. Il détruisait tout. Il faisait le vide. Il nettoyait le monde. Il éveillait en moi autant de tristesse que d'allégresse. Aujourd'hui encore, où j'ai appris à travailler, une mélancolie m'envahit à regarder au-dehors, quand je suis penché sur ma page blanche, le soleil en train de briller dans un ciel sans nuages j'entends les rires, des appels sur la mer, tous les chuchotements de la marée et du sable [...] le soleil me faisait un peu peur. Il y avait dans sa splendeur quelque chose de déchirant<sup>373</sup>

Cette lumière solaire dont parle l'auteur est une forme de lucidité, elle lève l'ombre des ténèbres de l'inconscient, c'est une sorte d'illumination spirituelle.

### **II-II-1-2- La figure de Dieu**

La figure démiurgique est omniprésente dans l'œuvre de Jean d'Ormesson. En effet, l'auteur évoque Dieu ou fait de son narrateur un genre de prophète des temps moderne envoyé par Dieu pour faire des rapports sur les hommes (rapport Gabriel, la création du monde) ou en fait carrément de la figure divine son interlocuteur à qui il donne comme qualificatif le vieux (c'est une chose étrange à la fin que le monde). Dieu est aussi présent implicitement dans le

<sup>372</sup> Ibid., p. 168.

<sup>373</sup> op.cit., *Jean d'Ormesson*, p. 90.

juif errant dans le côté providentiel que peut revêtir son histoire<sup>374</sup>. Dans tous les romans où l'auteur utilise le personnage de Dieu, ses personnages se permettent une camaraderie déconcertante avec lui, une camaraderie telle que se permette un fils avec son père. Dans la création du monde, lorsque le narrateur parle à Dieu, on sent une solennité et un respect qui se dégagent de leur discussion mais on sent également une certaine complicité et familiarité :

La voix de Dieu s'éleva.

- J'ai voulu te parler, Simon. Les hommes ont beaucoup changé. Ce n'est pas à toi d'avoir peur : c'est à moi.
- Seigneur, répondis-je, tu es le maître de l'immensité, de la terre minuscule et du destin des hommes. Que pourrais-tu donc craindre ?<sup>375</sup>

On voit bien à travers ce passage que Dieu se confie au narrateur et ce dernier utilise un air familier en le tutoyant. Il lui parle comme s'il parlait à quelqu'un qu'il a toujours connu.

Dans les autres romans où la figure de Dieu est présente, l'auteur nous peint un Dieu qui est certes en colère vis-à-vis des hommes qu'il a créés et qui tendent à l'oublier mais un Dieu sujet au désarroi et ceci est très clair dans le passage qui va suivre :

- Je le sais, Seigneur, dit Gabriel. Que veux-tu ?
- Que tu m'aide à y voir clair et à prendre ma décision.  
Un silence se fit.
- J'ai confiance en toi, reprit Dieu. Quand j'ai négligé tes conseils, je m'en suis repenti. Le tout a failli être conquis par le mal. Il reste des traces du pouvoir que j'avais conféré à Lucifer et de la révolte des anges. Le mal, par ma faute, s'est répandu dans le monde. Tu m'avais mis en garde. Je ne t'ai pas écouté. Je te demande pardon<sup>376</sup>

Ceci nous a renvoyée à la psychanalyse de Freud dans laquelle, le psychanalyste parle de la figure du père à travers l'évocation de Dieu. Le rapport que les personnages des romans de Jean d'Ormesson ont avec Dieu dépend de l'attitude de l'auteur à l'égard de son père charnel. En effet, selon la psychanalyse, on substitue le père mort par des modèles tels que Dieu, les différents prophètes et même une figure paternelle « *le dieu est fait à l'image de son père, que l'attitude personnelle de chacun à l'égard du dieu dépend de son attitude à l'égard de son père charnel, (...) dieu n'est au fond qu'un père d'une dignité plus élevée* »<sup>377</sup>. En résumé, la relation qu'on a avec ces modèles traduit notre relation avec notre père charnel.

<sup>374</sup> Entretien de Jean-Pierre Moulin avec Jean d'Ormesson diffusé sur la TSR le 23 décembre 1990, in les archives de la RTS. URL : [https://www.youtube.com/watch?v=bmWC\\_UY6WTM](https://www.youtube.com/watch?v=bmWC_UY6WTM) consulté le 10/03/2017

<sup>375</sup> Op.cit., *Le rapport Gabriel*, p. 65.

<sup>376</sup> Ibid., p. 24.

<sup>377</sup> FREUD, Sigmund, *Totem et Tabou*, Tizi-Ouzou, l'Odyssée, 2010, pp. 170-171.

A travers les romans de Jean d'Ormesson, on a affaire, à maintes reprises, à ces figures que la citation ci-dessus cite. Dans *Le juif errant*, c'est la figure du messie (Jésus) qui se voit refuser un verre d'eau de la part de Simon, dans *Le rapport Gabriel*, dieu et l'ange Gabriel sont les protagonistes principaux de l'histoire. Dans *La création du monde* le personnage principal a une relation on ne peut plus privilégiée avec dieu. Dans *C'est une chose étrange à la fin que le monde* dieu est ce vieux perdu dans ses propres tribulations. Dans *Casimir mène la grande vie*, une figure paternelle est omniprésente celle de l'irascible vieillard, le grand-père de Casimir. Dans tous ses romans où ces personnages apparaissent, on voit bien cette relation intime et familière qu'entretient le narrateur avec eux. Que ce soit dieu, un personnage biblique (ange, prophète) ou un membre de sa famille représentant cette image paternelle, le narrateur a toujours une relation privilégiée et familière telle une relation que peut avoir un père avec son fils.

Dans son roman, *Je dirai malgré tout que cette vie fut belle*, Jean d'Ormesson évoque sa relation avec son père. C'était une relation un peu compliquée. Il nous peint un père janséniste, trop rigide et trop rigoureux avec ses enfants

Mon père, dont j'ai longuement parlé dans plusieurs de mes livres, était un conservateur ou un ultra conservateur en matière de mœurs et un chrétien de gauche en matière de politique [...] il était ardemment républicain et ardemment démocrate. Avec une nuance de jansénisme. Il combinait un conservatisme social, un idéalisme politique et une extrême rigueur morale <sup>378</sup>

On voit bien à travers cette description du père que l'auteur est marqué par la rigueur exagérée de son paternel. A chaque fois que l'occasion se présente, il en parle à travers ses livres. De plus les adjectifs et l'adverbe de quantités utilisés dans le passage (ultra, extrême, ardemment) montrent cette exagération dans les pensées, la croyance et la morale de ce père sans parler de son jansénisme avéré.

Cette rigueur exagérée s'est répercutée sur le comportement de l'auteur à l'âge adulte, il parle de sa relation avec son père vieillissant dans le passage suivant

La crise de l'adolescence, j'ai dû la connaître très tard. J'ai été odieux avec mon père vieillissant. Je devais tenter, j'imagine de me libérer coûte que coûte du poids que sa douceur écrasante faisait peser sur moi. A la soumission affectueuse, ou même tendre,

<sup>378</sup> D'ORMESSON, Jean, *Je dirai malgré tout que cette vie fut belle*, Paris, Gallimard, 2016, p. 22.

que je lui témoignais se substituait peu à peu, sinon une hostilité, du moins une sorte de hargne<sup>379</sup>

Et il ajoute dans une interview de l'express concernant son père que :

Oui, cela a énormément choqué mon père, qui est mort persuadé que j'étais un voyou. C'est un grand remords de ma vie. je dirais volontiers que je n'aime pas tellement les institutions : si j'ai été directeur du Figaro, que je suis rentré à l'Académie, que j'ai eu la Légion d'honneur...tout ça, ce fut pour plaire un fantôme de mon père<sup>380</sup>

Ceci parce que l'auteur s'est épris de la femme de son cousin et s'est enfui avec elle et cela a provoqué un tollé d'indignation au sein de sa famille conservatrice et une grande peine chez son père, le janséniste qu'il était.

Cette relation du père et du fils nous plonge complètement dans l'analyse de Freud faite dans son livre *Totem et Tabou* sur les peuples primitifs d'Australie et la relation avec la religion. En effet, le père ayant interdit à ses fils l'approche des femmes de la tribu ces derniers se sont ligués contre lui pour le tuer et récupérer les femmes du clan. Et afin de posséder sa force, ils consomment sa chair au moment des repas totémiques. La haine outrepassée, elle se transforme en une culpabilité et un respect vis-à-vis de ce père qui sera sanctifié et tout ce que ce dernier a mis en place ses fils le rétabliront à savoir les deux tabous primordiaux du totémisme apparentés au complexe d'Œdipe en psychanalyse (participer à tuer le père afin de s'approprier la mère).

Par ailleurs, cette culpabilité engendre également une sanctification du père. Ses enfants, après l'avoir tué, regrettent amèrement leur acte et en guise de repentance, ils exaltent ce père assassiné jusqu'à le diviniser. Cette idéalisation du paternel, Freud la compare à celle de Dieu « *l'élément paternel joue un grand rôle dans l'idée de dieu* »<sup>381</sup>

On voit bien une similitude entre l'analyse de Freud et la figure divine omniprésente dans les romans de Jean d'Ormesson. La présence de ce dieu ami, en nous basant sur l'analyse freudienne des sociétés primitives peut, comme on l'a dit précédemment, symboliser la relation de l'auteur avec son père qui se perçoit dans la relation de ses personnages avec le

<sup>379</sup> Ibid., p. 258.

<sup>380</sup> D'ORMESSON Jean, : « tout ça, ce fut pour plaire au fantôme de mon père », propos recueillis par Anne Rosencher, publié le 04/04/2017 à 11 :00, mis à jour le 05/12/2017. URL : [https://www.lexpress.fr/culture/livre/jean-d-ormesson-on-ne-peut-pas-comparer-des-epoques-differentes\\_1895544.html](https://www.lexpress.fr/culture/livre/jean-d-ormesson-on-ne-peut-pas-comparer-des-epoques-differentes_1895544.html) , consulté le 10/12/2017

<sup>381</sup> Op.cit, *Totem et tabou*, p. 171.

démiurge. En effet, la relation de Jean d'Ormesson avec son père était et on peut plus compliquée. L'auteur a toujours parlé, dans ses romans, d'un père aimant et affectueux cependant, sa rigueur et sa fermeté ne passaient pas inaperçues aux yeux de son fils, surtout lorsqu'il s'agissait de lui interdire de fréquenter les filles qui lui plaisaient

À l'âge de dix-neuf ou vingt ans, habitant toujours chez mes parents, par paresse, je suppose, ou par incapacité, déjà normalien ou sur le point de le devenir, je le ruais sur le téléphone dès qu'il se mettait à sonner. Car si mon père me précédait et distinguait une voix de femme ou de jeune fille en train de prononcer mon nom, le l'entendais répondre d'un ton irrité :

- Vous voulez parler à mon fils ? qu'est-ce que vous lui voulez encore ?

Peut-être m'est-il resté encore quelque chose de cette course perpétuelle et vaguement sexuelle au répondeur téléphonique : mes proches prétendent que je me précipite toujours en hâte vers la moindre sonnerie <sup>382</sup>

Alors que, comme l'a précisé l'auteur dans le passage suivant, son père par contre aimait la présence des femmes autour de lui

Mon père aimait beaucoup la compagnie des femmes. Une caricature le représentait entouré de femmes supérieures : une géante, une fille haut perchée sur un tabouret de bar, une femme de ménage juchée sur une échelle. Il les préférait aux hommes, qu'il soupçonnait souvent d'être malhonnêtes ou brutaux. A notre stupeur, lui que les chevaux intéressaient si peu avait acheté un chapeau melon ou peut-être même un haut de forme pour accompagner aux courses une Argentine d'une beauté célèbre, Mme Martinez de Hoz. Mais ce qu'il aimait chez les femmes – nous en riions souvent –, c'était de converser avec elles<sup>383</sup>

Ce schéma du père s'appropriant les femmes et les interdisant à son fils nous fait rappeler le schéma de l'analyse totémique des hordes primitives par Freud expliqué un peu plus haut. L'auteur, par la suite, a senti une sorte de hargne vis-à-vis de ce père qui se mettait tout le temps entre lui et les femmes qu'il désirait tant jusqu'au point de transgresser ces prohibitions en fuyant avec la femme de son cousin. Cet événement a suscité une colère et un chagrin immense du père de l'auteur qui est mort en étant persuadé, du moins dans l'esprit de l'auteur, que son fils était un voyou. Cette mort du père était un événement qui a vraiment marqué l'auteur et qui explique non seulement la présence continuelle de ce dieu ami dans ses romans mais également la présence du prénom de Marie et l'ambivalence des sentiments que les personnages des romans d'Ormessonien éprouvent à l'égard des femmes portant ce prénom ainsi que l'échec de leurs amours.

<sup>382</sup> Op.cit., *Je dirai malgré tout que cette vie fut belle*, p. 258.

<sup>383</sup> Ibid., pp. 27-28.

La figure du père dans les romans d'Ormessoniens est divinisée à travers la figure de Dieu. En effet, la culpabilité vis-à-vis de la mort de son père, l'auteur la fait ressortir à travers la relation qu'ont ses personnages avec la figure divine. Ce dieu avec qui le narrateur discute, est un dieu aimant et bienveillant, un dieu ami. Il se permet avec lui un langage familier qu'un fils peut se permettre avec son père, non dépourvu de respect il reste toutefois un langage qu'on ne peut tenir en la présence ou en face d'une divinité.

La figure totémique apparaît également dans son roman *Casimir mène la grande vie*, dans ce roman comme on l'a précisé plus haut, l'auteur nous fait un récit biographique philosophique et romancé de sa vie où il mélange réalité et fiction. Le narrateur du nom de Casimir et dont les parents sont morts est confié à son grand-père, l'irascible vieillard comme il l'appelle, afin d'assurer son éducation. Très proche de son petit-fils, ce grand père sympathique, mais un tant soit peu dogmatique, est un descendant de l'aristocratie, il appartient à la vieille France. On voit bien à travers ce grand-père la description qu'a l'habitude de faire l'auteur de son père sauf que la relation qu'a le narrateur avec son grand père, dans le roman, est diamétralement opposée à celle que l'auteur avait avec son père en réalité. Avec son grand père le narrateur est tellement proche qu'il forme avec lui un groupe de rebelle qui aide les malheureux et les nécessiteux opprimés par les capitalistes, à reprendre leur droit, en faisant des hold-up au profit de ces derniers, une sorte de robins des bois des temps modernes. Cette relation qu'entretient Casimir avec son grand père est une sorte de compensation de la relation qu'avait l'auteur avec son père. En effet, à travers ce roman, l'auteur fait un transfert sur son grand-père afin de corriger la relation de la prime enfance qu'il avait avec son père. Dans toute son œuvre, quand l'auteur évoque son père, il nous parle de ses idées, de ses postes de travail, de ses habitudes, des gens dont il était proche mais jamais de leur relation père/fils, on sent que l'auteur veut garder le mystère de cette relation ou qu'il existe un complexe vis-à-vis de cette dernière.

Cette relation rêvée avec son père, l'auteur l'imagine avec son grand père dans *Casimir mène la grande vie* et dans les dernières pages du roman, on voit bien la conversation qu'a eu lieu entre Casimir et son grand père avant sa mort, est une conversation qu'il aurait tant aimée entretenir avec son père sur l'éventuel roman qu'il écrira, il essaie, à travers la figure de son grand-père, de panser les blessures et de compenser la culpabilité qu'il avait vis-à-vis de son paternel : « *Casimir, me dit-il, je t'ai aimé plus que tout. Je me suis souvent demandé ce que tu deviendrais après moi : tu n'avais pas ce qu'il faut pour réussir dans ce monde. Et je m'en inquiétais. Voilà que je m'en vais très tranquille, dans la confiance et la paix. Tu vas écrire*

*l'histoire du groupe et ce sera un triomphe* »<sup>384</sup>. Ces mots l'auteur aurait voulu les entendre de la bouche de son père, il aurait voulu que son père s'en va dans la confiance et dans la paix et non « *persuadé que son second fils – c'était moi – était destiné à devenir un voyou dont la vie s'annonçait sous les auspices les plus sombres* »<sup>385</sup> témoigné l'auteur dans son roman *Un jour je m'en irai sans avoir tout dit*.

## II-II-2- Marie un prénom équivoque

A travers l'œuvre de Jean d'Ormesson, nous avons remarqué une redondance du prénom « Marie », un prénom qui revient dans la majorité de ses romans. Ceci nous a interpellée dans la mesure où ce prénom désigne une ambivalence dans les rôles : tantôt, elle est une femme aimée du narrateur et dont l'amour est toujours impossible, tantôt elle représente la vierge Marie ou Marie de Magdala une des apôtres de Jésus avec toujours cette amour impossible qui se cantonne seulement dans sa forme platonique.

Le prénom Marie a une origine hébraïque et égyptienne : « *Il vient de l'araméen miryam, maryam (voir Myriam, sœur de Moïse et d'Aaron, et Marie, mère de Jésus de Nazareth). Ce nom a été rapproché entre autres de l'hébreu mara(h), « amertume » et de l'égyptien ancien mrit, merit, « aimée* »<sup>386</sup>, celui de Myriam quant à lui est

La vocalisation araméenne **Mariam** a donné le grec **Maria**, d'où le français Marie. On a proposé aussi l'étymologie de l'égyptien ancien Myriam (hébreu : מִרְיָם, hébreu moderne Miryam, tibérien Miryām ⇒ signification « souhaiter un enfant », « amertume », « rebelle » ; du sanskrit मारयति [mariati] « tuer », ou peut-être à l'origine l'égyptien ancien mrit (merit) : « Aimée », de l'égyptien mry : « l'Amour, aimer » ; de marah en hébreu : « aigrir » et en hébreu ancien mar-yam ou le nom dérivant de l'égyptien ancien Mérytamou ou Méryt-Amun ⇒ « la Bien-Aimé d'Amon »<sup>387</sup>

Nous remarquons d'après la signification et l'étymologie du prénom Marie que l'auteur n'a pas choisi fortuitement ce prénom puisque sa signification et son étymologie sont en étroite relation avec tous les vocables chers à l'auteur tels que : mer, aimer, mère, amertume. On voit bien à travers les contextes dans lesquels ce prénom a été évoqué qu'il convergeait d'une manière ou d'une autre vers tous ces termes. En effet, pour le narrateur, cette femme,

<sup>384</sup> Op.cit., *Casimir mène la grande vie*, p. 241.

<sup>385</sup> Op.cit., *Un jour je m'en irai sans avoir tout dit*, p. 155.

<sup>386</sup> La signification du prénom Marie, URL <https://sites.google.com/site/etymologielatingrec/home/m/marie> consulté le 22/05/2017

<sup>387</sup> Ibid.

« Marie », est liée à son amour pour la mer : « *Si tu me demandais ce que j'ai fait de ma vie avant de te rencontrer, je ne parlerais ni de postes, ni de fonctions, ni d'études, ni de combats. Je parlerais de Marie, du soleil, de la neige, de la mer. Je me suis baigné dans la mer parce que j'étais un corps.* »<sup>388</sup> ; Au grand amour qu'il éprouvait pour elle : « *j'aimais Marie, lui dis-je* »<sup>389</sup>, « *il levait les yeux vers elle (Marie) et il lui murmurait des passages du Cantique des Cantiques : « tu as ravis mon cœur, ma sœur, mon épouse. Tu as ravi mon cœur avec le seul de tes yeux, avec le seul des colliers de ton cou. Que ton amour est beau, ma sœur, mon épouse, et combien meilleurs que le vin !* »<sup>390</sup>, « *L'amour pour moi, qu'y pouvais-je ? Pour le meilleur et pour le pire, et c'était le seul bonheur et la pire des tortures, avait pris le visage de Marie* »<sup>391</sup> et à cette amertume qu'il éprouvait à chaque échec de leur amour :

Le monde entier s'engouffrait entre Marie et moi [...] toute la nuit, me dit Marie, j'ai rêvé de Simon. Le monde tournait autour de cet homme qui était la suite des hommes [...] toute la nuit, me dit Marie, j'ai rêvé de Simon. Toute la nuit, Marie, dans la chambre de la pensione Bucintoro, rêva les rêves de Simon. Elle était Simon et ses rêves [...] toute la nuit, me dit Marie, j'ai rêvé de Simon. Flanqué de l'immense et du minuscule, entre l'instant et la durée, le juif errant, d'un bout à l'autre, traversait l'histoire du monde et le rêve de Marie [...] toute la nuit, me disait Marie, debout en face de moi dans la chambre surpeuplé de la pension Bucontoro, j'ai rêvé de Simon. J'ai passé ma journée à écrire encore quelques pages. Elle se terminait sur Marie en train de se tourner vers moi pour me dire que, toute la nuit, elle avait rêvé de Simon. [...] Marie est toujours aussi belle, aussi blonde, aussi naïve qu'autrefois. Elle me semble souvent un peu absente. Tout ce que nous avons vécu ensemble se réduit, dans mon souvenir, à une poignée de sable<sup>392</sup>

Ce sont les larmes de Marie qui m'ont fait hésiter au-dessus du grand Canal eu lieu de m'envoler d'un seul coup vers ce que je guettais déjà avec un peu d'impatience et de curiosité [...] Marie en train de pleurer sur ce qui avait été moi. C'est là déjà assez haut, à l'instant de partir pour de bon vers de nouvelles aventures qui n'ont de nom dans aucune langue et m'arracher à jamais aux images et aux rêves que j'avais tant aimé<sup>393</sup>

Ce qui m'intéressait, c'était ce qui me désespérait. C'était Marie. Le reste m'était bien égal. [...] j'avais fini par me lier avec Gabriel dans l'espoir qu'il me parlait de marie. Il me parlait peu d'elle. De temps en temps, je l'interrogeais sans avoir l'air d'y toucher sur ce qu'elle était devenue. Je la craignais, je la fuyais, je voulais l'oublier –

<sup>388</sup> Op.cit., *La douane de mer*, p. 371.

<sup>389</sup> Ibid., p.30.

<sup>390</sup> Op.cit., *Histoire du juif errant*, p. 33.

<sup>391</sup> Op.cit., *Le rapport Gabriel*, p. 204.

<sup>392</sup> Op.cit., *Histoire du juif errant*, pp. 617-621.

<sup>393</sup> Op.cit., *La douane de mer*, pp. 17-18.



et la seule idée d'entendre son nom prononcé devant moi me transportait de bonheur. J'aurais donné le monde et son histoire en échange de Marie.<sup>394</sup>

L'amertume, qu'éprouve le narrateur, est très ressentie à la lecture des passages ci-dessus. Dans le premier passage, après avoir quitté le juif errant, un gouffre s'est installé entre les deux compagnons (le narrateur et Marie), ils ont été séparés et chacun est parti de son côté parce que Marie n'arrêtait pas de penser à Simon. L'auteur accentue l'amertume de son narrateur par les redondances qui ont marqué tout le texte avec la phrase suivante « *toute la nuit, me dit Marie, j'ai rêvé de Simon* », le narrateur n'arrêtait de répéter cette phrase parce qu'il était touché au plus profond de lui-même d'avoir perdu cette femme qu'il chérissait tant. On ressent que cette amertume s'accroît de plus en plus, dans la dernière phrase lorsque le narrateur réduit leur amour à une poignée de sable. En effet, le sable est un signe de l'éphémère et de l'intermittence surtout lorsqu'il est pris dans une poignée de main, non seulement on ne peut prendre qu'une petite quantité mais en plus la quantité prise s'écoule petite à petite de la main jusqu'à ce qu'il reste en tout que quelques graines en son creux.

Dans le deuxième passage après qu'il soit mort, le narrateur qualifie son éloignement de Marie d'arrachement. Cette mort qui est venue l'arracher à tous ses rêves et à toutes ses espérances. Il voulait partir pour d'autres aventures mais l'image de Marie qui pleurait devant son corps inanimé le fait hésiter, mais peut-on réellement hésiter devant le mort ? Cette hésitation devant un fait accompli est le signe même d'une grande amertume. Bien que l'amertume ne soit pas trop apparente dans le passage mais cet éloignement forcé de Marie causé par la mort du narrateur laisse une sorte de goût amer dans son cœur.

Dans le dernier passage l'amertume du narrateur se résume dans la dernière phrase « *J'aurais donné le monde et son histoire en échange de Marie* ». Le conditionnel dans cette phrase exprime un souhait mêlé de regret de la part de l'auteur et l'amertume réside dans l'invalidité de cette équation à savoir échanger le monde et son histoire contre Marie. L'impossibilité à réaliser ce vœu se transforme en une amertume que le narrateur résume en une sorte de désespoir « *Ce qui m'intéressait, c'était ce qui me désespérait* ».

<sup>394</sup> Op.cit., *Le rapport Gabriel*, p. 201.

Marie est aussi le prénom de la mère de l'auteur. Cette mère chère au cœur de Jean d'Ormesson, cette mère qui est morte en laissant un grand vide dans la vie de l'auteur et voici ce qu'il a dit à propos de sa mort

Ma mère est morte, écrit-il. Longtemps j'ai été son fils, son enfant, son garçon, et elle m'appelait mon petit. Voilà que je ne suis plus l'enfant de personne et que je n'ai plus personne pour me séparer de la mort. Je n'ai plus derrière moi que l'image évanouie du visage de ma mère et son souvenir chéri. L'aimais ma mère. Elle m'aimait. J'étais fier d'elle <sup>395</sup>

On voit bien l'ampleur de l'attachement de l'auteur à sa mère, pour lui, sa mère était une protection contre la mort, une personne sur qui il pouvait compter, il se considérait toujours comme un petit enfant en sa présence, sa mère était pour lui une sorte de fontaine de jouvence, le symbole du perpétuel rajeunissement. Tant qu'elle était en vie, il resterait toujours jeune ; mais maintenant qu'elle est morte, cette barricade contre la mort a disparu avec elle.

Comme on l'a stipulé plus haut, le nom de Marie présente des ambivalences dans le personnage, tantôt c'est la femme du narrateur (*la douane de mer*), tantôt c'est une simple accompagnatrice du narrateur dont il tombe à chaque fois amoureux ou carrément une sainte, Marie de Magdala (Marie Madeleine ou Myriam) dans *le juif errant*. Dans *le rapport Gabriel*, le nom de Marie a été octroyé pour trois personnages différents : Marie la mère de Jésus, Marie l'amoureuse du narrateur et Marie sa mère.

On voit bien que ce prénom qui est l'anagramme du verbe « aimer » est employé à plusieurs reprises par l'auteur et représente les différents aspects de l'amour : la strogè, l'amour maternel (Marie mère), l'éros, l'amour charnel (Marie amante) et l'agapè l'amour spirituel et universel (Marie mère de Jésus). Ceci transparait spécialement dans son roman le rapport Gabriel où le nom de Marie a été octroyé, comme cité précédemment aux trois personnages à la fois.

Ceci nous a interpellés et nous nous sommes posé la question à savoir pourquoi ce nom se répète-t-il assez souvent dans toute l'œuvre et pourquoi cette ambivalence dans les personnages. Pourquoi l'auteur partage-t-il ce nom entre ces trois personnages. Pourquoi les

<sup>395</sup> Op.cit, *Jean d'Ormesson ou l'élégance du bonheur*, p. 20.

relations amoureuses dans presque tous les romans de Jean d'Ormesson finissent-elles par un échec ?

La réponse se trouve dans l'analyse faite précédemment sur la présence de la figure divine que l'on a assimilée à celle de l'image du père charnel. En effet, et comme on l'a stipulé plus haut, après la mort de son père, D'Ormesson a éprouvé une grande culpabilité en pensant que son papa est mort persuadé qu'il était un voyou après avoir fui avec la femme de son cousin. Et sachant que ce même père lui interdisait de côtoyer les femmes de son vivant, l'auteur dans ses écrits, à la recherche d'une sorte de rédemption, interdit à son personnage d'avoir une relation amoureuse réussie. Il suit, ainsi, le schéma primitif suivant tel qu'il est expliqué par Freud :

Ce que le père avait empêché autrefois, par le fait même de son existence, les fils se le défendaient à présent eux même, en vertu de « cette obéissance rétrospective » caractéristique d'une situation psychique, que la psychanalyse nous a rendus familier. Ils désavouaient leur acte, en prohibant la mise à mort du totem, substitution du père, et ils renonçaient à recueillir les fruits de cet acte, en refusant d'avoir des rapports sexuels avec les femmes qu'ils avaient libérées. C'est ainsi que le sentiment de culpabilité du fils a engendré les deux tabous fondamentaux du totémisme qui, pour cette raison, devaient se confondre avec les deux désirs réprimés de l'Oedipe-complexe<sup>396</sup>

On voit bien ce désir réprimé de l'Œdipe-complexe dont parle la citation à travers également le nom de Marie qui revient dans la majorité des romans de l'écrivain et à travers la complexité de la relation qu'entretient le narrateur avec cette femme. Une relation qui n'aboutit jamais bien qu'il n'y ait pas vraiment de justifications crédibles à son échec. Ce dernier étant prémédité par l'auteur. *Dans la douane de mer*, l'auteur choisit de tuer son narrateur à la première page le séparant de sa femme Marie « *j'avais été un vivant dans les bras de Marie. C'est aussi dans ses bras que je suis devenu un mort* »<sup>397</sup>. Dans *histoire du juif errant*, l'auteur met subitement fin à l'histoire d'amour qui unissait son narrateur et son accompagnatrice de route du nom de Marie. Après la disparition de Simon, tout laissait croire que les deux compagnons de route (le narrateur et Marie) allaient vivre une relation amoureuse voire même une union sauf que l'auteur leur a prévu une toute autre fin « *le monde entier s'engouffrait entre Marie et moi* »<sup>398</sup> et il nous informe quelques pages après que

<sup>396</sup> Op.cit., *Totem et tabou*, p. 166.

<sup>397</sup> Op.cit., *La douane de mer*, p. 15.

<sup>398</sup> Op.cit., *Histoire du juif errant*, p. 617.

Marie avait épousé Charles son fiancé de Jadis. Il a fait une belle carrière dans des cabinets de ministre [...] moi j'ai peu de besoin, peu d'ambition, assez de rêves pour toute une vie. Je sais que je vais mourir. J'attends je me promène à travers le monde sur les traces de celui à qui je pense sans cesse, dont j'ai recueilli les récits, au pied de la douane de mer, la tête de Marie sur mes genoux, et qui se disait le juif errant<sup>399</sup>

Dans *le rapport Gabriel*, il n'y a pas de personnages féminins. Toutefois, on sait que le narrateur a été séparé d'une personne qu'il aimait et qui s'appelait Marie à travers le passage suivant : « *vous savez bien ce qui m'intéressait. Ce qui m'intéressait, c'était ce qui me désespérait. C'était Marie. Le reste m'était bien égal [...] j'avais fini par me lier à Gabriel – dont l'irruption, vous souvenez-vous ? M'avais d'abord tant irrité – dans l'espoir qu'il me parlait de Marie* »<sup>400</sup>

Cette interruption des relations amoureuses entre le narrateur et Marie, ne peut être qu'une répression du complexe œdipien dictée par l'adhésion aux interdictions instaurées par la figure paternelle après la culpabilité engendrée par la mort du père. Notons que Jean d'Ormesson a commencé à écrire ses romans après la mort de son père. Il voulait comme il l'a dit dans une interview que l'on a citée plus haut « plaire au fantôme de mon père ». Cette envie de satisfaction est l'explication de tous les échecs des relations amoureuses avec les personnages féminins de ses romans ayant comme nom Marie le prénom de sa mère.

### II-II-3- Le mythe de l'éternel retour

A travers la lecture de l'œuvre Ormessonienne nous avons constaté la présence du mythe de l'éternel retour à l'identique dans le rapport qu'a l'auteur avec l'idée de la mort et du temps. On a vu précédemment que la thématique du temps était très récurrente, voire obsédante chez Jean d'Ormesson. En effet, l'auteur est obnubilé par cette idée du temps et de la mort et de leur irréversibilité. La question de l'éternel retour est étroitement liée à ces deux concepts dans la mesure où Nietzsche l'a utilisée pour en faire face. J. Wahl a estimé que c'est une pensée qui sert à triompher du temps<sup>401</sup> et nous rajoutons par voie de conséquence de l'obsession et de la phobie de la mort.

<sup>399</sup> Ibid., p. 621.

<sup>400</sup> Op.cit., *Le rapport Gabriel*, p. 201.

<sup>401</sup> WAHL, Jean, *les problèmes du temps chez Nietzsche*, in revue de métaphysique et de morale, Octobre/décembre, 1961/4, p. 436.

L'idée de l'éternel retour apparaît dans *La naissance de la tragédie* de Nietzsche où le philosophe fait une distinction entre le dionysiaque et l'apollonien, deux instincts diamétralement opposés. Le premier étant la marque de l'ivresse que peut engendrer l'art de la musique et qui permet à l'homme de passer de l'humain au divin, une sorte d'harmonie universelle. Le deuxième étant le rêve, beaucoup plus sensé et qui tourne autour d'une vision (l'apparence) directe authentique et mesurée de l'art de la sculpture « *c'est Apollon qui incarne la temporalité historique, et particulièrement l'accès prophétique au futur, alors que Dionysos, source de l'ivresse et du mythe tragique, arrache l'éphémère individu aux aléas de la temporalité pour lui faire partager, autant qu'il est possible à un mortel, le jeu cosmique éternel* »<sup>402</sup>

Nietzsche stipule que Dionysos est le maître de l'éternel retour, selon lui

une mer de forces agitées dont il est la propre tempête se transformant éternellement dans un éternel va-et-vient, avec d'énormes années de retour, avec un flot perpétuel de ses formes, du plus simple au plus compliqué, allant du plus calme au plus rigide et du plus froid au plus ardent, au plus sauvage, au plus contradictoire, pour revenir ensuite de la multiplicité au plus simple, du jeu des contradictions aux joies de l'harmonie, s'affirmant lui-même, même dans cette uniformité, qui demeure la même au cours des années, se bénissant lui-même parce qu'il est ce qui doit éternellement revenir, étant un devenir qui ne connaît point de satiété, point de dégoût, point de fatigue<sup>403</sup>

Dans cette citation de Nietzsche, il explique l'éternel retour par un éternel recommencement du monde : Même si l'individu n'a qu'une seule vie, le monde, lui, continue à répéter les mêmes schémas. Vouloir cet éternel retour c'est être d'accord avec cette vie, c'est ne pas la refuser ni la nier, c'est parvenir à une forme transcendante d'assentiment de la vie. La philosophie nietzschéenne de l'éternel retour nous incite à tenter l'épreuve de la répétition de tous les événements, qu'ils soient heureux ou malheureux, de notre vie et voir ce que cette répétition suscite en nous, soit, le désarroi et le mépris, soit, l'acceptation et la puissance. Jean d'Ormesson en fait l'allusion dans son roman *C'était bien* lorsqu'il déclare (nous prenons des passages entrecoupés de pages qui se succèdent ce qui peut donner une longue citation)

J'étais gai, j'étais triste. J'étais fou de bonheur et accablé de chagrin. La vie m'a toujours paru délicieuse – et le monde, plein de larmes. Il y a du mal sous le soleil et je doute que l'histoire n'en vienne jamais à bout. Je ne crois pas que demain sera

<sup>402</sup> GRANAROLO, Philippe, *L'Individu Éternel, L'expérience nietzschéenne de l'éternité*, Paris, J-Vrin, 1993, p. 33.

<sup>403</sup> NIETZSCHE Friedrich, *la volonté de puissance*, Paris, le livre de poche, quatrième de couverture.

débarassée du mal qui affligeait hier [...] je ne crois pas non plus, inversement, qu'hier n'était que délices et que demain sera un cauchemar ni que nous courions à notre perte. S'imaginer que le bonheur est à jamais derrière nous, soutenir que le progrès est une illusion, voir l'avenir comme une menace constitue un des signes les plus sûrs de sénilité. Nous la proie depuis toujours de deux tentations symétriques et funestes ; l'angélisme et le désespoir, au-delà d'un optimisme et d'un pessimisme également sans fondement, la vie à toujours été et sera une souffrance – et elle est un miracle : elle est une fête en larme [...] tout le long des siècles se succèdent la lèpre, la peste, la variole, la tuberculose, la syphilis, le cancer, la dépression, le sida, la maladie d'Alzheimer ou celle de Parkinson. [...] l'histoire continue, toujours différentes, toujours semblable à elle-même. Elle ne cesse jamais de changer et elle ne change jamais [...] le sens de l'histoire est un secret. Et nos efforts pour le percer sont voués à l'échec. Ceux qui croient l'avoir découvert vont au-devant de grands malheurs. [...] le monde, au loin – très loin – roule vers une fin inconnue. Après tant d'épreuve surmontées et acceptées enfin de compte par amour de la vie, à quoi cette fin de l'histoire pourrait-elle ressembler ? A une catastrophe sans nom, j'imagine, et à une paix enfin retrouvé. Quel effroi ! Et quel bonheur !<sup>404</sup>

Dans ce passage d'Ormesson parle de l'ambivalence de la vie. En effet, le monde peut être source de joie comme il peut être source de malheur. Ces deux dyades se succèdent tout au long de notre vie, une répétition cyclique et éternelle qui en prenant conscience de sa périodicité nous permet de l'accepter et de la vivre pleinement. Dans ce passage, d'Ormesson met l'accent sur le côté tragique de cette vie qui mène selon Nietzsche vers cette connaissance tragique

L'homme noble et bien doué arrive inmanquablement, avant le milieu de sa vie, à tels point limites de la périphérie d'où son regard plonge dans l'inexorable. Quand il découvre alors, à sa terreur, que la logique parvenue à cette limite se replie sur elle-même et finit par se mordre la queue, une forme de la connaissance se fait jour, la connaissance tragique qui réclame pour être tolérée la vertu préventive et curative de l'art<sup>405</sup>

La conscience, en se rendant compte de ses limites et en se rendant compte de l'absence de réponses aux mystères de la vie, est en pleine connaissance tragique dans sa forme dionysiaque. Elle trouve refuge ainsi dans des consolations métaphysiques telle que cette question de d'Ormesson qui s'interroge « *à quoi cette fin de l'histoire pourrait-elle ressembler ?* » et bien d'autres que l'auteur se pose toujours dans ses romans. Le constat dans le passage de Jean d'Ormesson « *le sens de l'histoire est un secret. Et nos efforts pour le percer sont voués à l'échec. Ceux qui croient l'avoir découvert vont au-devant de grands malheurs* » corrobore cette idée de Nietzsche, appuyé par la fameuse phrase de Pessoa citée un peu plus haut dans notre analyse des titres « *la littérature est la preuve que la vie ne suffit pas* ».

<sup>404</sup> D'ORMESSON, Jean, *C'était bien*, Paris, Gallimard, 2003, pp. 134-138.

<sup>405</sup> NIETZSCHE, Friedrich, *Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1989, pp. 104-105.

L'éternel retour est une capacité à revivre les moments de l'existence qu'ils soient bons ou mauvais, comme le stipule Nietzsche :

Je viendrai avec ce soleil, avec cette terre, avec cet aigle, avec ce serpent – non pas dans une vie nouvelle, dans une vie meilleure, ni dans une vie semblable : je reviendrai éternelle pour cette même et identique vie, avec toutes ses grandeurs et toutes ses misères, pour enseigner de nouveau le retour éternel de toute choses<sup>406</sup>

Nietzsche précise dans ce passage qu'il ne s'agit pas d'une nouvelle vie c'est-à-dire une réincarnation ou une résurrection ou une vie parfaite mais d'une vie identique, celle que nous avons vécue, avec ses bonheurs et ses malheurs, avec ses joies et ses peines. Vivre cet éternel retour, c'est accepter de revivre sa vie à l'identique, telle qu'elle s'est déroulée.

Cet éternel retour, d'Ormesson nous en fait l'expérience avec l'histoire de sa vie et l'histoire de l'humanité qu'il ne cesse de répéter dans toute son œuvre. Il nous les relate avec leur joie et leur peine, avec leurs interrogations et leurs réponses, avec leurs malheurs et leurs bonheurs. Accepter l'histoire telle qu'elle s'est déroulée c'est accepter son passé et ainsi être confiant sur son avenir et par voie de conséquence avoir une sorte de puissance sur sa propre mort.

L'œuvre de Jean d'Ormesson est marquée par le passage du temps et son expérience, il l'avoue lui-même dans son roman *c'était bien* :

Tout ce que j'ai écrit tourne autour du temps. Le premier personnage de *La Gloire de l'Empire*, c'est le temps. Le premier personnage d'*Au plaisir du Dieu* n'est ni le grand père, joué par Jacques Dumesnil dans le film de Mazoyer, ni la famille, inspirée de très loin de la mienne, ni le château, qui sous le nom de Plessis-les-Vaudreuil dans le livre, était Saint-Fargeau dans la réalité et dans le film, mais le temps qui détruit tout. Il est trop clair que le premier personnage de l'histoire du juif errant, c'est le temps. Je n'ai jamais parlé d'autre chose que le temps<sup>407</sup>

Ce temps dont parle d'Ormesson n'est pas ce temps scientifique se composant d'heure, de minutes et de secondes. C'est un temps psychologique « la durée » tel que l'a expliqué Bergson et que nous avons expliqué dans le chapitre précédent. Ce temps se manifeste dans la répétition de sa propre histoire, de l'histoire de sa famille et de l'histoire de l'humanité. Pour Jean d'Ormesson l'histoire se répète sans fin, c'est une éternelle répétition d'événements à venir et à revenir, c'est l'éternel retour du même. Il nous en parle dans le passage suivant : « *Il n'est pas impossible que ce qui s'est passé en Egypte, en Perse, en Grèce, à Rome, en Chine,*

<sup>406</sup> NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1985, p. 314.

<sup>407</sup> Op.cit., *C'était bien*, p. 148.

à Florence ou à Venise se reproduise à l'échelle planétaire : un pouvoir central tenté par un autoritarisme, cette fois technologique »<sup>408</sup> Et d'ajouter dans un autre passage que : « l'histoire continue, toujours différente, toujours semblable à elle-même. Elle ne cesse jamais de changer, et elle ne change jamais »<sup>409</sup>. Dans son livre *c'est une chose étrange à la fin que le monde* il évoque l'histoire de l'homme comme étant une histoire qui « avance, toujours imperturbable et toujours renouvelée, de son début vers sa fin [et que] tout change. Tout reste semblable »<sup>410</sup>. Il déclare, également, dans *histoire du juif errant* que « tout s'achevait. Tout débutait. Tout recommençait »<sup>411</sup>

C'est-à-dire qu'il nous semble que l'histoire change mais que finalement elle reste toujours la même, elle se réitère, bien que différemment, avec ses mêmes joies et ses mêmes peines. Et le dernier passage évoque explicitement cette circularité de la vie et cet éternel recommencement.

A travers ses récits historiques, d'Ormesson fait des analogies entre les différentes civilisations ; de celle de l'inde en passant par les grecs, jusqu'à notre époque, il peint un monde dans lequel « Tout change. Tout se transforme. Tout s'écroule. Tout reste toujours semblable. Nous ne cessons jamais de rouler entre le bien et le mal, du chagrin à l'espoir et de l'espoir au chagrin, du désir à l'ennui et de l'ennui au désir »<sup>412</sup>. Cette envie de raconter l'histoire et qui se réitère dans toute l'œuvre de Jean d'Ormesson est une façon pour l'auteur de parvenir à l'essence de l'homme, surtout dans cette quête de l'origine sur laquelle l'auteur pose des questions telles que « la vie sort de cette terre qui est fragment minuscule de l'univers. D'où sort l'univers ? »<sup>413</sup>, « Pourquoi y a-t-il quelque chose au lieu de rien »<sup>414</sup>, « comment finirons-nous ? »<sup>415</sup>..., toutes ses questions relèvent de l'obsession de l'auteur quant à l'origine et la finitude de l'univers et par voie de conséquence des hommes en général et de sa propre personne en particulier « l'idée que notre naissance est une condamnation à mort est difficile de supporter »<sup>416</sup>. L'auteur pour essayer de répondre à ces questions, revient avec son lecteur sur, d'abord, les théories de la création du monde en particulier celle du big-bang, sur les sociétés primitives, celles d'Asie (indes, chines), celles de l'Europe avec les

<sup>408</sup> Op.cit., *Un jour je m'en irai sans avoir tout dit*, p. 114.

<sup>409</sup> Op.cit., *C'était bien*, p. 138/

<sup>410</sup> Op.cit., *C'est une chose étrange à la fin que le monde*, pp. 256-257.

<sup>411</sup> Op.cit., *Histoire du juif errant*, p. 617.

<sup>412</sup> Op.cit., *Un jour je m'en irai sans avoir tout dit*, p. 153.

<sup>413</sup> Op.cit., *C'était bien*, p. 164.

<sup>414</sup> Op.cit., *La Douane de mer*, p. 37.

<sup>415</sup> Op.cit., *Un jour je m'en irai sans avoir tout dit*, p. 245.

<sup>416</sup> Ibid., p. 246.



grecques et bien après ceux qui ont suivi dans l'ère des rois de France et de Napoléon et même l'ère de sa famille dans *la gloire de l'empire*, sans oublier l'époque des grands écrivains, savants et philosophes. Tout ceci pour dire que tout ce qui s'est passé antérieurement n'est que des gestes archétypaux relevant des sociétés primitives qui se sont succédé tout au long des siècles passés, il rejoint dans ce sens la théorie d'Eliade qui en parle dans son livre *le mythe de l'éternel retour*. Eliade pense que ces répétitions inconscientes ne sont que le symbole d'une anthologie authentique. Par ailleurs, l'acte humain n'acquiert sa signification et n'atteint sa réalité que dans la mesure où il est effectivement restauré. Ainsi, une personne qui répète et réitère cet acte primitif se retrouve transférée du temps actuel vers ce temps primitive au cours duquel la représentation de cet acte a été annoncée, l'histoire deviendra en ce sens une sorte de hiérophanie. De là, nous pouvons clairement voir la vision cyclique de l'histoire, l'être humain étant dans une transition constante entre la vie et la mort, la joie et le chagrin, l'amour et la haine. Mais cette vision de l'histoire cyclique qui peut faire peur avec cette transition avec la vie et la mort devient, selon Eliade, acceptable qu'avec cette liberté instaurée par la foi en un Dieu unique qui seul a le pouvoir d'interférer dans la structure ontologique de l'univers et d'Ormesson en parle dans le passage suivant lorsqu'il sort de son agnosticisme vers une foi en Dieu

Je crois à Dieu. Je ne crois à rien d'autre. Je crois qu'il n'y a de vérité et de justice qu'en Dieu. Je crois qu'il n'y a de réalité qu'en Dieu [...] Je crois que la mort est le but et le sommet d'une vie dont elle marque le retour à l'éternité primitive [...] J'ai aimé la vie qui est une épreuve très cruelle et très gaie. J'ai aimé son orgueil qui est absurde, sa beauté qui est un don de Dieu, le rire qui est le propre de l'homme, le mystère qui est notre lot. J'attends la mort sans impatience, mais avec une humble confiance. Parce que je crois qu'il y a un dieu qui est un dieu de pardon et d'amour<sup>417</sup>

Par ce passage, l'auteur rejoint Eliade pour dire que faire face à cette ambivalence de l'histoire, et par voie de conséquence de la vie, ne peut se faire que par l'acquiescement d'une philosophie de la liberté qui n'exclut pas la présence de Dieu.

Le mythe de l'éternel retour est évoqué également chez d'Ormesson dans sa conception du passé, du présent et du futur (de l'avenir). Quand il parle de ces trois temps dans son œuvre, il leur donne toujours la même définition dont nous relevons les passages de deux romans, étant donné la redondance de la même vision dans toute l'œuvre :

Le présent, chacun le sait, ne cesse jamais de s'évanouir – et nous ne cessons jamais de vivre dans le présent. Le ver est déjà dans le fruit comme le mal est dans le monde.

<sup>417</sup> Ibid., pp.258-259.

Nous sommes dans un évanouissement que nous appelons le réel est qui n'est qu'illusion dans une illusion qui n'est rien d'autre que le réel. Nous sommes une chute dans le néant qui se confond à chaque instant avec une résurrection. L'univers est une machine à créer du passé à partir de l'avenir. La mission de l'avenir est de se changer en passé. Entre l'avenir est le passé flotte un truc stupéfiant que nous appelons le présent. Présent ! Le présent est absent. A peine l'avenir s'est-il changé en présent que le présent tombe dans le passé [...] La totalité de l'histoire, qui n'est faite que du souvenir du passé et de l'attente de l'avenir, se joue dans le présent. Nous vivons dans un éternel présent toujours en train de s'effacer et toujours en train de se récrire. La seule image d'éternité que nous puissions nous faire est une image d'éc(r)oulement<sup>418</sup>

Dans ce passage, on voit clairement l'auteur expliquer l'idée de l'éternel retour du même. En effet, l'auteur parle de ce lieu (le présent) qui détruit cette opposition qui existe entre le passé et l'avenir. Étant jeté dans ce présent, on est jeté, selon d'Ormesson, dans le néant qui se confond avec une sorte de résurrection d'un temps qui passe vers un temps à venir dans un temps éternel de par sa répétitivité, ce temps est une sorte d'éternité qui se cantonne dans ce présent qui n'est en fin de compte que le point de l'entrecroisement entre ces deux temps (passé et avenir), un présent qui s'épuise et qui se recrée à l'infini.

Cette même conception des trois temps à savoir le présent, le passé et l'avenir, chez d'Ormesson, en plus de ceux que nous avons vus dans le chapitre précédent, se réitère également dans son roman *un jour je m'en irai sans avoir tout dit* :

L'avenir n'est rien d'autre qu'un passé en sursis. Où est le passé ? Le passé est dans ma tête. Ma mère est dans ma tête. Talleyrand est dans ma tête. Jules César est dans ma tête. Et le big bang est dans ma tête. Et, je vous le jure, nulle part ailleurs. Le passé est un souvenir logé dans nos cerveaux. La totalité de l'univers et de ses événements est rangée là, sous forme de livres, de mots, de chiffres, d'écrans, de documents ou de traces. Le présent est coincé entre le passé et l'avenir. C'est un entre-deux minuscule jusqu'à l'inexistence. Le seul avenir de l'avenir est de devenir un passé. Quand l'avenir se jette sur nous, il a tellement hâte de se changer en passé qu'il ne prend que pour un instant, pour un soupir, pour un clin d'œil, pour un éclair la forme fragile du présent. On pourrait presque soutenir que le temps n'a qu'une idée : sauter l'étape du présent. Tous les poètes le chantent, tous les amants le déplorent : le présent ne dure pas. Plus rapide que la flèche, plus fugitif que l'éphémère, il ne naît jamais que pour mourir aussitôt. C'est en vain que Faust de Goethe le supplie de s'attarder. Le moment où je parle est déjà loin de moi<sup>419</sup>

L'auteur évoque, dans le passage ci-dessus, un présent fugitif qui ne cesse de s'en aller pour se transformer en un passé éternel et en un avenir incertain. Il rejoint l'idée du retour éternel que voit Nietzsche dans cette éphémérité du présent comme une jouissance qui efface cette illusion d'exister. Ce passage suivant repris d'un travail effectué sur Nietzsche et le

<sup>418</sup> Op.cit., *c'était bien*, p. 156.

<sup>419</sup> Op.cit., *Un jour je m'en irai sans avoir tout dit*, p 180.

temps, va dans cette même conception Ormessonienne des trois hypostases<sup>420</sup> : « *Dans le temps chaque instant n'est qu'en tant qu'il dévore l'instant précédent pour être à son tour aussi rapidement dévoré par le suivant ; et le passé et l'avenir ne sont que rêve ; la limite entre ces rêves c'est le présent* »<sup>421</sup>. Cette jouissance, effaçant l'illusion d'exister, est une sorte de volonté de puissance qui aide l'individu à triompher sur le devenir et sur le passé et, par voie de conséquence, sur le temps.

Alors qu'il relatait l'histoire de sa famille dans *Au plaisir de Dieu*, d'Ormesson évoque l'éternel retour lorsqu'il a décrit le fils de son Oncle, Claude :

Je regardais Claude : il m'apparaissait tout à coup comme une image de mon grand-père. Une image moderne, naturellement, transformée, retournée, inversée, si vous y tenez. Mais une image tout de même. C'était mon grand-père ressuscité. Lui-même, je pense, n'était pas inconscient de ce renversement et de cet éternel retour des choses de ce monde inépuisable et pourtant limité<sup>422</sup>

Dans ce passage, l'auteur évoque clairement cet éternel retour dans la ressemblance qu'il a évoquée entre le grand-père et son neveu. Claude représente le retour du même de son grand-père et l'auteur ajoute dans un autre passage concernant le temps que « *Le temps, qui passe sur tout, bouleverse jusqu'aux bouleversements, détruit jusqu'à la destruction. Tout bouge, même le mouvement. Ce qui fait qu'en fin de compte, dans cet univers agité et immobile, tout se transforme toujours et rien ne change jamais.* »<sup>423</sup>. Force est de constater que l'auteur, lui-même, nous donne, par le biais du passage ci-dessus, la définition de l'éternel retour tel que Nietzsche la conçoit, comme étant un changement qui mène finalement, vers le non changement et vers le même.

## Conclusion

A travers notre analyse des romans dans Jean d'Ormesson, nous avons remarqué une sorte d'ivresse dans sa façon de raconter et d'écrire, lorsqu'on lit ses romans une subtilité et une joie de vivre mêlée, en même temps, d'une mélancolie profonde s'y dégage, ce qui dénote l'existence d'une souffrance que l'auteur cherche à noyer dans sa façon d'écrire. Côté à plusieurs reprises Dieu, d'Ormesson se sent porté au-dessus de lui-même dans cette ivresse

<sup>420</sup> Ibid., p. 180.

<sup>421</sup> WAHL, Jean. "Le Problème Du Temps Chez Nietzsche." *Revue De Métaphysique Et De Morale*, vol. 66, no. 4, 1961, pp. 436–456. JSTOR, [www.jstor.org/stable/40900633](http://www.jstor.org/stable/40900633) consulté le 21/04/2017.

<sup>422</sup> Op.cit., *Au plaisir de Dieu*, p. 523.

<sup>423</sup> Ibid., p. 543.

dionysiaque de l'éternel recommencement, il essaie de se confondre avec le démiurge voire même de l'imiter afin de toucher à son éternité.

La mort côtoyant la vie, l'univers, le temps et l'éternité se transforme en une thanatophobie. Une angoisse face à la mort habite notre écrivain et se traduit par une obsession du temps qui passe mélangée à une culpabilité vis-à-vis de l'échec.

Pour essayer de parer à cette angoisse, l'auteur tente à travers l'écriture de fusionner avec le monde, avec ses quatre éléments et Dieu et toucher ainsi à l'éternel. Figures incontournables de l'inconscient, leur symbolique fait émerger cette part cachée qui échappe même à son créateur.

Par ailleurs, faire recours à la mémoire avec cette ivresse dionysiaque permet à l'auteur de se recréer à chaque fois et passer ainsi de l'humain au divin. Cet éternel recommencement du monde, à travers l'histoire de l'humanité et l'histoire de sa vie, lui permet d'être en accord avec la vie jusqu'à la transcender et échapper ainsi à cette angoisse de mort.

**Partie III : Le mythe personnel**

# **Partie III :**

# **Le mythe personnel**

## Chapitre I : une thanatophobie déclarée

### Introduction

Nous tenterons d'expliquer dans ce troisième chapitre les étapes de la construction du mythe personnel de l'écrivain et les indices qui nous ont permis à le déceler « *ce champ de forces sous-jacent à l'œuvre* »<sup>424</sup> disait Mauron dans son analyse de l'œuvre de Racine. Le passé semble hanter notre écrivain. Ses souvenirs sont dirigés vers des pôles d'attraction et de répulsion, vers des désirs et des peurs, vers des souvenirs heureux et malheureux, c'est ce qui représentent pour la psychocritique comme un champ de forces à travers lequel « *la courbure de l'espace affectif oriente et déforme de façon prédéterminée tout ce qui y entre* »<sup>425</sup>. C'est-à-dire que

Quand un champ affectif puissant a été créé dans une âme par suite de son développement, tout ce qui lui viendra de l'extérieur – sensations, impressions, ou situations nouvelles – loin de s'organiser objectivement, sera au contraire orienté, déformé, interprété dans le sens des situations anciennes [...] Hantise du passé, structuration, assimilation subjective vont ainsi de pair, dans une large mesure<sup>426</sup>

Ces champs sont reconnaissables aux répétitions obsédantes, aux fatalités, aux ambivalences, aux présences ou absences marquées<sup>427</sup>...etc.

Ces présences sont marquées dans l'œuvre Ormessonienne par les auteurs qui ont influencé Jean d'Ormesson dans ces écrits, à savoir Proust et Platon pour ne citer que ces deux-là. A travers une méthode interprétative nous allons essayer de donner une explication à cette influence qu'ont l'auteur de *A la recherche du temps perdu* et l'auteur de *la Caverne* sur les écrits Ormessoniens.

Nous allons, en outre, donner une explication à ce besoin de l'auteur de se dédoubler dans la plupart de ces romans et de tenter d'expliquer cette envie impérieuse de l'auteur de priver ses personnages de leurs corps et de toutes les sensations que peut leur procurer ce dernier.

<sup>424</sup> Op.cit., *L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, p. 17.

<sup>425</sup> Ibid., p. 18.

<sup>426</sup> Ibid.

<sup>427</sup> Ibid.

### III-I-1- Le temps proustien

En lisant l'œuvre de Jean d'Ormesson une phrase qui se répète, dans la majorité de ses romans, a attiré notre attention. Cette phrase est une reproduction partielle de l'incipit du roman de Marcel Proust *du côté de chez Swann*, premier tome de *à la recherche du temps perdu* : « *longtemps je me suis couché de bonheur* ». D'Ormesson l'utilise dans trois de ses romans : *c'était bien*, « *longtemps, je me suis demandé ce que j'allais faire de moi et de quelques saisons que des puissances inconnues – ou peut-être personne – avaient eu la bonté de m'accorder dans ce coin improbable de l'improbable univers* »<sup>428</sup> ; Dans *un jour je m'en irai sans avoir tout dit*, « *longtemps j'ai été jeune* »<sup>429</sup> ; Dans *et moi, je vis toujours*, « *longtemps, j'ai erré dans une forêt obscure* »<sup>430</sup>

Cette phrase de Proust est considérée comme la phrase la plus célèbre de la littérature française car elle résume en elle seule toute la suite du roman. En effet, avec l'adverbe « longtemps », Proust commence son œuvre avec cette impression de durée et d'habitude. Ajouté à cela l'emploi du passé composé qui à la différence du passé simple, n'est ancré dans la situation d'énonciation, il donne de ce fait une sensation de répétition. L'auteur par la voix de son narrateur, avec cette réitération, de s'être couché de bonheur, utilisée au passé composé ouvre un lien avec le temps passé de son enfance grâce à ce jeu de l'écriture.

L'influence Proustienne est largement perçue dans toute l'œuvre Ormessonienne, elle ne se résume pas seulement dans la phrase citée précédemment mais dans la perception et la manière d'évoquer le temps.

En effet, Jean d'Ormesson, à l'instar de Proust, essaye à travers ses écrits de maîtriser ce temps qui passe, de l'arracher à sa sacralité de temps irréversible et implacable à un temps dont l'épanchement est largement maîtrisé. C'est un temps psychologique qui n'a rien à voir avec le temps réel des horloges, il l'aide à contrecarrer la peur de la mort et Paul Ricœur nous conforte, dans ce que nous disons, lorsqu'il déclare que « *La spéculation sur le temps est une ruminant inconclusive*<sup>431</sup> à laquelle seule réplique l'activité narrative »<sup>432</sup>. C'est-à-dire que la lecture d'un roman nous permet de nous évader du temps de tous les jours et de nous imprégner d'un nouveau temps, un temps intime propre au lecteur.

<sup>428</sup> Op.cit., *C'était bien*, p.9.

<sup>429</sup> Op.cit., *Un jour je m'en irai sans avoir tout dit*, p. 20.

<sup>430</sup> Op.cit., *Et moi, je vis toujours*, p. 11.

<sup>431</sup> Inconclusive mot anglais qui veut dire peu concluante.

<sup>432</sup> RICŒUR, Paul, *Temps et récit I*, Paris, Seuil, 1983, p. 21.

Comme chez Proust, le temps chez d'Ormesson est considéré comme un personnage à part entière voire même comme un personnage principal tellement il est présent dans chacun de ses romans : dans sa réminiscence du passé et de l'histoire, dans la narration de sa biographie, à travers l'histoire de ses personnages, et même dans les pensées de l'auteur lui-même. La mémoire pour d'Ormesson est une façon de contenir le temps, de le saisir à travers ce passé qui se transforme en présent, et ce présent qui se hâte de se transformer en avenir. D'Ormesson dans ses romans, rompt avec le roman traditionnel : ses romans sont dépourvus d'intrigues et les personnages n'ont pas vraiment de rôle à jouer puisque l'action est reléguée au second plan, voire même, totalement absente dans ses textes ; seul le temps compte. Ce temps qui selon l'auteur est un miracle : « *le temps est un miracle, à chaque instant perpétué. Le plus grand des miracles. Et peut-être le seul* »<sup>433</sup>

D'Ormesson, en parlant de son passé, veut changer son présent et ainsi son avenir en maîtrisant sa propre mort et rentrer, de ce fait, dans l'éternité en inscrivant son nom parmi les grands écrivains. Pour ce faire d'Ormesson utilise, tel Proust, des rétrospections, des réminiscences, une intrigue inexistante, un personnage sans grande importance qui est là juste pour raconter ou dialoguer avec d'autres personnages, un narrateur proche de l'auteur mais dont la vie est, un tant soit peu, différente.

### **III-I-1-1- Les rétrospections**

A l'instar de Proust, D'Ormesson utilise dans son œuvre beaucoup de rétrospections, ce regard vers le passé qui l'aide à mesurer le chemin parcouru et ainsi mesurer la distance qui le sépare du présent. Ces analepses, d'Ormesson les utilise pour nous parler des faits historiques qui ont marqué son esprit car ayant été le témoin des faits invoqués par les nombreuses lectures qu'il a faites durant sa jeunesse et même étant adulte. Un travail sélectif de sa mémoire qui en dit long sur l'évocation de tous ces événements et leur redondance à travers toute son œuvre. En effet, dans ses écrits le passé revient à chaque fois, tel un fantôme, pour hanter le lecteur, et le faire vivre dans des siècles choisis par l'auteur au gré de sa mémoire.

L'auteur dans sa rétrospective, met l'accent sur les empires qui ont existé et qui ont fini par disparaître malgré leur force et leur puissance. Des civilisations qui dominaient le monde mais que la force du temps en a été plus forte et les a déchués de leur position antérieure. Dans l'histoire du juif errant, il passe en revue, à travers la bouche de son personnage, l'histoire de

<sup>433</sup> Op.cit., *C'était bien*, p. 160.



Christophe Colombe et sa découverte de l'Amérique, celle du procureur de Judée et des guerriers vikings, l'histoire de Chateaubriand et ses amours clandestines ; il a même donné à son livre posthume « *et moi, je vis toujours* », l'histoire comme personnage principale, cette dernière endossant à chaque fois, un rôle différent

Tour à tour africain, sumérien, troyen, ami d'Achille et d'Ulysse, citoyen romains, juif errant, il salue l'invention de l'imprimerie, la découverte du Nouveau Monde, la révolution de 1789, les progrès de la science, Marin, Servante dans une taverne sur la montagne Saint-Genève, valet d'un grand peintre ou d'un astronome, maîtresse d'un empereur, il est chez lui à Jérusalem, à Byzance, à Venise, à New York<sup>434</sup>

Ceci, afin de montrer que les époques se succèdent et périssent que rien n'est éternel face au temps qui passe

Aucune institution, aucune valeur, aucun ordre social, ni la famille, ni la république, ni les livres que nous avons tant aimés, ni la terre, ni le soleil, ni tout l'ordre des galaxies, ni l'espace lui-même ne sont là pour toujours. Ni l'homme bien entendu. Il n'y a même plus de doute sur sa disparition. Il n'échappera pas au sort commun [...] nous ne sommes pas éternels et nous devons porter sur nos épaules le poids fragile et écrasant de ce qui ne l'est pas non plus.<sup>435</sup>

### III-I-1-2- Les réminiscences

Dans ses romans Jean d'Ormesson, avec le procédé de fictionnalisation<sup>436</sup>, nous raconte l'histoire de sa famille et de son enfance. Le passé prend forme dans la conscience de l'auteur à l'aide de la mémoire. Un passé qui peut ressembler au nôtre puisque nous sommes tous tributaires du poids de ce temps sur nos épaules. Cependant, à travers son actualisation dans le présent, l'auteur l'éternise dans la conscience collective ou universelle et ainsi échappe à son emprise et sera plus serein quant à sa fin.

L'auteur essaie, à travers ses réminiscences, de faire incorporer au présent éphémère tous les instants du passé. Il dégage, de ce fait, toutes les vérités qui étaient enfouies afin de les réactualiser et réactualiser en même temps le passé. Ces vérités, inspirées de faits réels et étant les vérités de chacun de nous, deviendront le reflet de la vérité universelle et s'inscriront dans l'éternité.

Grâce au souvenir, le passé s'intensifie et prend de l'ampleur afin d'envahir tout l'esprit de l'auteur et se transforme en chef-d'œuvre littéraire : « *l'art n'a que les ressources de la vie de*

<sup>434</sup> Op.cit., *Et moi, je vis toujours*, quatrième de couverture.

<sup>435</sup> Op.cit., *C'était bien*, pp. 56-57.

<sup>436</sup> Transformer en fiction quelque chose qui est réel, c'est-à-dire que l'on donne à des faits ayant réellement eu lieu le statut d'une fiction. URL : <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/fictionnaliser/>

*chacun : il change ce plomb en or* »<sup>437</sup>, le plomb de ce passage est le poids du passé qui sera changé en or, c'est-à-dire en une œuvre littéraire : contre l'oubli, il y a cette œuvre littéraire, garante de l'immortalité de son créateur. L'auteur nous conforte dans ce que nous avons stipulé précédemment en ajoutant, par la bouche de son narrateur, dans *au plaisir de Dieu*, que :

Je [le narrateur/auteur] me souviens de Claude, de Philippe, de Michel Dubois, de mon père, de la tante Gabriel et de l'Oncle Paul, des Wittgenstein zu Wittgenstein et des Remy-Michault, de Mirette, la sœur du vice consul à Hambourg, de Jules, de mon grand-père. Voilà. J'ai essayé de les faire revivre. J'ai voulu remplacé par un livre la mémoire de la famille en train de se dissoudre dans le néant<sup>438</sup>

Pour cette famille qui allait disparaître dans le néant, il lui fallait un livre pour la faire sortir de cette absence et de la transporter de l'oubli vers la lumière du souvenir. La création littéraire en général, et celle de d'Ormesson en particulier, est une sorte de conquête du passé par la mémoire, elle unit le passé à l'avenir et se dresse contre l'irréversibilité du temps et les gouffres de l'oubli.

### **III-I-1-3- Destruction de l'intrigue classique et du statut du personnage**

Tout comme ceux de Proust, les romans de Jean d'Ormesson sont dépourvus d'intrigue. C'est des histoires qui ne suivent pas une linéarité temporelle, des histoires fragmentées dépourvues de toute logique narrative où le personnage principal est relégué au second plan laissant libre court aux pensées et aux pérégrinations du narrateur. Dans *Histoire du juif errant* l'histoire des deux compagnons et leur rencontre avec Simon (le juif errant) ne contient aucune intrigue, le seul mystère qui peut exister, dans toute l'histoire, c'est bien celui qui tourne autour de ce juif errant qui a vécu dans toutes les époques et qui a côtoyé beaucoup de personnage connus, dans le passé, tels que Chateaubriand, Christophe Colomb, le Christ ou Juda pour ne citer que ceux-là. Dans ces récits, Simon ne suit aucune logique, il parle au gré de ses souvenirs et au gré de la conversation qui s'établit entre lui et les deux amis (le narrateur et Marie). Des histoires fragmentées qui sont coupées au plein milieu pour évoquer d'autres histoires puis retourner à l'histoire initiale puis à l'histoire principale et ainsi de suite. La fin de l'histoire ne donne jamais satisfaction au lecteur, celui-ci se trouve toujours dans le doute, et le mystère reste et perdure même après la fin du roman. Il sent comme une insatisfaction qui le déroute et qui le laisse sur sa faim. Dans *la Douane de mer*, O rencontre

<sup>437</sup> Ibid., p. 60.

<sup>438</sup> Op.cit., *Au plaisir de Dieu*. p. 590.

A. On remarque, d'emblée, les prénoms des personnages qui sortent de l'ordinaire. L'auteur leur octroie de simple initiale comme prénom ce qui nous met déjà dans le mystère et dans l'étrange. Cette rencontre se poursuit durant trois jours où O parle à A de l'histoire de l'humanité (au gré de sa mémoire) et se termine par le départ des deux protagonistes chacun de son côté laissant toujours le lecteur face à ses interrogations et à ses doutes. Des histoires où la fin reste, dans la plupart du temps, enrobée de mystère et secrets.

Dans les romans Ormessoniens, on est face à des histoires sans frontières où les lieux et les objets ont autant d'importance que les personnages : Venise, la mer, le sable, le temps sont de vrais actants et l'auteur accentue leur rôle par les différentes métaphores qui les humanisent. De plus, la description qu'en fait l'auteur les familiarise avec le lecteur ce qui lui permet d'abolir les frontières de la rêverie. Venise est cette ville dont « *les pierres semblaient danser sur l'eau* »<sup>439</sup> et sa Douane de mer, lieu clé dans l'œuvre Ormessonienne, est le point de départ de presque tous ses romans. Venise est ce lieu qui réveille en lui des souvenirs à n'en pas en finir

Nous avons remonté ensemble, moi déjà dans ma caisse, elle toujours dans ses larmes, toute la splendeur du grand canal. C'était très bien. [...] tout ce que j'avais aimé m'accompagnait à la gare pour mon dernier voyage. Il y avait beaucoup de beauté et beaucoup de souvenir. Des projets, des échecs, des espoirs, des ambitions, des batailles gagnées et perdues. Des passions et des rêves. Le mariage du Doge et de l'adriatique à bord du Bucentaure. La peau de Bragadin arrachées par les turcs. Les baisers et la mort de Bianca Cappello. La lecture au loin, par un juif de génie atteint du rhume des foins et aux yeux d'odalisque, des pierres de Venise de Ruskin (référence faite à Proust). Il y avait...<sup>440</sup>

On voit bien qu'à la simple évocation de cette ville, s'établit une résurrection de la mémoire qui erre d'une figure à une autre au gré des places et des lieux qui se succèdent « *objet du souvenir, objet du rêve aussi, le lieu, l'espace donnent enfin au récit sa structure* »<sup>441</sup>

« *La mer [qui] venaient lécher le sable à coups de petites vagues courtes* »<sup>442</sup>, dans *l'amour est un plaisir*, est pourvue tel un être vivant d'une langue (les vagues) qui vient à coup de vague aspirer doucement le sable. Cette image montre le côté doux et calme de la mer à cet instant. Le temps, lui, est un personnage à part entière. Quand Marie dans *un jour je*

<sup>439</sup> Op.cit., *Histoire du juif errant*, p. 27.

<sup>440</sup> Op.cit., *La douane de mer*, p. 16.

<sup>441</sup> TADIÉ, Jean-Yves, « PROUST MARCEL - (1871-1922) », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 06 janvier 2019. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/marcel-proust/>

<sup>442</sup> Op.cit., *L'amour est un plaisir*, p. 81.

*m'en irai sans avoir tout dit* reproche au narrateur d'écrire toujours la même chose, sur le temps en particulier « *ne vois-tu pas, mon pauvre chéri, que tu écris de nouveau la même chose [...] et là c'est le temps qui nous revient en boucle dans la figure* »<sup>443</sup>, le narrateur lui répond que « *Dieu a laissé le temps faire son œuvre tout seul* »<sup>444</sup>. On voit bien à travers ce passage l'importance du temps par sa personnification, l'auteur le compare à un dictateur qui dicte ses lois selon sa convenance et que nul ne peut le contrarier au risque d'en payer lourdement les conséquences « *nous sommes si enfouis dans le temps, si soumis à ses décrets, si enfermés dans ses murs invisibles qu'il nous fait tout avaler. Sa dictature nous semble aller de soi et il nous est impossible de penser quoi que ce soit d'étranger à son règne* »<sup>445</sup>, à cette dictature du temps, l'auteur essaie d'échapper à travers ces récits sans frontières qui abolissent les normes de l'écriture et la transgressent avec les digressions à travers lesquelles l'auteur saute d'un récit à un autre au gré de ses souvenirs et de sa mémoire. Cette narration fragmentaire du passé est seule habilitée à permettre à l'écrivain de s'approprier ce temps qui passe en le contenant dans une œuvre et en jouant de lui à sa convenance. Il convoque ses souvenirs, ses émotions, ses pensées et ses rêves, en les renouvelant, à tout instant, piétinant les lois du temps à travers ce passé qui prend vie dans un présent éternel, celui de l'écriture. La création pour Jean d'Ormesson est gage de survie et d'éternité grâce à ce temps à travers lequel les souvenirs voyagent et finissent par s'édifier et assurer l'immortalité de leur créateur. Qui plus est, ce temps sporadique et discontinu est la preuve d'un moi égaré que l'écrivain tente de retrouver à travers cette rétrospection et cette réminiscence dans la création ; une restructuration du moi à travers la structuration de l'œuvre.

### III-I-2- Le dédoublement

Dans sa définition courante le dédoublement est le fait d'être divisé en deux, fait d'être partagé en deux. En littérature, cette envie de se dédoubler par un moi invisible vient lorsque « *les rêves ou les états extatique semblent nous échapper* »<sup>446</sup>, l'auteur trouve son idéal à travers ce double qui palie à ses défaillances et qui lui permet de se construire. Troubetzkoy nous dit que « *Produit d'une imitation, d'une mimésis, le double naît ainsi de la même activité de l'esprit que l'œuvre d'art : le double est l'horizon de la mimésis, laquelle tend vers un idéal impossible, contradictoire et toujours fuyant, la production d'un double parfait de la*

<sup>443</sup> Op.cit., *Un jour je m'en irai sans avoir tout dit*, p.173.

<sup>444</sup> Ibid., p. 174.

<sup>445</sup> Ibid., p. 186

<sup>446</sup> LAMBOTTE Marie-Claude, « DOUBLE », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 13 juin 2019  
URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/double/>

*réalité* »<sup>447</sup> ainsi l'auteur, avec cet idéal impossible, s'extériorise et se construit sans se sentir pleinement impliqué. Il utilise son double pour l'aider à accomplir et à exprimer ses fantasmes les plus profonds.

Les figures du double apparaissent de différentes manières en littérature. Tantôt, c'est un double qui ressemble fortement au personnage qui l'accompagne jusqu'à la fin de l'histoire, et donc de son existence (l'ange A dans *la douane de mer*) ; tantôt, c'est un idéal auquel l'auteur/narrateur aspire et qu'il a du mal à atteindre. Donc il invente un double qui vit cette vie idéale à sa place (le juif errant dans *Histoire du juif errant*). Et des fois, c'est un double bourreau qui accuse l'auteur/narrateur de tous les maux (le Surmoi dans *je dirai malgré tout que cette vie fut belle*)

Otto Rank est le premier psychanalyste à avoir étudié le double, dans *don juan et son double*, pour lui on fait recours au double parce qu'

Un sentiment de culpabilité pousse le héros à ne plus prendre sur lui la responsabilité de certaines actions de son Moi, mais à en charger un autre Moi, un Double, qui est personnifié dans le diable lui-même ou dans un symbole. Les tendances ou inclinaisons reconnues comme blâmables sont séparées du Moi et incorporées dans ce double. Par ce détour, le héros peut s'adonner à ses penchants, croyant ne point encourir de responsabilité. D'autres fois le double apparaît comme bon conseiller (William Wilson), ou prend directement le nom de « conscience » (comme par exemple dans *Dorian Gray*)<sup>448</sup>

Donc le double est une sorte de tremplin au moi du héros, afin qu'il puisse s'extérioriser, le plus librement possible, et vivre cette vie tant rêvée qu'elle soit teintée de mal ou de bien.

Dans notre étude, c'est la définition de Green qui nous intéresse, selon lui « le double est une création du sujet pour assurer sa survie »<sup>449</sup> puisque dans les romans Ormessoniens, l'auteur crée des doubles afin de pérenniser son moi à travers des figures immortelles. Une existence éternelle qu'il désire tant et dont il peut en faire l'expérience grâce à ces différents dédoublements.

<sup>447</sup> TROUBETZKOY Wladimir, « Éclosions », dans : *L'ombre et la différence. Le double en Europe*. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Littératures européennes », 1996, p. 1-28. URL: <https://www.cairn.info/l-ombre-et-la-difference--9782130477495-page-1.htm>

<sup>448</sup> RANK, Otto, *Don Juan et son double*, (1932). [E-book], Paris, Payot, 1973, pp. 70-71.

<sup>449</sup> Cité par Bonnet Gérard, « Le moi et ses doubles », *Imaginaire & Inconscient*, 2004/2 (n° 14), p. 23-34. DOI : 10.3917/imin.014.0023. URL : <https://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2004-2-page-23.htm>

### III-I-2-1- Le double animique

Ce dédoublement animique se produit dans le roman Ormessoniens, la douane de mer, où, le narrateur meurt à la première ligne du roman : « le 26 juin, un peu avant midi, il m'est arrivé quelque chose que je n'oublierai plus : je suis mort »<sup>450</sup>. À la Camusienne, dans *l'étranger*, le narrateur constate, avec stupeur, qu'il est mort et son âme quitte son corps pour aller à la rencontre, dans l'au-delà, d'un esprit venu d'une autre planète, Urql, afin de rédiger un rapport sur les hommes que ce dernier présentera à ses concitoyens. Le narrateur nous décrit sa mort et comment son âme s'est dissociée de son corps sans qu'il ne se rende compte de rien :

Tout s'est passé assez vite. Le cœur a lâché. J'aurais pu me blesser. Pas du tout. Je suis tombé d'un seul coup, sans la moindre égratignure, dans les bras de Marie, devant la Douane de mer d'où la vue est si belle sur le palais des Doges et sur le haut campanile de San Giorgio Maggiore [...] Je ne bougeais pas. Je ne disais rien. Je n'ai jamais dit grand-chose. Je ne disais plus rien du tout. Elle baisait mes lèvres sans vie qui ne répondaient plus et elle pleurait en silence. Moi, je n'étais nulle part – ou peut-être déjà partout [...] ce sont les larmes de Marie qui m'ont fait hésiter au-dessus du Grand Canal eu lieu de m'envoler d'un seul coup vers ce que je guettais déjà avec un peu d'impatience et de curiosité. Je distinguais encore la douane de mer, la Salute, la Madonna dell'Orto où il y a un si beau Tintoret [...] Marie en train de pleurer sur ce qui avait été moi. C'est là déjà assez haut, à l'instant de partir pour de bon vers de nouvelles aventures qui n'ont de nom dans aucune langue et de m'arracher à jamais aux images et aux rêves que j'avais tant aimé que je suis tombé sur A<sup>451</sup>

A travers ce passage, on voit bien le dédoublement et le détachement de l'âme hors du corps quand le narrateur évoque sa femme Marie pleurant sur ce qui avait été lui. Le narrateur est conscient d'être hors de son corps et que son esprit est littéralement dissocié de son organisme corporel. Un voyage astral commence pour lui où son corps se détache pour se rendre sur différents plans de la conscience, une sorte d'extériorisation de la conscience afin de permettre au Moi de vivre pleinement sans restrictions ni remords. Ce détachement permet à l'auteur de pérenniser son moi, même après sa mort. En effet, dans ce rapport d'altérité avec l'autre esprit éternel venu d'une autre planète, il perpétue son existence en dépit de sa mort en transcendant les limites de l'univers spatio-temporel car

Les investissements animiques en double rencontrent dans leur parcours les réponses de l'objet qui permettront au sujet de se sentir lui-même et de se rassembler autour d'un premier sentiment d'identité. Autrement dit, et paradoxalement, le sujet se trouve/crée lui-même là où il est reflété par l'objet, l'identité est trouvée/créée à partir

<sup>450</sup> Op.cit., *La douane de mer*, p. 15.

<sup>451</sup> Ibid., p. 15.

de la réciprocité des investissements en double qui circulent au sein de la dyade primitive. L'investissement de l'objet coïncide ici avec l'investissement de soi<sup>452</sup>

Dans son rapport avec l'ange A venant d'une autre planète, le narrateur O va rédiger un rapport en faveur des gens de la planète de A, la rédaction de ce rapport lui permet de prolonger son existence et d'avoir une continuité même après son trépas

- Je vous demanderais de me servir de guide et d'interprète et de m'aider à rédiger un rapport que je dois fournir à mon tour à Urql.  
L'idée de rester encore quelque temps sur la terre où vivait Marie m'inonda soudain de joie. Le souvenir de mort me retint aussitôt. J'essayai d'expliquer à A que, malgré l'attrance que je ressentais aussi pour lui et malgré l'estime que m'inspirait son jugement, ma qualité de défunt m'interdisait de m'attarder sur la planète où nos destins contraires venaient de se croiser et m'obligeait à partir.
- Oh ! quelques instants seulement. Nous irions plus vite que possible. Comment voulez-vous que je me débrouille seul sur cette terre où tout semble si difficile ? soyez bon pour un esprit égaré dans l'espace et montrez-lui tout ce qu'il ignore.  
Au point où j'en étais, il y avait grand avantage à accumuler les mérites et faire le bien autour de moi [...] je me dis qu'en tout cas rien ne pourrait m'être reproché si j'aidais un pur esprit à se renseigner sur cette terre où nous avons vécu. Je me jetais à l'eau<sup>453</sup>

Cette envie de continuité est largement exprimée dans ce passage où le narrateur au début montre une joie à l'idée de rester encore sur cette terre, sauf que le souvenir de la mort allait le dissuader quand son égo, encouragé par A, a pris le dessus et l'a convaincu de rester encore quelques instants.

Le narrateur, dans ce roman, conserve sa personne et son propre moi après sa mort même si dans un passage ce dernier doute s'il est réellement mort ou si tout ce qu'il lui arrive n'est que le fruit d'un rêve

Il n'est pas impossible que je ne sois pas mort du tout et que la Douane de mer, et Urql, et toi-même venu d'Urql, et le rapport que tu prépares avec mon aide balbutiante, ne soyez rien d'autres que mon rêve.

- Il se peut que tu me rêves, me dit A. mais ce qu'il y a de troublant, c'est que je te rêve aussi. Et il se peut que je te rêve, mais il me semble bien, alors que tu me rêves aussi.<sup>454</sup>

Par la question suivante qu'il pose « comment éclairer le sens de cette situation paradoxale où le sujet s'éprouve comme son propre fantôme, tout en cherchant une preuve de son irréalité

<sup>452</sup> JUNG, Johann, « Le narcissisme primaire, le double et l'altérité », *Recherches en psychanalyse*, 2015/1 (n° 19), p. 77-86. DOI : 10.3917/rep.019.0077. URL : <https://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2015-1-page-77.htm> consulté le 18/05/2018

<sup>453</sup> Ibid., pp. 23-24.

<sup>454</sup> Ibid., pp. 92-93.

dans sa rencontre avec un autre réduit lui-même à l'état de double »<sup>455</sup> M. de M'Uzan en donne la réponse qui consiste en la rencontre entre O et A<sup>456</sup> qui sème chez O le doute sur sa réelle existence et par voie de conséquence sur son immortalité. Un fait tellement important à ses yeux qu'il a du mal à croire, une grande joie qu'il peine à admettre et le narrateur lui-même l'explique à A dans le passage suivant :

Les hommes se frottent les yeux et se demande s'ils rêvent devant un grand bonheur ou devant beaucoup de beauté [...] et ils se passent la main sur le front, écrasé de stupeur. Ils ne se demandent jamais si la souffrance est un rêve. La souffrance est là. Elle ne laisse pas la moindre place aux jeux futiles de l'esprit ni aux subtilités de la métaphysique [...] plus le plaisir est grand, plus le monde est léger. Plus la souffrance est dure, plus le monde est solide.<sup>457</sup>

Faisant recours à son âme, l'auteur nous met face à son double identique et ainsi à son désir d'immortalité selon Otto Rank qui estime dans son ouvrage *Don Juan et son double* que le double identique est synonyme d'une peur de mourir et donc d'un désir impérieux d'immortalité.

Dans notre roman, l'auteur ne crée pas ce double que pour combattre son angoisse pour la mort mais aussi pour vivre une situation qu'il n'a pas vécue ou qu'il a peu vécue de son vivant celle d'écrire un livre qui pourra obtenir un succès fulgurant. Car comme l'a stipulé Freud : « *l'écrivain peut aussi intensifier et multiplier l'étrangement inquiétant bien au-delà de la mesure du vécu possible, en faisant survenir des événements qui, dans la réalité, ne se seraient pas présentés du tout, ou seulement très rarement* »<sup>458</sup>. Cependant notre interprétation, bien qu'elle ait un aspect de la théorie de Freud se rapproche plus de celle de Jung qui conçoit le double comme une individuation, où le narrateur, en se dédoublant, devient une unité autonome est indivisible se débarrassant de cette ombre où tout ce qui a été refoulé pour des raisons morales, sociales ou éducatives est venu se loger.

Comme on l'a stipulé plus haut, le double que l'auteur a créé est un double positif et identique, puisqu'il permet à son narrateur et par voie de conséquence à lui-même, de réaliser un vœu qui lui est très cher celui de continuer de vivre même après sa mort. Cependant, pour

<sup>455</sup> DE M'UZAN, Michel, *De l'art à la mort*, Paris Gallimard, 1977, p 158.

<sup>456</sup> Voir notre travail de recherche pour l'obtention de grade de Magistère où A est interprété comme étant Echo que Narcisse a longuement méprisée. Aït-Aïssa Nouzha, réécriture et signification du mythe de Narcisse dans la douane de met de Jean d'Ormesson, mémoire de magistère en sciences des textes littéraires, sous la direction de Saïd Khadraoui, Algérie, université de Sétif, 2010. En ligne : <http://dspace.univ-setif2.dz/xmlui/handle/setif2/19/browse?type=author&value=AIT-AISSA%2C+Nouzha>, lien valide le 6 décembre 2018

<sup>457</sup> Op.cit., *La Douane de mer*, pp. 93-94.

<sup>458</sup> FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais* (1919), Paris, Folio essais, 1985, p. 260.



que ce moi se perpétue et se définit, il a besoin d'un autre pour en témoigner de son authenticité et du bien-fondé de son livre, un autre double authenticateur garant de sa présence et de sa présentation au gens d'Urql. L'auteur trouve cette solution dans A, cet esprit qui, comme lui erre dans ce néant, qui comme lui est égaré dans l'espace, une sorte d'alter égo psychique, de jumeau mental, à travers lequel il se perpétue « je décidais de l'appeler A, il décida de m'appeler O et nous devînmes l'un pour l'autre l'Alpha et l'Omega »<sup>459</sup>

A travers cet autre, le narrateur ne va pas se perpétuer seulement, mais va tenter de se diviniser car l'Alpha et l'Oméga symbolise

La totalité de la connaissance, la totalité de l'être, la totalité de l'espace et du temps. L'auteur de l'Apocalypse attribue ces deux lettres à Jésus-Christ, le témoin fidèle, le premier né d'entre les morts, le prince des rois de la terre...c'est moi l'Alpha et l'Oméga, dit le seigneur Dieu. Il est, il était et il vient, le maître de tout<sup>460</sup>

En s'associant à A, O aspire à acquérir la divinité à travers le rapport qu'il va écrire au profit des gens d'Urql, A étant le fil conducteur à cette divinité et par voie de conséquence à son immortalité. Le personnage comme l'a déclaré Blanchot « *n'est qu'un des compromis par lesquels l'écrivain, entraîné hors de soi par la littérature en quête de son essence, essaie de sauver ses rapports avec le monde et avec lui-même* »<sup>461</sup> On est en face d'un phénomène noosphérique où les deux pensées fusionnent, celle des deux protagonistes à savoir A et O pour donner naissance à un rapport constituant un règne nouveau d'une identité éternelle. A le confirme à O quand ce dernier hésite à continuer d'écrire en étant mort

- Ecrire ? ...seigneur ! ...J'espérais que la mort au moins me dispenserait d'écrire. Je veux bien me promener quelques heures avec toi dans ce qui fut monde. Ecrire m'accable.
- Tu n'as pas, me semble, fait grand-chose dans la vie. Tu seras, dans la mort, l'historien de la terre racontée aux gens d'Urql. C'est une grande tache pour A. c'est une grande tache pour O.  
Et, dans un geste brusque, il me serra contre lui.  
Voilà comment, sur la tard, entraîné par un esprit plein de flamme et de fougue, je deviens écrivains, à mon corps défendant, dans le royaume des morts, pour l'immortalité.<sup>462</sup>

A travers ce passage, on voit bien la fusion de O et A. Au début, O était hésitant, il se plaisait dans ce repos que lui procurait sa mort, cependant, il a suffi que A lui parle de gloire

<sup>459</sup> Op.cit., *La douane de mer*, p. 22.

<sup>460</sup> Op.cit., *Dictionnaire des symboles, Alpha et Oméga*, p. 28.

<sup>461</sup> BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 21.

<sup>462</sup> Op.cit., *La douane de mer*, p. 41.

et de reconnaissance et dans un geste brusque, comme il l'a décrit, le serra dans ses bras, qu'il s'est retrouvé par la force de cet esprit à devenir un écrivain immortel car le faisant dans un royaume éternel. Cette fusion des esprits est indirectement citée dans le passage suivant lorsque A coupe la parole à O, pour rectifier son emploi du pronom personnel « ton » et le remplace par le « notre » faisant allusion à leur association dans l'écriture du rapport :

- Penses-tu que mes gens d'Urql vont lire jusqu'au bout ?
- Ils le liront, lui dis-je, parce que ton rapport sur la terre...
- Notre rapport, dit A, avec beaucoup de courtoisie.
- ...parce que le rapport sur la terre rédigé par A et O, Par A, esprit d'Urql, et par O, mort de la terre, est l'origine et le modèle de tous les romans d'aventures<sup>463</sup>

Par ailleurs, quand O parle de la fin du monde et de la destruction de tout y compris du rapport qu'ils sont en train d'écrire, O désigne A comme le seul être capable de conserver et de transmettre le rapport par sa qualité d'esprit affranchi de l'espace et du temps

- Il faudrait quelqu'un pour lire le rapport. Quand l'univers disparaîtra, le rapport, hélas ! mieux vaut t'y résigner, disparaîtra avec lui. non ce qu'il faudrait...
- C'est quelqu'un comme moi, déclara A, avec une charmante simplicité.
- Voilà, lui dis-je, quelqu'un comme toi. Une espèce d'esprit pur, affranchi de l'espace et du temps, plus rapide que la lumière. Et encore, je ne sais pas si, toi, tu n'es pas lié d'une façon ou d'une autre à l'univers autour de nous. Il n'est même pas exclu que quelque lien que j'ignore te fasse dépendre de moi<sup>464</sup>

Néanmoins, O est pris de doute puisque dans son for intérieur il sait que A peut ne pas être que le fruit de son imagination et qu'il pourrait disparaître en même temps que lui. Il évoque dans ce passage un lien qu'il ignore et qui fait dépendre A de lui, éventuellement, le fruit de son inconscient.

### III-I-2-2- Un double persécuteur

Dans son livre *je dirai malgré tout que cette fut belle*, Jean d'Ormesson fait subir à son moi une sorte de procès instigué par le grand *MOI* (surmoi) à travers une scène théâtrale où le *MOI* de l'écrivain tente de répondre aux questions, on ne peut plus directes du *MOI*.

*MOI* : Magistrat intègre, sévère, bienveillant, ironique.

Dans les milieux intellectuels et à la mode, souvent surnommé Sur-Moi avec une ombre de dérision en raison de ses hautes fonctions et l'idée qu'il s'en fait.

*MOI* : c'est moi. Plaisirs, travail, ambitions, foutaises et Cie<sup>465</sup>

<sup>463</sup> Ibid., p. 145.

<sup>464</sup> Ibid., p. 355.

<sup>465</sup> Op.cit., *Le dirai malgré tout que cette vie fut belle*, p. 11.

Dans sa présentation des personnages, on voit bien la description faite par l'auteur aux deux Mois, il les distingue l'un de l'autre par le signe typographique de l'italique (*MOI* et *MOI*), il en fait la description en donnant plus de sérieux à son surmoi qu'à son moi, ceci se comprend puisque la fonction du Surmoi en psychanalyse est une fonction moralisatrice et prohibitive.

Le surmoi dans ce roman pose des questions au *MOI*, et ce dernier tente d'y répondre avec la plus grande honnêteté. L'écriture de l'ouvrage est guidée par ces questions.

Le double inquisiteur dans notre roman le surmoi (*MOI*) est aussi persécuteur, il impose une domination en établissant des règles. Il n'hésite pas à tenir des propos malveillants, agressifs, dévalorisants, voire humiliants comme dans les passages où il s'adresse à l'accusé qui n'est autre que son *MOI* :

*MOI* : mesurez-vous misérable petit Moi, l'étendu de votre chance (p.79). Ne me dictez pas ma tâche, petit Moi insolent (p.83). La guerre ! On dirait vraiment, petit Moi ridicule [...] Croyez-vous vraiment, mon pauvre petit (p.97). Vous vous prenez pour qui ? Pour un imprécateur cosmique ? On se calme. Je vous connais un peu. Ce que vous êtes avant tout, petit Moi ridicule, c'est héritier, un jouisseur et un cynique professionnel. Ne montez pas sur vos grands chevaux. (p.99). Ah ! Bien sûr ! Rebut de la société. (p.169). Le tribunal vous savez déjà médiocre, petit Moi insensible. A plusieurs détails, il vous pesé et trouver bien léger. Mais à ce point-là... (p.195). Oui. Vous n'êtes pas seulement léger. Vous êtes aussi un malade. Greffier ! Notez le diagnostic : schizophrénie historique. (p.196). [...] petit Moi écrasé de médiocrité. Vous avez beaucoup souffert ? (200). Comme c'est intéressant, ridicule petit Moi... (p.214). Encore que, patibulaire déchet ? (p.238). C'est moi qui décide, vermisseau. C'est moi qui décide si nous allons passer à autre chose – et à quoi... [...] quelle filière, orgueilleux abruti ? (p.249). Mais qu'est qui vous a pris, Eugène Sue au rabais, Ponson du Terrail à la traîne ? (p.250). Je ne suis pas votre camarade, je suis votre juge. (p.255). Je vois ça. Le tribunal n'est pas dupe. Vous essayez de vous faire passer, au moins à vos propres yeux, pour une espèce de Valmont. Vous n'êtes qu'un traître – et un lâche. (p.256). Trop facile, fangeux rebut. Vous parlerez, au contraire. Vous ferez le malin. Mais tout ce qui va venir encore sera marqué par votre honte. Vous serez condamné à vivre dans le remords. (p.257). Joli doublé. Racontez-nous ça, ver de terre enivré et vaguement ridicule. (p.271). Arriviste, peut-être ? (p.273). Parlez-nous un peu de la coupole du quai de Conti, traître et menteur bicorné [...] (p. 279). Allons-y, vermisseau des marécages, imposteur flamboyant. (p.304). C'était bien fait pour vous, ambitieux au rabais. (p.343). Peut-être la terre vous tournerait-elle, vermisseau des langues ? (p.367). Vous parlez de quoi, torrent de suffisance, quand vous prétendez tout comprendre ? (p.384). Mais vous, vermisseau des marais, le moins qu'on puisse dire est que vous avez du mal à vous élever au-dessus de votre bassesse [...] (p. 385). C'est vous qui avez rapetissé, nain dérisoire et verbeux, c'est vous qui avez dégringolé dans votre estime et dans celle de vos semblables. (p.416). Vous n'avez pas qualité, arrogant délinquant, à vous prononcer sur les mérites de la cour. Souvenez-vous que vous êtes et restez accusé. Et ... (p. 442) »<sup>466</sup>

<sup>466</sup>Op.cit., *Je dirai malgré tout que cette vie fut belle.*

Le Surmoi dans ce passage n'a aucune considération pour le Moi, il le traite comme un moins que rien, il tient des propos plus que dévalorisant, il n'hésite pas à le critiquer (arriviste, traître, cynique) à le mettre en position d'infériorité (vous avez du mal à vous élever au-dessus de votre bassesse, vous avez dégringolé dans votre estime et dans celle de vos semblables), il le manipule et le culpabilise. Cette réaction cynique à l'encore du Moi peut être signe d'une désaffection du sujet vis-à-vis de ce Moi, jugé égocentrique et monadique.

En psychanalyse quand le surmoi se transforme en une instance persécutrice, ceci ne peut être que le signe d'une coupure ou d'une interruption, lors de la formation du moi, des relations affectives que le sujet entretenait avec ses parents. C'est ce que Freud appelle « *les sommations des traumatismes externes et internes* »<sup>467</sup>.

Dans notre roman, ce surmoi persécuteur qui fait le procès du moi est le résultat d'une culpabilité ressentie par ce moi de ne pas faire grand-chose de sa vie, de voir son père mourir en ayant en tête que son fils était un voyou et l'auteur même l'a exprimé dans la majorité de ses romans dont celui que nous sommes en train d'analyser :

Le souvenir de la fin de mon père que ma conduite avait désespéré est une plaie dans mon cœur. Je ne vous en dirais pas beaucoup plus, estimable vieillard. La crise de l'adolescence, j'ai dû la connaître très tard. J'ai été odieux avec mon père vieillissant. Je devais tenter, j'imagine, de me libérer coûte que coûte du poids que sa douceur écrasante faisait peser sur moi. A la soumission affectueuse, ou même tendre, que je lui témoignais se substituait peu à peu, sinon une hostilité, du moins une sorte de hargne. Il faut reconnaître, grand vieillard, que sa rigueur janséniste ne me rendait pas la tâche facile. A l'âge de dix-neuf ans ou vingt ans, habitant toujours chez mes parents, par paresse, je suppose, ou par incapacité, déjà normalien ou sur le point de le devenir, je me ruais sur le téléphone dès qu'il se mettait à sonner. Car si mon père me précédait et distinguait une voix de femme ou de jeune fille en train de prononcer mon nom, je l'entendais répondre d'un ton irrité :

- Vous voulez parler à mon fils ? Qu'est-ce que vous lui voulez encore ?

Peut-être m'est-il resté quelque chose de cette course perpétuelle et vaguement sexuelle au répondeur téléphonique : mes proches prétendent que me je précipite toujours en hâte vers la moindre sonnerie.<sup>468</sup>

Nous remarquons à travers ce passage, l'effet traumatique engendré par ce père janséniste dont l'éducation sévère a laissé place à une fêlure profonde que le surmoi investit pour persécuter ce moi empreint de culpabilité et qui souffre d'un idéal de perfection. Un clivage est né : d'une part, ce surmoi moralisateur voire même sadique et de l'autre part ce moi

<sup>467</sup> FREUD, Sigmund, *L'homme Moïse et la religion monothéiste*, GW, Tome 16, p. 101.

<sup>468</sup> Op.cit., *Je dirais malgré tout que cette vis fut belle*, p. 257-258.

soumis, critiqué et condamné. On voit bien cette soumission du moi à travers les adjectifs qu'il utilise en s'adressant à son surmoi :

Très perspicace Sur-Moi (p. 95), grand Sur-Moi de génie (p. 97), sérénissime Sur-Moi (p. 99), très savant Sur-Moi (p. 151), très respecté Sur-Moi (p. 181), immuable Sur-Moi (p. 195, 241.), Sur-Moi de la raison, très génial Sur-Moi, bienfaiteurs des arts et des lettres (p. 200), maître de mon destin (p. 212), sublime Sur-Moi (p. 234), implacable Sur-Moi (p. 243), très patient Sur-Moi (p. 245), cruel Sur-Moi [...] Sur-Moi de la superbe et de 'autorité [...] grand Sur-Moi [...] inaccessible Sur-Moi (p. 249), très miséricordieux Sur-Moi [...] Sur-Moi des cours et des assises [...] votre honneur (p. 250), très doux vieillard (p. 255), torrent de la mémoire (p. 256), très illustre maître (p. 260), maître des larmes et du rire (p. 270), je vous baise les mains, maître de justice. Je me plie d'avance à vos décrets, j'essaie de vous guider comme je peux dans une enquête dont, à ses débuts au moins, je ne comprenais pas le sens [...] prince des destins et des générations (pp. 303-304), prince de la vérité (p. 348), maître du proche et des lointains (p. 362), patron de toutes les grandes causes (p. 364), grand juge des Enfers, compagnon de « Minos, d'Eaque et de Rhadamanthe »<sup>469</sup> (p. 385), maître de la grandeur et de l'abnégation (p. 392), très omniscient Sur-Moi (p. 407)<sup>470</sup>

Ce Surmoi moralisateur, accusateur est assimilé au père rigoureux et sévère dans son éducation, une figure omnisciente, qui condamne tel que le personnage du moi l'a qualifié dans le passage ci-dessus. Alors que l'autre Moi, soumis, accusé, méprisé et menacé est assimilé à lui-même. Dans cette relation dominant/dominé, l'auteur reproduit par identification à son père le schéma père/fils, dans les contraintes de cette idéal narcissique auquel été soumis son Moi quand il était adolescent. Puisque « *Le refus omnipotent de comprendre la réalité de la frustration se trouve dès lors confondus dans les projections volontaires sadiques et moralisantes du père* »<sup>471</sup>, c'est-à-dire que l'autocritique que subit la conscience du narrateur dans ce procès fait par son Surmoi à son Moi est une sorte de protection contre cette image effrayante du père.

Le Moi dans ce roman, jusqu'à la page 430, ne témoigne d'aucune protestation, il se sait coupable, il n'émet aucune contestation et se soumet au jugement, il s'est comme l'a dit Freud dans son livre « le ça et le moi » « *assimilé par identification l'objet contre lequel est dirigé la colère du Sur-moi* », toujours selon Freud :

<sup>469</sup> Les esprits, dans les mythes grecs, après leur rite funéraire, vont aux enfers, où le dieu Hadès tient le royaume des morts. Ils sont jugés dans le tribunal des morts, un champ de vérité où le mensonge n'a pas de place. Les défunts sont alors, seuls et sans aucune aide, face aux trois juges des Enfers, Minos, Eaque et Rhadamanthe, élus pour leur droiture et leur probité durant leur vie. Ces derniers dressent le procès et annoncent le jugement du défunt en fonction de la valeur de son âme.

<sup>470</sup> Op.cit., *je dirai malgré tout que cette vie fut belle*.

<sup>471</sup> BELAND, Hermann, *Une figure de la mélancolie : le surmoi omniscient* », *libres cahiers pour la psychanalyse*, vol. 3, no. 1, 2001, pp. 45-54

Ce qui se cache derrière l'angoisse que le Moi éprouve devant le Sur-moi, c'est-à-dire derrière l'angoisse provoquée par les scrupules de conscience, et cet être supérieur, qui est devenu l'idéal du Moi, représentait autrefois la menace de castration, et il est probable que cette angoisse de castration constitue le noyau autour duquel s'est déposée plus tard l'angoisse, en rapport avec les scrupules de conscience : on peut même aller jusqu'à dire que les scrupules de conscience angoissants représentent une forme plus avancée de l'angoisse de castration<sup>472</sup>

Cette angoisse de castration, l'auteur en parle dans le passage au-dessus, lorsqu'il évoque le souvenir du téléphone. En effet, le père empêchait toujours le jeune adolescent de côtoyer les femmes, il estimait que ces dernières le détournent de ses études donc dès que le téléphone sonne c'est le père qui répond à la place de sons fils, il présente ce castrateur qui interdit la jouissance sexuelle qu'éprouve l'auteur à répondre et à discuter avec les femmes, il qualifie lui-même cette course au téléphone comme « une course sexuelle » dont son père entravait la satisfaction. Cette course a même marqué l'auteur jusqu'à devenir une manie au retentissement de la moindre sonnerie.

En psychanalyse, le père renvoie pour l'enfant à tous les interdits et à tout ce qui est normatif, il l'initie également au « principe de réalité », c'est-à-dire il lui fait prendre conscience qu'il doit respecter et se conformer aux lois et aux règles qui régissent le monde et la société dans laquelle il vit pour atteindre la satisfaction tant recherchée. Cependant, ce Surmoi dans notre roman est persécuteur et dur à l'image de la dureté de l'éducation qu'a eue l'auteur, il risque de mener le Moi à la mort si ce dernier ne s'en défend pas, Freud nous conforte lorsqu'il avance que :

Si nous nous tournons vers la mélancolie, nous découvrons que le Surmoi excessivement fort, qui s'est annexé la conscience, fait rage contre le moi avec une violence impitoyable, comme s'il s'était emparé de tout le sadisme disponible dans l'individu. Suivant notre conception du sadisme, nous dirions que la composante destructrice s'est retranchée dans le Surmoi et s'est retournée contre le moi. Ce qui maintenant règne dans le Surmoi, c'est, pour ainsi dire, une pure culture de la pulsion de mort, et en fait il réussit assez souvent à mener le moi à la mort, si ce dernier ne se défend pas à temps de son tyran en virant dans la manie<sup>473</sup>

C'est-à-dire que ce qui sauve le moi de ce conflit est un autre conflit qui vient s'ajouter au premier. Un affrontement du Moi qui lui garantit sa sauvegarde et son émancipation.

Cet affrontement est une sorte d'opposition et en même temps une victoire sur ce Sur-moi et par voie de conséquence sur ce père castrateur. En effet, l'enfant en psychanalyse, se sent envahi par le père, c'est la puissance du phallus, ceci engendre une pression interne chez lui.

<sup>472</sup> FREUD, Sigmund, « *le moi et le ça* », in essai de psychanalyse, Paris, Payot, 1981, p. 270.

<sup>473</sup> Ibid., p. 268.

Se sentant agressé par cet excès d'autorité, il finit par répondre à cet agresseur en essayant de le contrôler dans une sorte de rébellion : « *le sujet jusqu' alors si bon, si loyal devient grossier, faux révolté, simulateur* »<sup>474</sup>.

Cela apparaît clairement dans le corpus (objet d'analyse). En effet, vers la fin du roman, on assiste à une rébellion du Moi. Ce dernier déjà, commence à se défaire des appellatifs de soumission qu'il utilisait jusque-là en s'adressant au Surmoi et opte pour des appellatifs moins serviles. On perçoit au début de la rébellion de l'exaspération au fait que le Surmoi intervient toujours pour interrompre le Moi dans son auto-défense : « *MOI : ne m'interrompez pas tout le temps, exaspérant Surmoi* »<sup>475</sup>, « *je commence à en avoir par-dessus le dos, pernicieux vieillard, de vos perpétuelles interventions. Laissez-moi, je vous prie, mener ma défense à ma guise* »<sup>476</sup> chose qui n'existait pas avant et au fil des pages nous nous trouvons en présence de termes aussi hostile qu'irrespectueux : « *insupportable vieillard (p. 427), funeste vieillard (p. 430), misérable vieillard (p. 431), pernicieux vieillard, vous n'avez cessé de m'interrompre et de me dénigrer depuis le début de ce procès interminable (p. 437)* »<sup>477</sup>. Le Moi dès qu'il a commencé à parler du temps et de son irréductibilité a pris conscience de l'asservissement et du dénigrement dont il a été victime tout au long de ce procès, il a décidé de mettre un terme à ce Surmoi :

MOI : écoutez, grand escogriffe, assez fait le malin, vous vous êtes acharné, depuis plus d'une semaine maintenant – le temps a beau ne pas exister, il passe tout de même très vite –, à me houspiller et à nous emmerder. Le moment me semble venu pour votre blanche hermine, pour votre croix d'honneur et pour vous de vous taire un peu tous les trois et de rentrer dans votre coquille.

MOI : Quoi ! Quelle imprudence ! J'étouffe. Je me disais aussi... Je ne me suis pas trompé... Vous n'êtes qu'un paltoquet... Gardes !...

MOI : ça va bien comme ça. Nous sommes d'accord. Je ne suis pas grand-chose. Mais toi, tu es deux fois pas grand-chose. Un pas grand-chose au carré.

MOI : Pas grand-chose ! Toute une carrière au service de ...

MOI : ne te donne pas tant de mal. Tout le monde sait que la cours n'a pas la moindre existence. Elle a moins de réalité encore que le temps dont je t'ai parlé à tort et à travers. Et toi, tu n'es rien du tout.

MOI : (au bord de l'apoplexie, s'épongeant le front avec un mouchoir à carreaux) : rien du tout !

MOI : rien du tout. Ou alors, cette chose immense : un personnage de roman.

<sup>474</sup> LUMBROSO, Emile, *Résistance, transfert, sujet supposé savoir*, Patrick Chemla, Résistances et transferts, ERES, 2004, pp. 29-38.

<sup>475</sup> Op.cit., *Je dirais malgré tout que cette vie fut belle*, p. 394.

<sup>476</sup> Ibid., p. 422.

<sup>477</sup> Ibid.

[...] même à moi, qui ne suis presque rien, tu dois pourtant quelque chose. J'ai fait passer ton ombre sur une scène minuscule. Je t'ai fait vivre – oh ! à peine. Juste ce qu'il faut pour occuper le terrain. Sans assez de muscles ni de nerfs. Ace trop peu de talent pour affronter les siècles. Le temps d'un soupir aux yeux de mes lecteurs.

*Des gardes pénètrent dans la cour et emportent sur une civière mon SUR-MOI qui se débat en proférant des flots de paroles solennelles et dénuées d'intérêt.*<sup>478</sup>

On voit bien, à travers ce passage, le renversement de situation du MOI à l'égard de son Surmoi. En effet, on assiste à une réhabilitation du MOI, ce dernier délaisse le vouvoiement et tutoie son interlocuteur, une marque de respect très significative s'est effacée. Le MOI reproche à son Sur-Moi cet acharnement et ce dénigrement dont il a été victime et décide de se débarrasser de cette ombre persécutrice qui n'arrêtait pas de l'humilier tout au long de ce procès. Le Sur-Moi au bord de l'arrêt cérébral quitte la salle dans une civière en proférant des paroles dénuées de sens et d'intérêt.

Ce reversement de situation est survenu juste après que le Moi évoque l'éphémérité du temps et, en même temps, son irrévocabilité et prend conscience que ce temps :

Ne coule pas mais tire vers sa fin et la mort nous attend. La vie est un élan vers la mort. Nous ne pouvons rien sur la mort. Mais nous pouvons, sinon tout, du moins beaucoup dans notre vie. Vivre consiste à oublier la mort qui est notre seul destin et à profiter des quelques années, des quelques saisons qui nous ont été accordées dans un coin reculé de l'univers par la puissance inconnue<sup>479</sup>

Il estime que la vie et surtout la reconnaissance, à travers cet énoncé, « *j'attends bien d'autres jugements que ceux de cette Cour de pacotille que je ne mets pas très haut* »<sup>480</sup>, octroie à l'être cette éternité. Il l'avoue lorsqu'il stipule dans le passage suivant qu' « *[il] n'aurait pas détesté rester dans la mémoire des hommes pour leur avoir été utile d'une façon ou d'une autre. De lui au moins, l'épithète de Crillon, le compagnon d'Henri IV : « le roi l'aimait. Les pauvres le pleurèrent » [l'avait] toujours fait rêver* »<sup>481</sup>

Dans ce roman, on voit le triangle de Karpman (triangle dramatique) qui se dessine. En effet, on est en présence des trois instances de ce triangle dans le même roman et chez le même personnage, celui du Moi de l'auteur : le persécuteur (Sur-Moi), la victime (Moi) et le

<sup>478</sup> Ibid., pp. 442-443.

<sup>479</sup> Ibid., 441.

<sup>480</sup> Ibid.

<sup>481</sup> Ibid.



sauveur qui est le Moi lui-même aidé par cette prise de conscience de la réalité de la vie et celle de la mort.

Cette capacité de l'auteur à endosser ces trois instances, dans le même personnage en même temps, ne peut que révéler la force de l'écriture comme étant un acte salvateur et cathartique. En effet, elle a permis à l'auteur d'expier ses pulsions, ses haines, ses obsessions et ses regrets en les mettant en mots. Bien qu'il ait eu cette instance persécutrice, le Moi a su y faire face en extériorisant tous ses aveux hors de lui et ainsi il a objectivé ses douleurs et ses souffrances.

On assiste dans notre roman, à un affrontement symbolique entre le Sur-Moi qui est relatif à l'instance paternelle et le Moi relatif à celui de l'auteur. Cet affrontement s'est terminé par l'affranchissement du Moi vis-à-vis de son Sur-Moi, cette instance persécutrice qui n'arrêtait pas de l'humilier et de le dénigrer. En effet, l'auteur est resté sous l'autorité paternelle à un âge très avancé, il évoque une adolescence tardive jusqu'à l'âge de 20 ans, son père a géré sa vie et les relations amoureuses qu'il entretenait jusqu'à tard dans son enfance, l'auteur est resté sous son influence et a eu du mal à s'émanciper et est resté au stade du Surmoi primaire et s'est vu bloqué dans l'avancement vers le surmoi secondaire.

A travers cette rébellion du Moi, on assiste à une révolte sur le Surmoi, à une sorte de deuxième sédition contre le père non celle où l'enfant revendique la mère œdipienne mais celle où il revendique son indépendance qui l'égalisera à son père et qui lui confèrera son autonomie et valorisera son existence humaine.

Le roman se termine sur un texte où l'auteur demande Pardon à Dieu

Seigneur, pardonnez-moi. Je vous ai beaucoup trahi. J'ai été indigne de la grandeur et de la confiance que vous m'aviez accordée puisque, dans votre bonté, vous m'avez donné le jour et laissé libre de mes choix. Ma médiocrité, je la vomis avec force, mais hélas ! un peu tard. Je n'ai été ni un héros, ni un martyr, ni un saint. Je me suis occupé de moi beaucoup plus que de ceux que vous m'aviez confiés comme frères. J'ai été indigne des promesses dont vous m'aviez comblé. J'ai reçu beaucoup plus que je n'ai jamais donné. La paresse, la vanité, l'indifférence aux autres, le goût de gagner, le délire de vouloir être toujours au premier rang des premiers, je leur ai trop sacrifié. J'ai vécu dans le tumulte et dans l'agitation. J'ai cherché le bonheur, et trop souvent le plaisir<sup>482</sup>

On perçoit à travers cet extrait, un sentiment de culpabilité qui se dégage. En effet, l'auteur exprime des regrets par rapport à sa vie et à ce qu'il a pu en faire. Il s'excuse même

<sup>482</sup> Ibid., p. 452.

d'être né, d'exister. Il culpabilise de s'être occupé que de sa propre personne et de ne pas donner de l'importance aux autres. Ceci est le résultat d'une usurpation narcissique de l'un des parent (du père dans le cas de notre auteur), l'auteur s'est toujours mis en tête qu'il est là pour satisfaire son père, il ne s'est jamais senti comme étant le centre de tout, tel que peut le sentir tout enfant (narcissisme primaire) donc il essaie de se libérer en investissant d'autres personnes afin de se libérer, il choisit, pour ce faire, Dieu.

Avec ce sentiment de culpabilité qu'il exprime, l'auteur est en pleine négation de soi, il essaie d'expié ses fautes et de se justifier moralement auprès de l'éternel. Avec ses aveux, l'auteur surinvestit l'idéal de son moi par cet idéal religieux, en se rapprochant de Dieu. Une soumission devant Dieu qui l'aide à se soulager puisque :

Le langage religieux permet un ersatz groupal de subjectivation, mais apporte en même temps un véritable, trésor d'images, de symbolisations et d'interprétations qui donnent consistance et valeur à ce monde d'existence et d'investissement. La préséance de la morale sur le désir s'y trouve légitimée voire exaltée, et ce verrouillage secondaire entretient, renforce et gère la culpabilité primaire sous-jacente<sup>483</sup>

### **III-I-3- l'amour au prisme de la mort**

Après l'analyse des romans Ormessoniens, nous avons remarqué que l'auteur présentait une sensibilité accrue devant la vie et la mort. En effet, l'auteur met à travers son œuvre, ces deux entités dyadiques, l'une face à l'autre à travers une subtile interaction qui lui ouvre cette voie/voix de la création par le truchement de questionnements et d'interrogations sur l'origine de l'homme en général et la sienne en particulier : sa naissance, son existence et sa finitude. Les différentes relations d'amour qui existent dans l'œuvre Ormessonienne présentent plusieurs déclinaisons l'amour de la femme, l'amour de la mère, l'amour de la famille, l'amour de l'histoire, l'amour de soi-même, l'amour de la vie, l'amour de la gloire, l'amour de Dieu ; ces dernières passent toujours à travers le rapport qui existe entre Éros et Thanatos, un rapport on ne peut plus complexe mais Ô combien nécessaire. L'inconscient étant toujours présent dans toute œuvre esthétique et surtout quand il s'agit d'Éros et de Thanatos, La lecture que nous allons faire dans ce qui va suivre, se fera au travers de la philosophie et de la

<sup>483</sup> BOURDIN, Dominique, « *la culpabilité d'exister, culpabilité primaire* », société psychanalytique de Paris, URL : <https://www.spp.asso.fr/textes/textes-et-conferences/conferences-de-sainte-anne/la-culpabilite-dexister-culpabilite-primaire/> consulté le 21/01/2019.

psychanalyse puisque l'écrivain « *doit compter avec l'inconscient dont une des propriétés est d'être un processus sans fin, une « maladie » dont on ne guérit jamais complètement* »<sup>484</sup>.

### **III-I-3-1- Dichotomie de l'existence dans la dialectique de la mort et de l'amour :**

Il est dit dans la philosophie de Platon, dans le banquet (207 a) que « *l'amour est désir d'immortalité, il est lutte contre les force de la mort* », que « *l'amour n'est pas l'amour du beau, mais l'amour de la génération et dans l'enfantement dans le beau, parce que la génération est pour un mortel quelque chose d'immortel et d'éternel ; or le désir d'immortalité est inséparable du désir du bien : il s'ensuit nécessairement que l'amour est aussi l'amour de l'immortalité* » et que « *c'est de cette manière que tout ce qui est mortel se conserve, non point en restant toujours exactement le même comme ce qui est divin, mais en laissant toujours à la place de l'individu qui s'en va et vieillit un jeune qui lui ressemble* » (208 a), c'est-à-dire que l'homme reste mortel mais l'entité qu'il génère connaît un certain processus ontologique divergent celui de l'immortalité et de l'éternité. Ce processus est présent dans l'œuvre de Jean d'Ormesson. En effet, avec cette prolifération de romans l'auteur essaye d'enfanter le roman modèle qui lui procurera cette immortalité et cette éternité. Cet amour de l'écriture et de l'enfantement de ce roman modèle est un désir du bien dont il est question dans la citation de Platon et cet amour de ce bien induit forcément un amour de l'immortalité.

#### **III-I-3-1-a- l'ascète philosophique : vers l'amour spirituel.**

L'existence de l'auteur est muée par cette envie d'immortalité, ce dernier est obnubilé par ce désir de devenir un grand écrivain et gagner son éternité. Par ce roman modèle, il veut atteindre la divinité et touché ainsi à l'immortalité. Socrate parle d'immortalité spirituelle (la vision de dieu) quand l'être est fécondé par l'esprit : l'âme et le corps qui sont diamétralement opposés l'un à l'autre sont liés par l'esprit selon Ficin, cet esprit produit des idées qui permettent au corps de mourir et à l'âme de survivre. Pour que l'esprit fonctionne convenablement, il faut qu'il se débarrasse du corps qui peut présenter une entrave pour son bon fonctionnement. Dans l'ascétisme grec, selon Platon « *le corps est et le rempart de boue qui dérobe à l'âme la vue des intelligibles dont elle est parente et dont elle se souvient. La vie philosophique s'identifie alors à un long entraînement à mourir et être mort* » (Phédon, 67 c-

<sup>484</sup> PIRANDELLO, Jean Spizzo, *Dissolution et genèse de la représentation théâtrale, essai d'interprétation psychanalytique de la dramaturgie pirandellienne*, Paris, les belles lettres, 1986, p. 706.

e, 29), c'est-à-dire qu'on refuse toute implication du corps et on laisse libre cours à l'intelligence. Le corps est comme un geôlier de l'âme, il l'empêche d'atteindre le monde intelligible, celui de la vérité et l'incarcère dans le monde sensible, celui de la matière.

Quand donc, dit Socrate, l'âme atteint-elle la vérité (ê alêtheia) ? En effet, lorsqu'elle entreprend d'étudier une question avec l'aide du corps, elle est complètement abusée par lui, cela est évident

- Tu dis vrai.
- Donc, si jamais la réalité d'un être (tôn ontôn) apparaît à l'âme, c'est évidemment dans l'acte même de la pensée (en tô logizesthai) que cela a lieu ?
- Oui.
- Et l'âme pense (logizetai) mieux que jamais, sans doute, quand elle n'est troublée ni par l'ouïe, ni par la vue, ni par la peine, ni par le plaisir, et qu'elle s'est le plus possible isolée en elle-même : dégagee du corps, et rompant dans la mesure du possible tout commerce et tout contact avec lui, elle aspire à ce qui est (tou ontos)
- C'est bien cela.
- N'est-ce pas alors que l'âme du philosophe méprise le plus le corps, le fuit et cherche à s'isoler en elle-même ?
- C'est clair.<sup>485</sup>

Platon stipule que pour mener à bien l'expérience philosophique qui peut être acquise par un entraînement continu d'abord, il faut, ensuite, se débarrasser de toutes les affections corporelles pour que ces dernières n'affectent point la logique de la réflexion. Il préconise une sorte d'« entraînement à la mort », c'est-à-dire que l'âme humaine, en se débarrassant du corps et de ses besoins, deviendra comme l'âme d'une personne décédée dont le corps ne suit pas le chemin. L'âme sort de son état par sept moyens selon Ficin : « *par sommeil, par syncope, par humeur mélancolique, par tempérament équilibré, par solitude, par étonnement, par chasteté...* »<sup>486</sup>

Jean d'Ormesson pratique cet ascétisme dans la majorité de ses romans. En effet, l'auteur à chaque fois se débarrasse de son corps avec tous les sentiments que ce dernier puisse éprouver, afin de laisser libre cours à sa pensée et atteindre ainsi la vérité et par voie de conséquence l'éternité.

<sup>485</sup> PLATON, Phédon, 65b-d.

<sup>486</sup> JUDEN Brian, traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français, Paris, slatkine, 1984  
URL : [https://books.google.dz/books?id=CNajwRLKReIC&pg=PA30&hl=fr&source=gbs\\_toc\\_r&cad=4#v=onepage&q&f=false](https://books.google.dz/books?id=CNajwRLKReIC&pg=PA30&hl=fr&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false) consulté le 30/03/2018.

Dans son roman, *la douane de mer*, et comme on l'a déjà expliqué un peu plus haut, l'auteur décide de mourir à la première page de son roman : « *le 26 juin, un peu avant midi, il m'est arrivé quelque chose que je n'oublierai jamais : je suis mort* »<sup>487</sup>, il se débarrasse non seulement de son corps mais aussi de toutes les attractions qui peuvent troubler ses pensées et sa quête de la vérité à savoir l'amour de sa femme Marie et il commence à laisser libre cours à sa pensée et à ses réflexions dans le but d'écrire le rapport que A doit livrer aux gens de sa planète qui ne connaissent rien à la nôtre. Dans *le rapport Gabriel*, le narrateur se laisse aller devant la plage à un somme ou son esprit s'est débarrassé de son corps afin de rencontrer le messager de Dieu et l'aider à écrire un rapport sur les hommes au profit de l'éternel. Dans *la création du monde*, Simon, personnage principale, se voit dans son rêve, où seule son âme est sollicitée, parler à dieu, et ce dernier lui explique le fonctionnement de la vie, de l'histoire et du monde en général, une cosmogonie de la connaissance et de la philosophie. Dans *je dirai malgré tout que la vie est belle*, l'auteur fait le procès de son Moi par son Surmoi, deux entités débarrassées de leur corps afin de laisser libre cours à leur pensée et accéder par la même occasion à la vérité. Dans *et moi, je vis toujours*, le narrateur saute d'un personnage à un autre et s'empare de leur corps, puisque lui-même est une âme errante qui endosse le rôle de plusieurs personnages, une âme de l'histoire qui voyage d'une époque à une autre afin de ressusciter l'aventure des grands hommes qui sont rentrés dans l'éternité par leurs exploits et leurs découvertes. Cette vaste aventure se transforme en une « *sorte d'autobiographie intellectuelle de l'auteur* »<sup>488</sup>

Cette ascèse philosophique ne serait-elle pas le garant de l'immortalité de l'âme humaine ?

Cette expérimentation ne consiste pas à se débarrasser entièrement du corps mais de freiner toutes ses ardeurs afin de ne pas déranger notre esprit dans cette quête de la vérité. Jean d'Ormesson dans les romans qu'on a précédemment cité, à chaque fois qu'il en fait l'expérience, se débarrasse toujours de la présence de Marie, la femme à qui il voue un amour fou et qui seul peut le détourner de cette quête de ce roman modèle, un amour spirituel où seul règne la suprématie de la raison et de l'âme (un entraînement à l'immortalité).

J'étais content de mourir devant la douane de mer. J'étais content surtout de mourir auprès de Marie. [...] elle est restée longtemps avec moi au pied de la Douane de mer et j'avais, comme avant, ma tête sur ses genoux. Des larmes coulaient de ses yeux que

<sup>487</sup>Op.cit., *La douane de mer*, p. 15.

<sup>488</sup> Op.cit., *Et moi, je vis toujours*, quatrième de couverture.

j'avais tant aimés parce qu'ils étaient très bleus. Je ne bougeais pas. Je ne disais rien. Je n'ai jamais dit grand-chose. Je ne disais plus rien du tout. Elle baisait mes lèvres sans vie qui ne répondaient plus et elle pleurait en silence. Moi, je n'étais nulle part - ou peut être déjà partout<sup>489</sup>

On voit bien à travers ce passage que l'auteur s'est débarrassé de toutes les sensations que son corps puisse lui offrir, il ne parlait plus et ne bougeait plus, seule son âme est restée vivante consciente de ce qu'il lui arrive. Il ne pouvait même pas répondre aux baisers de sa femme Marie à qui il voue un amour grandiose. Son âme s'est détachée de son corps pour aller dans une quête de l'écriture de la raison et de la vérité sans qu'elle ne soit dérangée par ce corps pesant, ce corps qui a besoin d'être nourri, d'être choyé, d'être aimé et d'être surtout satisfait car d'après Platon l'âme peut fléchir par tous les excès que peut suggérer la condition corporelle :

Je pose la question que voici : la boisson excite-t-elle les plaisirs, les peines, la colère, l'amour et les rend-elle plus forts ? - Oui, beaucoup. - Et les sensations, les réminiscences, les opinions, et les idées ? Les rend-elle également plus fortes ? Ou plutôt tout cela n'abandonne-t-il pas complètement celui que la boisson rassasie ? - Oui, cela l'abandonne complètement - et il en arrive donc au même point que quand il était petit enfant ?<sup>490</sup>

Nous dirons la même chose de l'amour qui peut avoir cet effet d'ivresse que peut provoquer la boisson parce que lui aussi excite les plaisirs, les peines, la colère et estompe par la même occasion la raison, les idées, les mémoires et rend l'adulte dans l'état le plus reculé de l'enfance.

Dans le rapport Gabriel aussi le narrateur se débarrasse de la présence de Marie :

J'étais revenu seul dans cette île dont le nom ne figure pas sur les cartes où j'étais arrivé, un soir avec Marie, quelques années plus tôt. Marie avait des cheveux blonds, les yeux bleus, des jambes très longues qui descendaient jusqu'à terre. Un mot de Gaston Gallimard, qui avait été l'ami et l'éditeur de Gide, de Claudel, de Valéry, de Proust, de Céline, d'Aragon, et de beaucoup d'autres qui ont bercé nos jeunesse, me revenais à l'esprit. Quelqu'un lui demandait ce qu'il avait le plus aimé dans sa vie. « Dans l'ordre, répondit-il, les bains de mer, les femmes, les livres ». Je n'avais emporté de livres. Marie n'était plus là. Il me restait la mer<sup>491</sup>

Dans ce passage, on voit bien que le narrateur s'est débarrassé de toute source matérielle qui peut être un plaisir au corps, surtout sa femme Marie dont l'amour qu'il avait pour elle, pouvait altérer sa raison et son ascétisme, il se contentait de la mer qui grâce à sa fraîcheur et

<sup>489</sup> Op.cit., *La Douane de mer*, p. 15.

<sup>490</sup> PLATON, *Lois I*, [645 d-e]

<sup>491</sup> Op.cit., *Le rapport Gabriel*, p. 58.

à la quiétude qu'elle procure peut aider l'âme dans sa quête de vérité et l'auteur en témoigne dans le passage suivant :

[...] dans ce miracle de fraîcheur et d'absence, l'existence, tout à coup, devenait liquide et fluide. Je me confondais avec un univers qui me coulait entre les doigts. Il m'enveloppait de partout. Je ne pensais plus à rien. J'étais le monde et son refus. J'étais plein de malheur étourdissant de vivre<sup>492</sup>

La visions du, narrateur par cette fraîcheur de la mer, nourricière de toute âme, est devenue fluide et limpide. Il ne pensait plus à rien, il refusait le monde avec tous ses plaisirs, il a même évoqué le malheur de vivre un état qui le rapproche de cet état de mort où l'âme se confond avec l'univers, un état léger débarrassé de toute contrainte. Le narrateur sent que son âme est indépendante vis-à-vis de son corps. Dans ce moment de rêverie, le temps semble aboli, dans cet instant de grande quiétude et de sérénité il fait la rencontre du messager de Dieu.

Dans la création du monde, le Simon Laquedem s'endort et c'est dans son rêve qu'il s'entretient avec Dieu « *mon rêve de la nuit du 22 au 23 juin était plus vrai que la vie* »<sup>493</sup> Débarrassé de son corps, Simon se sentait très léger dans son rêve, il ne sentait pas ce poids du corps et ses vicissitudes qu'il traînait dans sa vie diurne et il en témoignait lui-même à travers le passage suivant :

Le monde de mon sommeil se suffisait à lui-même. Je me promenais dans mes jardins, je volais dans les airs, je me jetais nu de haut d'une tour pour atterrir en douceur sur des parterres de fleurs ou dans une barque chargée de coussins, je me retrouvais entre ma mère et Marcel Proust déguisé en pompier qui me courait de cattleyas. Tout se déroulait avec suavité, sans grippe, sans impôts, sans administration, sans les flots de nouvelles et de papier qui polluent notre époque, sans fatigue et sans travail. « Et bien me disais-je en me réveillant, il se trouve que j'ai deux vies. L'une est la vie de tout le monde, l'autre n'appartient qu'à moi et elle n'est pas déplaisante. Je serais bien sot de m'en plaindre » Mes rêves étaient mes vacances. Inutile de le nier : j'étais un peu à part. Je n'étais pas mécontent<sup>494</sup>

A travers ce passage, l'auteur nous décrit son état d'âme sans son corps, une sérénité ascétique, une quiétude que rien ne peut perturber, ni le travail, ni la fatigue, ni les tracasseries de la vie. Et ce n'est qu'à ce moment-là qu'il entre en contact avec cette voix divine dont la présentation s'est faite par l'ange décrit aussi sans corps, comme une voix venue du ciel :

<sup>492</sup> Op.cit., *Le rapport Gabriel*, p. 58.

<sup>493</sup> Op.cit., *La création de monde*, p. 18.

<sup>494</sup> Ibid., p. 26.

Ce n'était pas un ange. Qu'étaient-vous donc, mon ange de lumière et de paix ? Vous étiez la paix. Vous étiez la lumière. Vous n'aviez pas d'épée, vous n'aviez d'ailes attachées aux épaules. Non. Vous n'aviez même pas de forme, vous n'aviez pas de figure. Vous étiez une lumière et vous étiez une voix<sup>495</sup>

Une voix qui aide le narrateur à aller dans la profondeur des choses et de parler avec Dieu, atteindre la divinité que seul un esprit débarrassé de toutes les turpitudes du corps, et donc de la vie, en est capable « *au cœur de l'absence reposait mon esprit. L'éternel est néant, l'éternel est esprit* »<sup>496</sup> disait le narrateur. On voit bien à travers ce passage la métaphore de cet esprit qui se sent débarrassé des chaînes du corps qui l'empêchait d'atteindre cette éternité, en d'autres termes l'amour spirituel, la divinité.

Dans ces romans, l'auteur s'efforce de penser sans faire recours à son corps afin d'atteindre l'intelligible et de faire ressortir les idées éloignées le plus possible du sensible. Le corps étant, des fois, dérangé par l'excès ou le manque peut perturber l'âme dans cette quête de la connaissance transcendante. Cette connaissance qui lui confère une proximité spéciale par rapport au divin.

D'Ormesson a toujours une nostalgie du passé, un passé où vivaient les écrivains qu'il aimait, un passé qui est digne de la littérature et des écrivains qui y existaient, il a toujours estimé que la littérature contemporaine était médiocre et cette insuffisance emporte sur son chemin les œuvres de talent perdues dans les flots de cette nullité. Comme c'est stipulé à travers le passage suivant :

La littérature vivante d'aujourd'hui, qui m'a souvent emmerdé avec son sérieux implacable et son pédantisme expérimental et toujours avorté, je lui rends bien volontiers la monnaie de sa pièce et je l'envoie faire foutre avec beaucoup de gaieté. Je ne sais pas si je serai encore vivant demain, mais je suis sûr que la littérature vivante d'aujourd'hui, qui, avec son intolérance de donneuse de leçons et ses fanfaronnades de mauvais sentiments, est l'exact pendant, inversé et beaucoup plus prétentieux, de la crétinerie des pompiers de la peinture et de la littérature de la fin du XIXe siècle, sera morte avant moi - si elle n'est pas déjà morte. La médiocrité est portée aux nues. Les navets sont célébrés comme des chefs-d'œuvre. Ce qui sera oublié dans trois ans est l'objet d'un tintamarre qui finit par rendre insignifiant pêle-mêle le meilleur et le pire. Les œuvres dignes de ce nom ne manquent pas autour de nous. Elles sont emportées dans les flots de la nullité acclamée<sup>497</sup>

<sup>495</sup> Ibid., pp. 46-47.

<sup>496</sup> Ibid., p. 75.

<sup>497</sup> D'ORMESSON, Jean, *Qu'ai-je donc fait*, Paris, éd Robert Laffont, 2008, pp. 28-29.



Pour ce faire, l'auteur dans ses romans et à travers cet ascétisme, s'éloigne de la subjectivité de la société qui l'entoure et aspire à une identité propre à lui. Une identité qui se construit en s'entourant de personnes avec qui, il pourra mettre au point son idéal personnel. Et ce n'est que dans ce contact avec les écrivains et le milieu vers lequel il tend, qu'il pourra être en mesure de réaliser les éventualités du nouvel homme qu'il aspire à être.

Cet ascétisme débouche aussi sur une nouvelle conception du rapport de l'auteur avec la divinité, ce qui lui confère une sorte de pouvoir. En effet, toutes ses faiblesses se transforment en une force qui lui permet de maîtriser ses désirs, ses craintes et ses émotions. En effet, à travers ses romans, l'auteur s'est libéré des entraves du corps afin d'atteindre intuitivement les réalités fondamentales du monde intelligible, une sorte de vertu qu'on qualifie en philosophie de « théurgique » et qui embrasse les bienfaits de la divination. Cette vertu qui vient après la théorique qui vise la connaissance, est l'exercice de la pensée et la tension vers le divin. Selon Socrate, le contact de la foule nous souille en nous remplissant d'imaginaires mauvaises et de passion, cause de mauvaises opinions, il faut donc redresser ce qui est perverti et guérir ce qui a été affecté par les passions afin d'acquérir le juste discernement, il déclare à ce propos qu' :

A notre corps lumineux aussi, il s'est collé un corps mortel. Il faut pourtant se purifier de ce corps aussi et se débarrasser de la communauté d'affects avec lui. Reste donc la purification de corps / psychique [...] cette purification-là est de quelque manière plus corporelle [...] Car les purifications de l'âme raisonnable font en sorte que le véhicule lumineux devienne, par elles, comme doué d'ails et ainsi ne fasse pas obstacle au voyage vers le haut. Or les meilleurs moyens pour qu'il lui pousse des ails sont (1) l'exercice progressif / de l'éloignement des choses terrestres, (2) l'accoutumance à l'immatérialité, (3) le dégagement des souillures dont il avait été rempli par suite de l'étroite union avec le corps matériel. C'est grâce à ces pratiques qu'il reprend vie de quelques façons, se rassemble et se remplit de tension divine et s'attache à la perfection intellectuelle de l'âme. [...] d'autre part, sont moyens de purification de l'âme raisonnable les sciences mathématiques, et l'initiation dialectique aux êtres est une délivrance qui porte vers le haut...<sup>498</sup>

Dans ses œuvres, d'Ormesson est porté vers le haut dans cette pensée qui embrasse toutes les sciences y compris les mathématiques et la dialectique. Il est, dans la majorité de ses romans en prise avec ces sciences :

Astronomes, physiciens, philosophe tous ont besoin de cette reine des sciences qu'est la mathématique. Les ancêtres, dans ce domaine qui commande tous les autres, ont aussitôt été des maîtres, Pythagore avec ses éléments, Archimède, inventeur de machines de guerre, géomètre et mathématicien de génie -  $\pi = 3,1416...$  -, fondateur

<sup>498</sup> FESTUGIÈRE, André-Jean, *Etudes de philosophie grecque*, Paris, éd Vrin, 1971, pp. 592-593.

de l'hydrostatique - « tout corps plongé dans un liquide... -, sont les premiers artisans de cette science dont dépend désormais votre vie de chaque jour<sup>499</sup>

Dans ce passage, l'auteur qualifie la mathématique de reine des sciences, une science qui commande toutes les autres et que même la vie des hommes y dépend. De plus toute l'œuvre Ormessonienne est une sorte de dialectique où, les lois générales du mouvement, tant du monde extérieur et de la pensée humaine, s'entremêlent pour laisser place à un manifeste de l'intelligible, produit d'une expérience de la mort où l'âme se débarrassant du corps s'élève vers la divinité.

### **III-I-3-1-b- La réminiscence, une histoire d'amour qui mène vers l'immortalité**

Évoquer le passé, c'est automatiquement faire recours à la mémoire, une aptitude qui nous rappelle nos souvenirs, nos pensées et nos craintes, particulièrement celles liées à la mort, puisqu'elle renvoie aussi à une conscience du temps et de son irréversibilité. Selon Aristote, la mémoire est la particularité de l'être pourvu de raison puisque le souvenir est lié à la partie intellectuelle de l'âme, et que seuls les êtres qui ont cette sensation du temps qui possède cette faculté de mémoire.

Par ailleurs, et toujours selon Aristote, la mémoire est muée par un fantasme, une sorte de passion qui nous prend au moment où nous nous souvenons du passé. Cette passion dans les romans de Jean d'Ormesson, nous la voyons dans l'éternité et l'envie d'être éternel. En effet, l'auteur éprouve une passion grandissante pour une œuvre modèle qui le hissera au rang des immortels tels que les auteurs, les personnages et même les villes qui sont l'objet de son souvenir.

En outre, il existe une différence entre la mémoire et la réminiscence, selon Aristote, dans la mesure où la dernière précède la première. La réminiscence est donc le résultat de la mémoire voire l'objectif de celle-ci « *la réminiscence est un processus où l'on recherche délibérément à se rappeler de chose passée* »<sup>500</sup>, elle procède d'un souvenir « *avoir la réminiscence de quelque chose, c'est se rappeler un passé qu'on a oublié, grâce à un autre passé dont on se souvient encore* »<sup>501</sup>. Un endroit, un geste ou une sensation jouent un grand

<sup>499</sup> Op.cit., *Et moi, je vis toujours*, pp. 239-240.

<sup>500</sup> ARISTOTE, *De Memoria et Remiscentia*, 451 b 22.

<sup>501</sup> CANTIN, S. (1955). La mémoire et la réminiscence d'après Aristote. *Laval théologique et philosophique*, 11 (1), 81-99. <https://doi.org/10.7202/1019915ar>

rôle dans la réminiscence et c'est ce que l'auteur explique dans ce passage du rapport Gabriel :

Qu'est-ce que vous voulez que je vous dise ? Les choses se compliquent déjà. Inutile de prétendre que ces lignes que vous lisez, je les ai écrits sur mes rochers écrasés de soleil ni dans la maison que je suis en train de regagner en sortant de la mer. Je les écris beaucoup plus tard. Le temps passe. La vie se poursuit. Tout ne cesse jamais de se détruire et de se recréer. Des événements se sont produits et nous ont balayés. L'histoire que je vous raconte ne se déroule pas seulement à deux époques - les bords de l'Isar, Fräulein Heller et Maederer, l'attentat de Marseille, le pacte germano-soviétiques [...] puis cette île sous le soleil où je ne finis pas de me souvenir et de sortir de la mer -, mais à trois : j'écris sous un tilleul, bien après le passage de la petite île presque déserte dans mes jours évanouis.

A deux époques ? À trois époques ? À quatre époques, bien sûr : vous êtes en train de me lire en un temps où, depuis des semaines, des mois, des années peut-être, j'ai quitté mon tilleul. Il y a l'île d'abord, où m'entoure un silence - mais elles sont là, qui en doute ? - les ombres de Hitler et du roi Alexandre assassiné à Marseille, de ma mère, béni soit son saint nom, de Mlle Ferry-Barthélemy et du chauffeur de mon père. Quelque chose comme un demi-siècle, ou peut-être un peu plus, sépare pour moi l'Isar de cette île minuscule de la Méditerranée orientale et le tilleul sous lequel, en ce moment même, j'essaie de me souvenir de ma vie. Il y a l'Isar, il y a l'île, il y a le tilleul, et il y a vous. Et à chacun de ces étapes emportées par le temps se déroulent de fantastiques opéras qui renvoient à un monde qu'on pourrait reconstruire tout entier en partant de n'importe où et de n'importe quand.<sup>502</sup>

Dans ce passage, on est en présence d'un passé évocateur d'un autre passé que l'auteur veut reconstruire à travers le souvenir. La réminiscence telle qu'Aristote l'a expliquée est un premier mouvement qui génère d'autres en conséquence. Ici l'auteur a trouvé ce fil qui relie ses souvenirs les uns aux autres. Un point de départ à savoir le tilleul dans l'île méditerranéenne, à partir duquel s'enchaînent les liens qui font travailler l'activité psychique et réveiller la réminiscence, étant donné que cette dernière est une activité consciente et voulue contrairement à la mémoire qui peut être parfois involontaires.

Dans *histoire du juif errant*, il explique dans le passage qui va suivre que l'histoire jaillit d'elle-même et les souvenirs se réveillent et sortent des pierres des grand palais qui sont les témoins de l'histoire du monde et des hommes :

Un passé dont nous ne savions rien, une histoire dont nous nous moquions sortait des grands puits de pierre entre les palais rouges, nous montaient à la tête, se mêlaient à nos amours. Nous aimions dans les souvenirs, dans les folles espérances. Je n'avais encore rien fait. J'attendais tout de l'avenir. Tant de beauté m'étouffait. J'avais le vertige du monde.<sup>503</sup>

<sup>502</sup> Op.cit., *Le rapport Gabriel*, pp. 79-80.

<sup>503</sup> Op.cit., *Histoire du juif errant*, p. 65.

C'est-à-dire que les souvenirs s'imposent au narrateur sans que ce dernier ne les sollicite. Cependant, comme l'a mentionné Aristote, il faut que celui qui se souvient ait une connaissance préalable du souvenir, un souvenir qui fait partie de la partie intellectuelle de l'âme.

Le savoir humain, en philosophie particulièrement, est tributaire d'une connaissance préalable, que l'esprit garde dans son inconscient. Incapable de se les remémorer sans la médiation d'images sensibles, il s'affranchit du corps afin d'arriver aux réalités éternelles, celles de la vérité pure car selon Socrate : « *L'âme, étant immortelle et née à de nombreuses reprises, et ayant contemplé toutes les choses (πάντα χρήματα) à la fois ici-bas et en Hadès, ne peut faire autrement que d'avoir tout appris* »<sup>504</sup>, il ajoute aussi que : « *la réminiscence se produit lorsque l'âme reprend possession à nouveau par elle-même d'une sensation ou d'un savoir dont elle a perdu la mémoire* »<sup>505</sup> et ce savoir, le philosophe le sème dans les différentes âmes « *des discours qui ne sont pas stériles, mais qui ont en eux une semence d'où viendront d'autres discours qui, poussant en d'autres naturels, seront en mesure de toujours assurer à cette semence l'immortalité* »<sup>506</sup>.

Selon Ferdinand Alquié : « *s'il est, en effet, pour notre conscience des absences momentanées, que peut toujours combler quelque retour, il est des absences définitives, qui révèlent l'insuffisance de tout ce qui nous est proposé* »<sup>507</sup>, c'est-à-dire que même si on comble nos passions par la mémoire, il reste enfoui en nous des absences définitives que même le souvenir ne peut satisfaire.

A travers ses souvenirs personnels et même les souvenirs de ses lectures, Jean d'Ormesson refuse tout changement dans le monde actuel et s'élève à la pensée qui est immuable. Dans sa conception du temps, telle que nous l'avons vu précédemment, l'auteur voit le temps présent comme toujours menacé par le passé et l'avenir, un temps très court qui, aussitôt qu'il se présente, se transforme en passé et devient un avenir :

Le présent change tout le temps et il ne cesse jamais d'être là. Et nous en somme prisonniers. Passagère et précaire, affreusement temporaire, coincée entre un avenir qui l'envahit et un passé qui la ronge, notre vie ne cesse jamais de se dérouler dans un

<sup>504</sup> PLATON, *Ménon*, 81c.

<sup>505</sup> Ibid.

<sup>506</sup> PLATON, *Phèdre*, 276b, et e – 277a. dans la traduction de L. Brisson.

<sup>507</sup> ALQUIÉ Ferdinand, *Désir d'éternité*, Paris, PUF, p. 8.

présent éternel - ou quasi éternel - toujours en train de s'évanouir et toujours en train de renaître<sup>508</sup>

Pour l'auteur, c'est les gens qui vivent avec leurs corps, qui vivent dans le présent dans « une évidence qui n'a aucune réalité »<sup>509</sup>, il ajoute que « le présent est une prison sans barreaux, un filet invisible, sans odeur et sans masse, qui nous enveloppe de partout »<sup>510</sup>, c'est-à-dire que ceux qui s'enferment dans leurs corps vivent dans cette éphémérité du temps qui caractérise le présent, ils sont comme emprisonnés dans cette logique implacable du temps qui passe et qui s'incarne dans un présent enfermé entre le passé et l'avenir.

Par ailleurs, et selon Alquié : « la passion s'oppose bien au temps, elle veut le contraire de ce que fait le temps. Si donc quelque inconscient révèle ici sa présence, il n'apparaît pas comme une somme de désirs cachés, mais comme le fruit de ce que, en nous, refuse de devenir »<sup>511</sup>, donc le passionné est attiré par le présent qui ramène ses forces du passé grâce à l'habitude qui est selon Alquié « le passé pesant sur le présent »<sup>512</sup>

On ne peut que dire, donc, que Jean d'Ormesson est mué par un amour passionnel qui le tire vers le passé afin de vivre dans un présent perpétuel avec cet amour. Son œuvre est une sorte de « mille gestes qu'il recommence toujours, en sorte que toute son aventure semble une même histoire, perpétuellement reprise »<sup>513</sup>, étant prisonnier d'un fait qui l'a marqué et que sa conscience claire ne peut déterminer. Ce fait, nous le voyons dans le souci d'être à la hauteur des espérances de son père qui a marqué toute son enfance voire même toute sa vie. Par cette passion d'être à la hauteur, d'Ormesson refuse de penser que le passé n'est plus et s'agrippe à lui en racontant toujours ce qui était que ce soit dans sa vie ou dans l'histoire. Cette passion vient aussi de cette nostalgie des temps anciens, ceux de Platon, de Chateaubriand ou de Proust dans lesquels il aurait bien aimé vivre, le temps aussi de son enfance dans le fameux château de Plessis-les-Vaudreuil au sein de sa famille dont il nous raconte les déboires dans son livre *Au plaisir de Dieu*, et où il nous fait part de ces temps qu'il regrette tant :

J'ai du mal, moi aussi, à m'arracher à mes ombres. Et quand je jette un dernier regard sur la table de pierre à l'ombre des tilleuls de Plessis-les-Vaudreuil et sur les fantômes des miens à jamais figés dans l'immobilité de la mort, comment ne pas voir, avec émerveillement et effroi, tout ce qui a changé dans ce monde ? En mal, naturellement :

<sup>508</sup> Op.cit., *C'est une chose étrange à la fin que le monde*, p. 161.

<sup>509</sup> Ibid.

<sup>510</sup> Ibid.

<sup>511</sup> Op.cit., *Désir d'éternité*, p. 21.

<sup>512</sup> Ibid.

<sup>513</sup> Ibid., p. 23.

il y avait des forêts, du temps de mon grand-père, les villages étaient plus jolis et les villes plus habitables, il y avait moins de voitures, et il n'y avait pas la bombe [...] Je crois que le bien est l'allié du temps, et que, peu à peu, insensiblement, en dents de scie peut-être, avec des freinages brusques et des retours en arrière, il l'emporte sur le mal<sup>514</sup>

L'auteur nous parle du changement qui s'est opéré dans le monde, il regrette ce temps où les villages et les villes étaient plus accueillants et moins hostiles qu'aujourd'hui, il parle de l'époque de la paix où la bombe n'existait pas. Ce retour en arrière, grâce éventuellement au souvenir, fait triompher le bien sur le mal qui caractérise la société actuelle. Une nostalgie d'un temps révolu que l'auteur actualise afin, selon lui, de « *ne pas laisser le temps détruire l'éternité* »<sup>515</sup>

Son biographe nous conforte dans ce que nous disons lorsqu'il s'est posé la question suivante : « *après, est-il un homme de la Renaissance ou du XVIII<sup>e</sup> siècle ?* »<sup>516</sup> Et d'ajouter « *sans nostalgie, on n'est qu'une brute ! Chez lui, désormais, les passions sont intérieures, la nostalgie devient douce, modérée, apaisée à la française* »<sup>517</sup>. D'Ormesson construit, ainsi, ce que Alquié appelle « *la chimère de l'éternité* ». Cette nostalgie du passé s'éternise dans le présent à travers le souvenir. En effet, Jean d'Ormesson a l'impression, en racontant ses souvenirs du passé, qu'il vit, simultanément, dans deux périodes de son histoire ; il sent et expérimente qu'il est éternel en se confondant avec ses souvenirs.

Le narrateur dans les romans Ormessoniens, se confond avec ses souvenirs et se confond donc, avec les personnages historiques qui font l'objet de son souvenir, il participe avec eux dans leurs exploits et partage avec eux leurs peines, leurs joies, leurs triomphes et leurs échecs.

Dans *Et moi, je vis toujours*, l'auteur choisit de chevaucher l'histoire et nous fait parcourir les méandres d'un monde qui l'a marqué avec ses anecdotes, ses joies, ses peines, ses inventions, ces échecs et surtout ses personnages. L'auteur se débarrasse de son corps et choisit d'endosser à chaque fois un rôle qui a marqué l'histoire universelle :

Tantôt homme, tantôt femme, je suis, vous l'avez déjà deviné, je suis l'espèce humaine et son histoire dans le temps. Ma voix n'est pas ma voix, c'est la voix de chacun, la voix des milliers, des millions, des milliards, de créatures qui, par un miracle sans nom, sont passée par cette vie. Je suis partout. Je ne peux pas être partout.

<sup>514</sup>Op.cit., *Au plaisir de Dieu*, p. 594.

<sup>515</sup> Ibid., p. 604.

<sup>516</sup> Op.cit., *Jean d'Ormesson ou l'élégance du bonheur*, p. 15.

<sup>517</sup> Ibid.

Je vole d'époque en époque, je procède par sondage, je livre mes souvenirs. Je parle de Ramsès II, de Moïse, d'Homère, de Platon, et d'Aristote, d'Alexandre le Grand parce qu'ils tiennent une place considérable dans ce que vous êtes devenus. Impossible de ne pas faire avec eux quelques pas dans le passé. Je suis aussi la voix innombrable et muettes de ces hommes ou de ces femmes sans nom qui sont tombés dans la vie par hasard, sans le vouloir, avec stupeur et dans le noir, avant de disparaître. A jamais ? Qui le sait ?<sup>518</sup>

L'auteur évoque dans ce passage la voix. Il s'approprie la voix de tous ces personnages qui ont marqué l'Histoire, il parlera à leur place et il volera d'époque en époque afin de livrer ses souvenirs. Il le précise explicitement par la voix de son personnage dans son roman *Histoire du juif errant* lorsqu'il évoque Venise sa ville de prédilection « *vous pouvez partir pour Venise en compagnie de vieille fille de la Nouvelle-Angleterre ou du Connecticut et des amoureux d'un peu partout. C'est un bel endroit pour vivre dans le passé et rêver le présent.* »<sup>519</sup> Des souvenirs de lecture et de savoir puisque la mémoire englobe les événements que l'on a vécus et toutes les connaissances qu'on a jusque-là amassées, comme l'a précisé saint augustin dans le passage suivant :

Me voici dans la mémoire, en ses terrains, en ses vastes entrepôts. Il y a, déversé là, un trésor d'image sans nombre, issues de n'importe quel objet de sensation. Là est remisé aussi tout le produit de nos réflexions, selon qu'elles ajoutent, retranchent ou de quelque façon changent aux réalités où les sens atteignent, comme aussi, tout ce que l'on a pu confier ou garder d'autre que l'oubli n'a pas encore happé et enfoui [...] capacité sans mesure, toutes les choses que j'ai, jusqu'ici, apprises s'y trouve comme reculées dans un emplacement plus profond où je tiens non des images d'elles, mais leur réalité même<sup>520</sup>

Cette réalité qu'évoque Saint Augustin, le narrateur la vit à travers tous ses personnages dont il endosse le rôle. Même si l'auteur n'a pas assisté réellement à tous ces événements néanmoins, il les vit comme s'il était présent, il vit leur réalité. Et on peut le voir à travers le passage suivant :

- Jeune homme, me dis Socrate avec bonté en se tournant vers moi, veux-tu te joindre à nous ? es-tu ami de la vertu ?
- Assurément, Socrate.
- Tu n'es pas de ces sophistes qui prêchent avec assurance la première thèse venue et le contraire de cette thèse ?
- Certainement pas, Socrate.
- Alors vient parler avec nous de la beauté et du bien<sup>521</sup>

<sup>518</sup> Op.cit., *Et moi, je vis toujours*, p. 42.

<sup>519</sup> Op.cit., *Histoire du juif errant*, p. 64.

<sup>520</sup> Trad. Louis de Mondadon, dans Saint Augustin, *Confession*, Paris, 1947, pp. 230-233.

<sup>521</sup> Op.cit., *Et moi, je vis toujours*, p. 34.

Le narrateur dans ce passage tient une conversation avec Socrate comme s'il était présent à cette époque, la réalité de la scène peinte par l'auteur nous plonge dans la réalité des conversations qu'avait Socrate avec ces disciples. Ses mémoires, l'écrivain les vit comme s'il en était acteur.

Dans ce passage aussi du même roman, le narrateur endosse le rôle de serveuse à la pomme des pins, Taverne de la montagne Saint-Geneviève où se rendaient La Fontaine, Molière, Boileau et Racine de leur vivant :

Ce miracle, j'y ai pris part. Oh ! bien modestement. Je n'étais pas une de ces belles dames qui se disputaient M. de La Fontaine. Je n'étais une de ces comédiennes illustres qui passaient des bras de M. Corneille à ceux de M. Molière pour finir dans ceux de M. Racine. Non. J'étais serveuse à la pomme de pin.

La pomme de pin était, avec le mouton blanc, la taverne la plus courue de la montagne Saint-Geneviève. Je m'y suis presque liée avec ceux que j'appelais « la bande des quatre ». Ils venaient un jour sur deux ou sur trois s'y enivrer de vin et de poésie. Les quatre étaient MM. De La Fontaine, Molière, Boileau et Racine<sup>522</sup>

Il s'y voit dans la taverne servir les quatre grands écrivains du 17<sup>e</sup> siècle, il se voit leur parler simplement sans manière : « *le plus résistant à mes yeux était de La Fontaine. C'était le plus vieux en âge et le plus jeune en paroles et en comportement. Il m'a dit : « appelez-moi Jean. » je n'ai jamais osé. Mais j'aurais bien fait, s'il avait insisté, un bout de chemin avec lui.* »<sup>523</sup>

Dans son roman *Histoire du Juif errant*, le personnage principal, à savoir Simon, vit dans toutes les époques et côtoie tous les personnages, il se déplace d'époque en époque et s'introduit dans toutes les discussions et peint avec une authenticité déconcertante les scènes et les paysages de ces époques qu'il raconte au narrateur et à Marie : « *Plusieurs se rappelaient que Démétrios était l'homme, brillant et un peu mystérieux. Qui avait conseillé à Alaric de ne pas détruire Rome, ce qui avait permis d'emporter des trésors dans les chariots des Wisigoths.* »<sup>524</sup>, Il endosse toujours le rôle de celui qui sauve les pays et les hommes. Dans ce passage, il revêt le rôle de Démétrios qui a sauvé Rome de la destruction, il entra ensuite dans les rangs de Barrabas pour devenir après un opposant politique, il épouse Poppée la femme de Néron et endosse le rôle du domestique de Châteaubriand, Julien Potelin...

Dans *La douane de mer*, bien que le narrateur ne joue aucun rôle, ne participe à aucune

<sup>522</sup> Ibid., p. 148.

<sup>523</sup> Ibid., p. 149.

<sup>524</sup> Op.cit., *Histoire du juif errant*, p. 261.



action mais il raconte à A le monde avec une réalité telle, qu'on a l'impression qu'il a assisté à tous les événements qu'il raconte.

L'auteur sait que c'est dans le futur que se produit sa fin, et que tous les projets qu'il peut faire sont incertains et que le temps aura raison de lui. Il éprouve une anxiété quant à l'avenir qui le plonge dans le néant. Le néant de la mort qui le guette et qui le plonge dans l'angoisse donc il essaie à travers ses souvenirs de prendre sa part d'éternité :

En essayant de rendre aux miens les devoirs de jadis, c'est aussi un peu de ma part d'éternité que j'essaie de sauver, à travers ce temps que j'accepte. Dans ce monde où tout glisse et s'efface, je me raccroche à mes morts, je m'accroche à François comme un homme emporté par le fleuve tumultueux des jours, des mois, des saisons, des années, qui font si vite des siècles. Je m'y noie puisque je vais mourir. Ah ! Que notre nom, que mon nom ne périsse pas tout à fait !<sup>525</sup>

Ce retour vers le passé est un apaisement pour l'auteur face à ses angoisses. Le passé est source de repos « *alors que le futur contient notre mort, le passé contient notre être* »<sup>526</sup> nous dit Alquié. A travers son passé et le passé de ses lectures, son savoir en l'occurrence, l'auteur retrouve son identité et sa personnalité, son moi se rapproche de sa vérité à travers cette confrontation avec le monde et tout ce que ce dernier lui a fait subir : joies, peines, blessures, échecs, réussite...etc.

Les nombreux textes d'Ormessonien, leur style, leur structure, avec l'évocation des anciens, des plus modernes, du Christ, des juifs, des musulmans, des chrétiens, des grecs, des visigots, de Napoléon, de Proust, de Chateaubriand, de son grand-père, de ses parents et de sa vie. Ces évocations spontanées de son enfance, ses méditations sur le temps qui passe inéluctablement, les représentations intellectuelles, imaginaires et métaphysiques aident l'auteur à édifier un moi intérieur sur lequel le temps n'a plus de prise. Il stabilise ainsi le caractère momentané du temps qui passe et règle les occupations essentielles de sa vie intérieure. Une conscience individuelle s'édifie à travers le dialogue qui s'instaure entre l'auteur et le monde afin de lui permettre de subsister à travers le passé, le présent et l'avenir. Cette mémoire crée chez l'auteur une durée psychologique, telle que Bergson l'a défini, qui s'étend dans le présent et tend vers l'éternité et ainsi dépasser le devenir, c'est-à-dire transformer ce qui passe en ce qui dure. Il l'avoue dans le passage suivant de *c'était bien* : « *laissez-moi encore un peu, avant de vous quitter et de m'en aller pour toujours, m'étendre sur les rochers brûlés par le soleil et me jeter dans une mer écrasée de souvenir et qui me*

<sup>525</sup> Op.cit., *Au plaisir de Dieu*, p. 604.

<sup>526</sup> Op.cit., *Désir d'éternité*, p. 45.

*lavais de moi-moi* »<sup>527</sup>. En effet, le travail de mémoire a permis à l'auteur de se dépasser (il se lavait de lui-même) et d'atteindre son vrai idéal intérieur.

### **III-I-3-1-c- La maïeutique et l'amour de la vérité**

D'Ormesson, à travers son œuvre, cherche à atteindre la vérité. La vérité ontologique de son être et de sa finalité. Un amour de la vérité qui le fait tourner vers sa fin et surtout de l'accepter. Cette quête est une sorte de nostalgie, une réminiscence du beau contemplé par une âme immortelle qui s'est débarrassée, comme nous l'avons dit plus haut, de son corps afin d'atteindre la vérité éternelle. Selon Aristote, l'amour est un désir de la vérité, du beau et du bien. C'est-à-dire toutes les vertus qui nous encouragent à nous améliorer par nos idées et par l'aide des gens qui nous entourent afin qu'on devienne pérenne. Socrate, quant à lui, place l'amour dans la vision du manque primitif, c'est-à-dire que l'amour est une quête d'un manque. Ce manque se traduit par le souci de se pérenniser, soit en enfantant et en laissant une génération qui nous succédera soit en laissant des traces par nos créations intellectuelles ou artistiques qui resteront après notre mort et qui sont susceptibles de nous pérenniser. D'Ormesson choisit donc la deuxième afin d'atteindre une immortalité acquise par les créations littéraires qu'il laisse derrière lui.

Pour cet effet et afin d'aider ses personnages à créer cette œuvre éternelle, il les fait aider par un accoucheur qui les aide à concevoir leurs idées et qui oriente leurs connaissances afin qu'ils ne se dispersent pas dans le flot de leurs savoirs.

La maïeutique est une science inventée par Socrate, elle se définit comme l'accouchement des esprits qui les aide à enfanter la vérité. D'Ormesson lui-même a évoqué son travail d'accoucheur dans son dernier roman *Et moi, je vis toujours* après un dialogue où son narrateur était le sujet de cet accouchement « *Socrate était le fils d'une sage-femme et se prétendait accoucheur des esprits comme sa mère accouchait les épouses* »<sup>528</sup>, Une théorie de la réminiscence à travers laquelle les questions aident le questionné à se ressouvenir. Socrate l'a défini comme suit :

Mon art d'accoucheur comprend donc toutes les fonctions que remplissent les sages-femmes ; mais il diffère du leur en ce qu'il délivre des hommes et non des femmes et qu'il surveille leurs âmes en travail et non leurs corps. Mais le principal avantage de mon art, c'est qu'il rend capable de discerner à coup sûr si l'esprit du jeune homme

<sup>527</sup> Op.cit., *C'était bien*, p. 263.

<sup>528</sup> Op.cit., *Et moi, je vis toujours*, p. 34.

enfante une chimère et une fausseté, ou un fruit réel et vrai. J'ai d'ailleurs cela de commun avec les sages-femmes, que je suis stérile en matière de sagesse, et le reproche qu'on m'a fait souvent d'interroger les autres sans jamais me déclarer sur aucune chose, parce que je n'ai en moi aucune sagesse, est un reproche qui ne manque pas de vérité<sup>529</sup>

Il affirme à travers cette définition qu'il est apte à amener ses interlocuteurs vers la vérité et se voit comme une sage-femme qui accoucherait non pas le corps des femmes mais les âmes des hommes en leur posant des questions qui délivreront leur esprit de la vérité qui y séjourne. Pour lui, ces hommes sont, telles que les femmes enceintes d'un enfant, gros d'une vérité qu'il faut faire ressortir par un travail semblable à celui d'un accouchement.

On a remarqué que dans la majorité des romans de Jean d'Ormesson, un dialogue s'instaure entre deux personnages où l'un pose les questions et l'autre répond, c'est-à-dire que celui qui répond est guidé par les questions de son interlocuteur afin de mener à terme ses réflexions.

Dans *Je dirai malgré tout que la vie fut belle*, un dialogue s'instaure entre le Moi et son Surmoi où ce dernier pousse le Moi dans ses retranchements avec les questions qu'il lui pose et guide ainsi sa réflexion.

Dans *Histoire du juif errant*, c'est Marie qui pose les questions à Simon et qui oriente les histoires qu'il raconte et les précisions qu'il donne.

Dans *La Douane de mer de mer*, A rencontre O et lui demande de lui parler de la terre et des hommes afin qu'il puisse rédiger un rapport au gens de sa planète. Il oriente de ce fait l'entretien qui s'instaure entre eux en posant des questions qui orientent la réflexion de O.

Dans *Le Rapport Gabriel*, Dieu envoie son messager Gabriel à l'auteur afin qu'il rédige son rapport au profit de l'éternel sur les hommes. Gabriel oriente l'auteur avec les questions qu'il lui pose et les remarques qu'il fait.

Dans *Une fête en larme*, c'est une journaliste qui pose à l'auteur des questions et qui l'oriente dans sa narration, il lui a même avoué qu'elle est devenue pour lui une sorte de confesseur :

Je ne sais pas pourquoi je vous raconte cette histoire vieille maintenant d'un demi-siècle, et où la fraîcheur des amours de jeunesse - je n'étais pas encore très vieux - est

<sup>529</sup> PLATON, *Théétète*, 15b (GF-Flammarion, 1967, tard. Emile Chambry, p. 71)

teintée de remords. Peut-être surtout après avoir déjeuné ensemble, êtes-vous devenue pour moi non plus seulement une journaliste chargée de m'interroger, mais une confidente, une analyste, une espèce de confesseur...<sup>530</sup>

Tel Socrate, ces personnages jouent le rôle de l'accoucheur qui aide leur interlocuteur, à savoir l'auteur, à trouver des vérités oubliées, l'auteur dans le passage précédent d'une fête en larme évoque une histoire vieille d'un demi-siècle qui a resurgi avec l'aide de cette journaliste qui joue le rôle de cet accoucheur.

Donc c'est une découverte d'une connaissance qui est semblable à une renaissance ou plus particulièrement, et selon la terminologie de Platon, à une réminiscence. L'auteur pour ce faire choisit des personnages dépourvus de sagesse comme l'était Socrate (il était lui-même stérile) :

J'ai d'ailleurs cela de commun avec les sages-femmes que je suis stérile en matière de sagesse, et le reproche qu'on m'a fait souvent d'interroger les autres sans jamais me déclarer sur aucune chose, parce que je n'ai en moi aucune sagesse, est un reproche qui ne manque pas de vérité<sup>531</sup>

On est en présence, dans ces œuvres, de personnages Ormessoniens qui ne sont pas vraiment spécialistes en la matière, c'est des personnalités simples, et même des fois, qui ignorent tout du personnage à qui ils sont envoyés et avec qui ils devront converser. Cependant, leurs questions peuvent être très pertinentes et aident l'interlocuteur à se souvenir et à faire accoucher ses idées :

La journaliste de *la fête en larme* « savait de petites choses »<sup>532</sup> selon l'auteur et n'était pas idiote et savait poser des questions :

- Elle vous a quand même apporter quelque chose, l'Amérique ?
- Beaucoup, lui dis-je. Et d'abord une française.
- Ah ! dit Clara.
- On ne m'avait pas menti...de la guerre 14-18
- Un peu de géopolitique, peut-être ? murmura Clara.
- Pensez-vous ! lui dis-je plutôt le roman du monde moderne...<sup>533</sup>

On voit bien à travers ce passage comment la journaliste guide le narrateur dans son raisonnement et le fait accoucher de ses souvenirs et de ses histoires.

<sup>530</sup> Op.cit., *Une fête en larme*, pp. 188-189.

<sup>531</sup> PLATON, *Théétète*, VII - 150 c, in *Œuvres complètes*, Tome 3me, classiques Garnier, p. 334.

<sup>532</sup> Op.cit., *Une fête en larme*, p. 14.

<sup>533</sup> Ibid. p. 94.

A dans *la Douane de mer* est un esprit crédule venue d'une autre planète « *c'était un esprit naïf et charmant* »<sup>534</sup>, il ne connaît rien à notre planète et aux hommes qui y vivent mais c'est lui qui oriente les idées du narrateur :

- Bon, me dit A. les choses s'arrangent un peu. Après tes élucubrations sur tous ces papes Clément...
- Mais c'est l'histoire ! m'écriais-je.
- Tant pis pour elle, me dit-il. Elle n'a ni queue ni tête.
- Pas su sûr, lui dis-je.
- ...et après tes insanités sur Marie et sur moi et sur vos départs vers le Sud qui n'avaient pas le sens commun, ta souffrance me fait chaud au cœur. Je me réjouis de voir les hommes enfin bons à quelque chose qui ne soit pas d'une futilité et d'une légèreté écœurantes. Souffrez-vous tout le temps.
- Mais non ! bien sûr que non. Je t'ai déjà expliqué que la vie était pleine d'agréments et que la plupart des hommes y tenaient comme à la prune de leurs yeux – et souvent plus qu'à tout<sup>535</sup>

Marie, dans *Histoire du juif errant*, est une jeune femme simple que le narrateur connaissait et qui est venue l'accompagner à Venise. C'est elle qui se charge de poser les questions et guider les histoires que leur raconte Simon au pied de la Douane de mer :

- ...je vais vous raconter une histoire.
- Encore une ? dit Marie. Si nous finissons d'abord celle de Poppée ?
- Non, non, dit Simon. Il s'agit toujours des femmes et des hommes et de regarder leurs passions se mêler à l'histoire. Vous allez voir : on croit que c'est différent – et c'est toujours la même chose.
- Aussi sordide ? demande Marie.
- Aussi sordide, dit Simon. Aussi inoubliable. C'est une histoire d'amour.
- Une histoire d'amour ? dit Marie. Ah ! bon. Alors, allez-y.<sup>536</sup>

Gabriel, dans *le rapport Gabriel*, est un esprit envoyé par Dieu et c'est lui qui guide l'auteur en lui posant des questions pertinentes afin de rédiger le rapport destiné à l'éternel :

La Gloire de l'empire m'ouvrit, à lui tout seul, les portes du quai Conti. Peut-être pour rassurer mon père qui était déjà mort et pour obtenir son pardon.

- Son pardon ?... dit Gabriel.
- Oui. Lui dis-je. Ne fais pas l'idiot.
- Ce n'est pas très clair, me dit-il. Il y a là quelque chose qui ressemble – en minuscule – à un de ces secrets qui obscurcissent l'histoire et qui sont en horreur à l'Eternel. Il faudra bien que tu finisses par t'expliquer là-dessus.
- Difficile, lui dis-je.
- On est là pour ça. L'avenir des hommes, je te le rappelle, dépend de toi. Si la vérité ne sort pas de ta bouche, où donc la trouverons-nous ?<sup>537</sup>

<sup>534</sup> Op.cit., *La Douane de mer*, p. 21.

<sup>535</sup> Ibid., pp. 95-96.

<sup>536</sup> Op.cit., *Histoire du juif errant*, p. 222.

<sup>537</sup> Op.cit., *Le rapport Gabriel*, p. 424.

Dans tous ces romans, les évènements se déroulent de la même façon où les personnages, cités plus haut, guident leur interlocuteur en leur posant des questions et en guidant leur savoir. Il leur facilite, grâce à des questions ciblées et étudiées à accoucher de leur savoir et de leurs idées.

De plus, Socrate déclare être guidé par Dieu dans son entreprise, à savoir, celle d'accoucher les esprits : « *Mais cette art de la délivrance, ma mère et moi l'avons reçu de la divinité, elle pour l'appliquer aux femmes, moi pour l'appliquer aux jeunes hommes nobles et beau d'une manière ou d'une autre* »<sup>538</sup>. Plus encore, Socrate avance que Dieu intervient lui-même parfois pour parler à Socrate et le guider dans ses accouchements. Tel Socrate, d'Ormesson aussi est, dans quelques de ses romans, guidé par Dieu dans ses dialogues. Dieu des fois s'adresse directement au narrateur pour lui poser des questions ou répondre à ses interrogations où c'est lui qui détermine quel homme doit subir les questions de l'accoucheur.

Dans *la création du monde*, Dieu s'adresse à Simon dans ses rêves nocturnes afin de lui parler du monde et de répondre à ses questions, ici le narrateur prend cette part de divinité en s'adressant, dans un premier lieu, à Dieu mais aussi il devient, dans un second lieu, divin à part entière puisque c'est lui qui pose les questions à Dieu et le pousse à répondre. D'Ormesson donne à son narrateur une place aussi importante que Socrate s'est donnée à lui-même, Il l'égale à Dieu dans son rôle d'accoucheur et le fais accoucher de sa sagesse afin qu'il s'y imprègne.

- Et bien les morts sortent du temps, ils retournent au néant, ils se jettent dans mon sein, ils entrent en éternité. Ils regagnent le royaume, sans frontières et sans roi, où le néant est esprit, qu'ils avaient quitté en naissant pour entrer dans le temps.
- Le royaume des morts était-il identique, dis-je avec effort et en claquant des dents, au royaume de ceux qui ne sont pas encore nés ou qui ne naîtront jamais ?
- Voilà une bonne question. Il y a une différence entre les deux royaumes : ceux qui sont morts ont vécu. Ils sont passés par le temps. Par ces bonheurs. Par ses désastres. Par sa divinité et son incertitude. L'éternité, elle, est une, immobile, infinie...<sup>539</sup>

On voit bien comment le narrateur guide Dieu dans ses explications et la remarque faite par ce dernier concernant la pertinence de la question en est un indice important quant à l'orientation du dialogue. Il existe une réelle volonté du narrateur à orienter la discussion.

<sup>538</sup>TITLI, Chloé. *Particularités de la maïeutique socratique : la métaphore de Socrate accoucheur dans le Théétète de Platon*. In : Bulletin de l'Association Guillaume Budé, n°1,2009. pp. 81-97.

<sup>539</sup>Op.cit., *La création du monde*, p. 94-95.

- *Seigneur, dois-je comprendre que l'espace et le temps sont à la source de l'univers ?*
- *Bien sûr que non. Ce qui est à l'origine de l'univers, tu le sais déjà, c'est l'esprit auquel tu peux aussi donner le nom d'énergie »*<sup>540</sup>

Les questions que Simon pose sont des questions qui orientent l'interlocuteur d'une manière très subtile vers des points de vue souhaités par ce dernier, il ne s'agit pas de questions fermées qui figent la conversation et empêchent l'interlocuteur de développer son point de vue et ses orientations. Des fois ce ne sont même pas des questions mais des remarques ou des affirmations qui poussent l'interlocuteur à développer plus : « *Ah ! Oui, m'écriais-je sottement et en m'agitant un peu, je voudrais bien savoir si nous sommes seuls dans l'univers !* »<sup>541</sup>, « *Seigneur, lui répondis-je, je me souviens de chacun des mots que tu as prononcés. Il y a un début que nous appelons le big bang. Et il y a un deuxième début de la vie.* »<sup>542</sup>

Dans *Le rapport Gabriel*, Dieu choisit le narrateur pour expliquer l'égarement des hommes vis à vis de leur créateur. Il lui envoie à cet effet son émissaire préféré qu'il a l'habitude d'envoyer à ses prophètes et l'auteur le mentionne dans le passage suivant :

J'ai confiance en toi. Tu as mené à bien d'autres missions qui t'ont couvert de gloire et qui ont rendu ton nom célèbre chez les anges et chez les hommes. Tu seras mon agent auprès des ingrats et des infidèles comme tu l'as été auprès d'Abraham, de Daniel, de Marie et de Mahomet. Tu seras notre homme de Dieu dans l'histoire et dans le temps<sup>543</sup>

Donc, Dieu parle au narrateur par l'intermédiaire de son messenger et agent, et ainsi l'accoucheur de l'esprit du narrateur est étroitement lié à la divinité de l'éternel. Toutes les questions qu'il pose au narrateur deviennent, de ce fait, divines. Une relation divine que Socrate a évoquée et que nous avons citée, un peu plus haut.

### **III-I-3-2-Braver la mort par l'imitation de Platon**

A travers notre lecture de l'œuvre de Jean d'Ormesson, nous avons constaté une similitude avec le *Timée* de Platon. En effet, d'Ormesson s'en est inspiré pour écrire l'ensemble de son œuvre. Comme on l'a répété, à travers tout notre modeste travail, il existe une redondance dans les thèmes abordés par l'auteur. Il y a comme une sorte d'obsession vis-

<sup>540</sup> Ibid., p. 97.

<sup>541</sup> Ibid., p. 125.

<sup>542</sup> Ibid., p. 141.

<sup>543</sup> Op.cit., pp. 53-54.

à-vis de tous ces thèmes ; d'Ormesson se répète lorsqu'il évoque la cosmologie, l'amour, la mort, le temps, la création, Dieu, la science et en particulier les mathématiques. Tous ces thèmes redondants existent dans le *Timée* de Platon mais ils sont revisités et exploités dans le texte Ormessonien d'une manière différente. Cette perception de rapport entre l'œuvre Ormessonienne et le *Timée* de Platon et que l'on a ressenti à travers la lecture et les interprétations faites précédemment nous revoie aux travaux de l'intertexte faits par Barthes, Riffaterre, Genette, Bakhtine... où il est question de traces explicites ou implicites d'une œuvre antérieure. Ceci nous rappelle la fameuse citation de Kristeva qui stipule que « *tout texte se construit comme une mosaïque de citation, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte* »<sup>544</sup>. Selon elle « *toute séquence se fait par rapport à une autre provenant d'un autre corpus de sorte que toute séquence est doublement orientée : vers l'acte de réminiscence (évoquant d'une autre écriture) et vers l'acte de la sommation (la transformation de cette écriture)* »<sup>545</sup> c'est-à-dire qu'il existe une interaction textuelle entre les deux textes celui de d'Ormesson et celui de Platon.

D'Ormesson est, avant d'être auteur, un lecteur qui écrit son œuvre en se rapportant délibérément ou inconsciemment à ses lectures antérieures, l'acte d'écrire se transforme en un acte de lecture qui s'inscrit dans une histoire. « *L'œuvre en train de se faire est en ce sens une lecture en train de se faire* »<sup>546</sup>, pour Barthes « *le texte est un tissu de citations, issues de mille foyers de la culture* »<sup>547</sup>. C'est-à-dire que la culture et la mémoire de l'auteur influent sur ses écrits et peuvent même transparaître dans son œuvre à travers un tissu de citations empruntées d'œuvres antérieures.

Cette impression de similitude avec le *Timée* de Platon et la citation suivante de Riffaterre « *l'intertextualité est la perception par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédé ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première* »<sup>548</sup> nous font dire que le *Timée* de Platon est l'un des intertextes de toute l'œuvre de Jean d'Ormesson puisque selon Riffaterre

L'intertexte est l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un

<sup>544</sup> KRISTEVA, Julia, *Sèméiôtikè. Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 149.

<sup>545</sup> Ibid., pp. 181-182.

<sup>546</sup> MAVRODIN, Irina, « *Tradition et intertextualité* », in *poétique de la tradition*, Paris, Pu Blaise Pascal, 2006, pp. 27-48.

<sup>547</sup> BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, p. 65.

<sup>548</sup> RIFFATERRE, Michael, « *La trace de l'intertexte* », in *La Pensée* n° 215, octobre 1980. p. 4.



passage donné...C'est le texte qui déclenche des associations mémorielles dès que nous commençons à le lire<sup>549</sup>

Genette dans sa définition de l'intertextualité n'évoque pas seulement une impression mais un contact direct et manifeste avec l'autre texte, il stipule, de ce fait, que c'est « *tout ce qui met [un texte] en relation manifeste ou secrète avec d'autres textes* »<sup>550</sup>.

Dans notre analyse, nous allons nous baser sur deux notions inventées par Genette à savoir l'architexte et l'hypertexte puisque dans notre procédé intertextuel il s'agit du statut générique du texte à savoir le genre philosophique et d'un procédé de dérivation d'un hypotexte A vers un hypertexte B.

Nous allons partir de la citation de Riffaterre qui stipule que l'intertextualité n'exige pas de : « *prouver le contact entre l'auteur et ses prédécesseurs. [qu]'il suffit pour qu'il y ait intertexte que le lecteur fasse nécessairement le rapprochement entre l'auteur et ses prédécesseurs* »<sup>551</sup>, c'est-à-dire que c'est à la charge du lecteur de détecter s'il y a intertextualité ou non, il est le seul juge habilité à établir le rapport d'intertextualité. Usant de sa culture, le lecteur perçoit l'intertexte qui peut se différencier d'un lecteur à un autre en fonction de sa culture ou de ses lectures antérieures. Il s'agit, de ce fait, de l'intertextualité aléatoire et non obligatoire.

En tant que lecteur de l'œuvre Ormessonienne, nous avons, comme stipulé plus haut, établi un rapprochement entre son œuvre et le *Timée* de Platon. En effet, l'auteur dans son œuvre utilise tous les thèmes que Platon a abordés dans le *Timée* à savoir l'existence de Dieu, la création du monde, l'homme, la mort, l'amour, le temps, les sciences (mathématique, physique, médecine).

De plus, à l'instar du *Timée* qui est considéré comme étant « *la seule [œuvre] qui ait l'aspect encyclopédique, d'une somme de connaissances humaines, étroitement riche* »<sup>552</sup>, l'œuvre Ormessonienne est considérée comme une biographie encyclopédique, c'est-à-dire une œuvre qui contient toute la philosophie de l'auteur une sorte,

<sup>549</sup> RIFFATERRE, Michael, L'intertexte inconnu. In : *Littérature*, n°41, 1981. Intertextualité et roman en France, au Moyen Âge. pp. 4-7. URL : [www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1981\\_num\\_41\\_1\\_1330](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1981_num_41_1_1330) consulté le 01/01/2019.

<sup>550</sup> GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1983, p.7.

<sup>551</sup> RIFFATERRE, Michael, « *sémiotique intertextuelle : l'interprétant* », *Revue d'esthétique* n° 1-2, 1979, p. 131.

<sup>552</sup> PLATON, *Timée*, établi et traduit par A. Rivaud, Paris, les belles lettres, collection des universités de France, 1949, p.20.

[D'] un vade-mecum de toutes connaissances, indispensables au philosophe et à l'homme d'état, déposées dans l'ordre même où elles se commandent les unes les autres, chacune étant traitée avec le développement approprié. Astronomie, mathématique, physique, chimie, médecine, le *Timée* expose non pas des connaissances déjà vieilles et démodées, mais l'état de la science la plus moderne, la plus au courant, où il été composé<sup>553</sup>

Comme l'a dit Rivaud à propos du *Timée* de Platon.

Sauf que pour l'œuvre de Jean d'Ormesson, nous remplaçons l'homme d'état par l'homme tout court puisqu'elle est destinée à tout homme en quête de connaissance et d'aventure entre les méandres de la science et de l'histoire.

Par ailleurs, la majorité des romans Ormessoniens se présentent sous forme de Dialogues qui réunissent deux à quatre personnages les discussions se font autour du narrateur qui se rapproche de l'auteur, comme étant un personnage de la ville, très érudit, ayant un amour spécial pour l'Italie et particulièrement la ville de Venise (ville très présente dans ses romans dont une place (Punta della Dogana) représente le titre de l'un de ses roman à savoir *La Douane de mer*), venant d'une classe intellectuelle et ayant des connaissances assez pointues dans le domaine philosophique, un personnage qui se rapproche de celui du *Timée* qui est décrit comme

Un citoyen de la ville, très policé grâce à la civilisation. Il est originaire de Locres en Italie, il avait exercé les plus grandes charges et joui des plus grands honneurs dans sa patrie, connaît la philosophie dans toutes ses branches. Le plus grand savant d'entre nous en astronomie (disait Critias). Il fait de la nature du monde sa principale étude<sup>554</sup>

Une copie conforme, prototype du narrateur ou du personnage principal dans les romans de Jean d'Ormesson.

En outre, les deux styles se rejoignent dans la mesure où les deux œuvres contiennent, une sorte de longs exposés qui peuvent prendre des pages et des pages. Une synthèse, où se mêlent sérieux et ironie, courtes mais assez complète, de tout ce que les deux écrivains et philosophes savaient et de tout ce qui se passait au cours du temps voire même avant.

Si on revient aux thèmes abordés dans les deux œuvres, on voit bien une ressemblance dans leur évocation et dans la manière de les penser. Dans ses romans, d'Ormesson évoque toujours la création du monde et évoque toujours Platon comme étant le philosophe « *qui*

<sup>553</sup> Ibid., p. 23.

<sup>554</sup> PLATON, *Timée*, 19 e, 20d, 26b et 27b.

avait plus de génie et d'idées que tous les hommes avant lui, et aussi après lui »<sup>555</sup>, « Platon est un des plus grands parmi les philosophes »<sup>556</sup>. Dans le passage qui va suivre, on voit bien son amour pour Platon au dépend d'Aristote.

Je n'ai pas connu Aristote. J'étais fidèle à Platon. Platon et Aristote ont l'un et l'autre du génie. Platon est un rêveur. Aristote est un minutieux. Platon est une élévation. Aristote est un système. Platon cultive les idées éternelles. Aristote explore et quadrille l'univers. Platon annonce déjà, de loin, l'immortalité des chrétiens, les cathédrales du Moyen âge, peut-être, c'est un peu osé, Rousseau, Chateaubriand et le romantisme avec ses illusions et ses rêves [...] Platon lève le doigt vers le ciel. Aristote tourne sa main vers la terre<sup>557</sup>

Dans ce passage, l'auteur évoque sa fidélité à Platon, il parle de Platon en le tournant toujours vers le haut, en utilisant un lexique de la hauteur tel que : élévation, éternité, immortalité, ciel. Une sorte de divination du philosophe. On voit bien, aussi, l'influence qu'exerce Platon sur l'auteur et lui-même l'a avoué surtout quand il a évoqué sa fidélité pour le grand philosophe.

Lorsque d'Ormesson parle de la création du monde, on a l'impression qu'on est en train de lire le Timée de Platon puisqu'il relie toujours la création avec l'homme. Il pense, à l'instar de Platon, dans le Timée, que la création du monde ne peut qu'être le fait d'une force divine et que la place de l'homme dans cet univers est minime par rapport à la grandeur de la création et que sa responsabilité dans ce monde lui incombe à lui seul non pas parce que Dieu ne peut le faire, mais dans le souci de le responsabiliser et pour qu'il soit maître de son destin. Ceci apparaît à travers les passages suivants tirés de romans Ormessoniens :

S'il y a un plan de l'univers peut-on dire que nous sommes libres ? Et si nous sommes libres, peut-on encore soutenir qu'il y a un plan de l'univers ? La réponse à l'énigme est en forme un paradoxe : nous sommes libres, et il y a pourtant un plan de l'univers. Ou peut-être, un peu mieux : il y a un plan de l'univers et notre liberté en constitue un pilier.<sup>558</sup>

Durant quinze milliards d'années, la terre est livrée à elle-même – c'est-à-dire à la nature dont les lois rigoureuses mènent à la matière et la vie, qui est née de la matière, qui est né d'on ne sait quoi. Au bous de quinze milliards d'années, un peu plus, un peu moins, la terre est occupée par des envahisseurs venue de l'intérieur et surgis de la vie. Ils s'appellent eux-mêmes : les hommes [...] et ils pensent.<sup>559</sup>

<sup>555</sup> *Op.cit., La Douane de mer, p. 37.*

<sup>556</sup> *Op.cit., C'est une chose étrange à la fin que le monde, p. 56.*

<sup>557</sup> *Ibid.*

<sup>558</sup> *Op.cit., C'était bien, p. 205.*

<sup>559</sup> *Op.cit., La Douane de mer, p. 158.*

On voit bien à travers ce passage l'idée développée dans le Timée de Platon, celle qui relie la création de l'univers à la création humaine, c'est-à-dire qu'on ne peut les dissocier l'une de l'autre puisque, c'est à l'homme qu'incombe la continuité et le bon fonctionnement de l'univers par cette liberté octroyée par Dieu : « *la liberté entraîne pour l'univers tel qu'il était avant l'homme un formidable changement. Elle rivalise avec la nature, avec ses lois, avec la nécessité.* »<sup>560</sup>

Comme pour Platon dans le Timée, la création selon d'Ormesson est un passage du désordre à l'ordre, du néant au tout et que l'homme est étroitement lié à cette création qui ne peut se faire sans son existence. Dans son roman la création du monde lorsque Dieu explique à Simon la création il lui parle de ce rapport étroit qui existe entre la création de l'univers et l'existence humaine :

La vie est un deuxième début après le début de l'univers. Aux yeux de votre science, de deuxième départ est aussi invraisemblable que cette séparation du néant et du tout à laquelle vous avez donné – quelle idée ! – le drôle de nom de « big bang ». Tous vos savants, pour une fois, sont d'accord sur un point : les chances de voir la vie surgir de la matière étaient très proches de zéro. Au lieu de conclure à ma volonté et à ma toute-puissance, la plupart d'entre eux ont préféré supposer que le tout aurait pu passer à côté de l'homme et se poursuivre sans lui. Et ils ont décrété que l'homme était un hasard dans l'univers<sup>561</sup>

De plus, dans le Timée Platon parle du vide qui existait avant la création, ensuite il évoque cet ordonnancement divin qui est survenu après le chaos et qui n'est nullement le fruit du hasard mais d'une volonté, d'une bonté et d'une intelligence divine se manifestant à travers cette harmonie entre tous les éléments qui constituent le cosmos. La même idée est évoquée aussi par d'Ormesson dans le passage suivant :

A partir du rien, la première fois. A partir de la matière, la deuxième fois. Le passage du néant à quelque chose est évidemment, tu t'en doute plus bouleversant que le passage de quelque chose à autre chose [...] je pourrais te parler de l'immensité de l'univers auquel tu es lié, de chacune de ses facettes, de toutes ses lois mystérieuses et cohérentes sans lesquelles tu ne serais pas.<sup>562</sup>

Il appert dans le dialogue de Simon avec Dieu, cette allusion à la perfection de la création divine dont parle Platon. Lorsque Dieu évoque la cohérence qui existe dans la création de l'univers, il évoque une création qui s'est faite du néant vers un tout harmonieux et cohérent, sans laquelle l'homme n'aurait pas pu exister.

<sup>560</sup> Op.cit., *C'était bien*, p. 207.

<sup>561</sup> Op.cit., *La création du monde*, p. 117-118.

<sup>562</sup> Ibid. pp. 119-120.

Dans son roman, *Un jour je m'en irai sans avoir tout dit*, l'auteur fait allusion à cette perfection dans la création divine à travers le passage suivant :

Pourquoi la lune ne s'écrase-t-elle pas sur la terre ? Comment la vie est-elle possible sur la troisième planète à partir de notre soleil ? Par quel miracle êtes-vous en train de lire ce que je suis en train d'écrire par un autre miracle ? Parce que tout dans l'univers est réglé au millimètre près, avec une rigueur stupéfiante<sup>563</sup>

L'auteur se demande pourquoi la lune reste suspendue et ne s'écrase pas sur la terre, pourquoi ne peut-on pas vivre dans une autre planète que sur la terre. Et en réponse à ces questions, il conclut que tout ça est le fruit d'une conception rigoureuse et sans faille, une création divine qui n'a pas laissé, en aucun cas, place au hasard, une création mathématique telle que l'a évoquée Rivaud en parlant du *Timée* : « *Tout l'effort de Platon est centré sur le fait de nous convaincre que le ciel est organisé selon des rapports mathématiques bien définis* »<sup>564</sup>

Les mathématiques ont été pour beaucoup, à cette époque, dans l'étude de la forme de la terre et de la voûte céleste. D'où les conclusions de Platon dans l'usage de cette science dans la création divine.

Cette mathématisation de la création, d'Ormesson l'évoque, aussi, dans les passages suivants : « *la vie, comme l'univers, a une structure mathématique. S'il y a une clé du tout, elle n'est faite que de nombre. Les nombres sont les chiffres de Dieu* »<sup>565</sup> et il ajoute que « *Dieu se cache dans la mathématique. L'esprit s'incarne dans les nombres. Je suis l'éternel. Je suis l'infini. Je suis l'un. Tout ce qui est plus d'un est infiniment moins qu'un* »<sup>566</sup>. Dans la citation précédente, d'Ormesson évoque une relation étroite entre Dieu et la mathématique, il nous dit que Dieu se cache derrière elle, c'est-à-dire que tout ce qui a relation avec cette science relève du divin, que cette exactitude et cette logique dans la création ne peuvent être que le fruit de l'éternel.

### **III-I-3-2-a- L'idée de Dieu**

Dans les romans Ormessoniens, la figure de Dieu est continuellement présente. On sait que l'auteur est un agnostique cependant on a remarqué à travers ses romans qu'au fur et à

<sup>563</sup> Op.cit., *Un jour je m'en irai sans avoir tout dit*, p. 237.

<sup>564</sup> RIVAUD, Albert, « *Études platoniciennes* » in *Revue d'histoire de la philosophie*, Paris, Lib. Cambiaire, 1929, p.19.

<sup>565</sup> Op.cit., *C'était bien*, p. 83.

<sup>566</sup> Op.cit., *La création du monde*, p. 81.

mesure que son écriture avance dans le temps ainsi que son âge d'ailleurs, sa conception de Dieu a considérablement changé et le doute de l'agnostique laisse place à une sorte de certitude masquée et non avouée qui transparait en filigrane dans son œuvre. Cette nouvelle conception se rapproche de celle de l'idée de Dieu expliqué dans *le Timée* de Platon.

Selon le philosophe, le Bien caractérise la figure divine. Dieu pour Platon incarne la bonté qui se manifeste à travers la splendeur de la création, le fait de contempler le monde qui nous entoure, nous nous rendons compte de cette bonté divine qui est ubiquitaire. Cette beauté qui le caractérise est étroitement liée à la pensée. Pensée octroyée à l'homme afin qu'il imite l'éternel surtout à travers les œuvres artistiques. Il est, également, le dirigeant et le contemplateur. Il est omniscient, il sait tout ce qui s'est passé, se passe et se passera.

D'Ormesson, dans ses écrits, traîne cette même conception, malgré, comme on l'a précisé auparavant, son agnostisme. Pour l'auteur, Dieu est cette totalité qui s'exprime à travers la beauté de la création, il avoue, dans son livre *Un jour je m'en irai sans avoir tout dit*, que :

L'accumulation des hasards, l'œil qui me permet de voir, l'oreille qui me permet d'entendre, la complexité inouïe et si banale de mon corps et de l'univers, la nécessité issue de tant d'invéraisemblances, la rigueur du réglage de l'univers, les miracles de la lumière et de la mémoire qui ressuscitent le passé, l'avenir qui n'est nulle part avant de tout envahir et de se changer en souvenir, ma capacité et mon impossibilité à comprendre le monde autour de moi, et peut-être surtout ce temps dont personne ne sait rien, qui ne relève pas de l'évolution et qui finit par apparaître comme la signature sur le monde d'une puissance inconnue, tout cela m'incite à croire qu'il y a au-dessus de moi quelque chose de plus grand, de caché et de sacré qui est à l'origine de notre tout et que nous appelons Dieu.<sup>567</sup>

A travers ce passage, ces rapports entre Dieu et la beauté, entre Dieu et l'omniscience, l'omnipotence et l'omniprésence se précisent à travers les différents exemples que donne l'auteur et qui atteste de cette harmonie et de cette rigueur dans la création. Il avoue que derrière, il y a une force singulière et sacrée qui est à l'origine de toute cette beauté dans la création.

Dans le passage suivant, d'Ormesson s'insurge contre les gens qui ne croient pas en Dieu, il pense qu'ils sont aussi naïfs que ceux qui y croient :

Ceux qui ne croient pas à Dieu font preuve d'une crédulité qui n'a rien à envier à celle qu'ils reprochent aux croyants. Ils croient à une foule de choses aussi peu vraisemblables que ce Dieu qu'ils rejettent [...] A l'homme surtout, à l'homme, sommet et gloire de la création, chef-d'œuvre d'orgueil et trésor pour toujours, et à

<sup>567</sup> Op.cit., *Un jour je m'en irai sans avoir tout dit*, p. 241

l'humanité. J'ai le regret de l'avouer : je ne crois rien à tout cela. Si je croyais à quelque chose, ce serait plutôt à Dieu – s'il existe. Existe-t-il ? Je n'en sais rien. J'aimerais y croire. Souvent, j'en doute. Je doute de Dieu parce que j'y crois. Je crois à Dieu parce que j'en doute. Je doute en Dieu<sup>568</sup>

A relire ce passage, nous constatons que l'auteur s'en prend aux non croyants, il leur reproche de croire à des choses aussi absurdes que ce Dieu dont ils remettent en cause l'existence. Ensuite, il exprime son souhait de croire à Dieu, à travers des formulations philosophiques qui semblent dénoter cette envie Ô combien sincère de trouver finalement que Dieu existe et ceci se concrétise dans le jeu de mot qu'il opère sur la dernière phrase quand il déclare qu'il « *doute en Dieu* » et non qu'il « *doute de Dieu* ». Le changement que l'auteur opère dans les prépositions en changeant le « de » en « en » dénote cette envie de croire en ce Dieu dont il souhaite tant l'existence. Le doute, à présent, prend la place de la croyance, cependant l'auteur s'obstine à se le refuser en utilisant un discours philosophique pour rendre opaque sa pensée et pour ne pas s'impliquer dans son énoncé puisque

Le philosophe peut espérer rester invisible grâce aux concepts, porter des masques de jour et de masques de nuit, des masques différents d'un continent à l'autre, des masques de violences devant l'injustice et de mépris devant la mesquinerie, des masques figés d'anxiété et mouvant de plaisir, ces leitmotifs, rythmes et éléments évoquent son visage<sup>569</sup>

Dans son livre *Un jour je m'en irai sans avoir tout dit*, d'Ormesson se livre à une sorte de révélation où il parle de sa croyance en Dieu, après qu'il ait tant douté, il avoue dans un chapitre intitulé comme un chant d'espérance, le titre d'ailleurs d'un de ses livres, sa croyance en Dieu qui incarnera à lui seul la vérité et la justice :

Je ne crois après la mort ni à une âme immortelle qui survivrait au corps, ni à la résurrection de la chaire, ni à une vie éternelle semblable à cette vie-ci qui se déroule dans le temps. Je crois à Dieu. Je ne crois à rien d'autre. Je crois qu'il n'y a de vérité et de justice qu'en Dieu. Je crois qu'il n'y a de réalité qu'en Dieu [...] j'ai aimé la vie qui est une épreuve très cruelle et très gaie. J'ai aimé son orgueil qui est absurde. Sa beauté qui est un don de Dieu, le rire qui est le propre de l'homme, le mystère qui est notre lot. J'attends la mort sans impatience, mais avec une humble confiance. Parce que je crois qu'il a un Dieu qui est un Dieu de pardon et d'amour<sup>570</sup>

L'auteur dans ce passage dit textuellement et sans aucune ambiguïté qu'il croit en Dieu et qu'il croit en cette bonté divine caractérisée par la justice et la vérité. Il n'y a pas de vérité en dehors de Dieu et que la seule réalité qui puisse exister est celle de Dieu. Après un doute

<sup>568</sup> Op.cit., *C'est une chose étrange à la fin que le monde*, pp. 239-240.

<sup>569</sup> COLOMBEL, Jeannette, « *Contrepoints poétiques* », *Critique* n°471-472, 1986, p. 784.

<sup>570</sup> Op.cit., *Un jour je m'en irai sans avoir tout dit*, op.cit. pp. 258-259.

qu'il a tenu pendant toute sa vie l'auteur finit par dissiper ses incertitudes et avoue que Dieu existe. Cette prise de conscience est mêlée à de l'espérance. Une espérance qui sonne le glas à de l'apaisement et à de la quiétude.

### III-I-3-2-b- L'idée du temps

L'idée du temps a pris une place considérable dans l'œuvre Ormessonienne, tous ses écrits en parlent d'une manière ou d'une autre, il a même déclaré, dans son roman *C'était bien*, que le personnage principal de tous ses livres était le temps :

Tout ce que j'ai écrit tourne autour du temps. Le premier personnage de la Gloire de l'Empire, c'est le temps. Le premier personnage d'Au plaisir de Dieu n'est ni le grand-père joué par Jacques Dumesnil dans le film de Mazoyer, ni la famille, inspirée de très loin de la mienne, ni le château qui, sous le nom de Plessis-lez Vaudreuil dans le livre, était Saint-Fargeau dans la réalité et dans le film, mais le temps qui détruit tout. Il est trop clair que le premier personnage de l'Histoire du Juif errant, c'est le temps. Je n'ai jamais parlé d'autre chose que tu temps<sup>571</sup>

L'idée du temps dans les écrits de Jean d'Ormesson tourne autour de la fameuse définition que Platon a donnée du temps dans *le Timée*, à savoir que « *le temps est l'image mobile de l'éternité immobile* »<sup>572</sup>. Pour le philosophe, le temps se conçoit dans sa relation avec l'éternité dans la mesure où le devenir participe pleinement à l'éternité en utilisant, pour ce faire, le temps. Il est « *cette image éternelle qui avance selon le nombre, ce nombre étant ce que nous appelons le temps* »<sup>573</sup>. Pour Platon, le démiurge a créé le temps, pour que le monde sensible soit conforme au monde intelligible d'où cette image mobile de l'éternité, cette dernière faisant partie du monde intelligible. Platon lie le temps au devenir cependant, ce dernier ne peut se concevoir sans ses instruments à savoir le mouvement des astres puisque ces derniers le mesurent et l'engendrent. Donc Platon, avec le temps, essaie de reproduire le modèle intelligible, celui de l'éternité par sa circularité et son immuabilité qui sont propres à cette dernière.

Le temps qui « progresse suivant la loi des nombres » est ce qui est, dans le devenir, de l'ordre de l'intelligible ; mais c'est aussi ce qui fait qu'il y a un intelligible du devenir, qui est la périodicité perpétuelle, puisque le temps suit la progression de l'idée-nombre. Ainsi pouvons-nous dire que l'image platonicienne est opposée à l'être, car ni l'éternité ni le temps qui est « image mobile », ne dérivent de l'être. Le temps cosmologique du *Timée* permet de rendre compte, par son statut d'image mobile imitant la perfection de l'éternité, de l'harmonie, de la beauté et de la mesure du monde sensible. Parce qu'il renvoie à un modèle éternel immuable et beau, un

<sup>571</sup> Op.cit., *C'était bien*, p. 148.

<sup>572</sup> PLATON, *Timée*, 37 d 6-7.

<sup>573</sup> Ibid.



modèle d'idéal éternel structurant les choses temporelles et qui se déroulent sous sa loi, le temps est, en tant qu'image, plus qu'une simple reproduction : il est la métaphore de l'éternité des intelligibles<sup>574</sup>

Donc, on comprend de cette explication que le temps pour Platon est l'image du beau qui est relative en même temps à l'image de l'éternel. Ce dernier ne peut engendrer que du beau. Il exclut catégoriquement, de ce fait, l'être. L'alternance des mois et des saisons, des jours et des nuits, selon le *Timée*, n'existaient pas avant la création du ciel, ils ont vu le jour en même temps que ce dernier, dans une intention de la part du démiurge, de créer un monde semblable à son image, avec cette course de l'âme qui l'anime (le monde). Cependant ce n'est que le présent qui s'applique à l'éternel puisque les autres temps à savoir le passé et le futur changent, se meuvent, progressent dans le temps et se transforment en devenir qui est propres au temps. Autrement dit, l'éternel est immuable, il ne peut ni exister dans le passé ni dans le futur, il ne peut qu'être au présent.

D'Ormesson reprend la même citation de Platon, dans *Le rapport Gabriel*, en spécifiant que c'est l'éternité de Dieu dont il est question à travers l'explication donné par Dieu du temps :

Tout ce qui existe est dans le temps. Tout ce qui existe est – et n'est pas. Car le temps est fait de trois dimensions, de trois hypostases autrement compliquées que le néant et le tout, que l'éternité. Si simple, et l'infini, enfantin : le passé, qui n'est plus ; le présent, qui est seul à être ; l'avenir, qui n'est pas encore. Et ce qu'il y a d'infernal, je le reconnais volontiers, dans la combinaison, c'est qu'elle passe son temps à bouger. Le temps est l'image mobile de mon éternité. L'avenir, écoute-moi bien, passe le plus clair de son temps à se changer en présent. Et le présent, en passé, c'est un ballet perpétuel. Un carrousel sans fin. Un changement de décor qui n'en finit jamais.<sup>575</sup>

Il la répète aussi dans son livre la création du monde quand Dieu prend contact avec Simon et entreprend de lui parler dans ses rêves nocturnes : « *de même que le temps est une image mobile de l'immobile éternité* »<sup>576</sup>

A travers ces citations, on peut dire que d'Ormesson rejoint la conception platonicienne du temps, citée dans le *Timée*, qui est celle du devenir qui façonne l'éternité. Pour d'Ormesson le temps est en perpétuel devenir, il est changeant du moment qu'il est mouvant dans sa façon de transformer l'avenir en présent et le présent en passé. Cette conception

<sup>574</sup> PIGLER, Agnès. "PLOTIN EXÉGÈTE DE PLATON ? LA QUESTION DU TEMPS." *Revue Philosophique De La France Et De L'Étranger*, vol. 186, no. 1, 1996, pp. 107–117. [URL] : JSTOR, [www.jstor.org/stable/41097605](http://www.jstor.org/stable/41097605) consulté le 5 Juillet 2019.

<sup>575</sup> Op.cit., *Le rapport Gabriel*, p. 30.

<sup>576</sup> Op.cit., *La création du monde*, p. 81.

revient dans ses écrits à chaque fois et dénote une vision selon laquelle « *le présent dure toujours : si passager, si fragile, le présent des hommes est l'image, douloureuse et menacée, de mon éternité* »<sup>577</sup>. C'est-à-dire, comme l'a dit Platon, « *le « est » convient seul à la substance éternelle* ». Il n'y a que le présent qui peut être à l'image de l'éternel puisque c'est un temps où rien ne change, un temps immuable et stable.

Par ailleurs, d'Ormesson rejoint Platon, quand il stipule, toujours dans *Timée*, que le temps a été créé afin que l'humain se rende compte de sa condition humaine :

En plongeant le monde dans le temps et en permettant aux hommes, par la pensée, de s'arrêter sur ce temps, je leur donnais la clé de leur statut, le secret de ce qu'ils appellent, en se gargarisant, la condition humaine : c'est une condition ambiguë et un statut pénitentiaire. C'est une condition pleine de mystère et un statut métaphysique<sup>578</sup>

C'est-à-dire que comme l'a dit Platon, Dieu a créé le temps pour apporter une similitude entre le monde sensible et son modèle noétique à savoir le monde intelligible :

La vie de l'Âme du monde est la vie même de la connaissance, et elle n'a pas seulement affaire aux être intra-mon-dains : pour une grande part, c'est une vie littéralement dialectique, donc noétique. L'Âme du monde ne tient sans doute pas, comme le Démon, les réalités noétiques pour des paradigmes de sa production, mais ce sont pour elles des objets de pensée, dont elle a l'intelligence et dont elle comprend l'action causale sur les réalités en devenir qui en participent. Bref, elle pense comme pensent nos âmes quand elles pensent, la différence étant que sa vie pensante est affranchie de toute cessation et de toute intermittence<sup>579</sup>

C'est-à-dire que Dieu, pour les deux philosophes, a créé le temps pour que l'homme prenne conscience de son existence. Un temps basé sur des nombres et donc étroitement lié la mathématique, science qui est propre à l'éternel et qui rend compte de la régularité de la création :

L'espace et le temps sont commandés dès l'origine par quelque chose de stupéfiant qui n'en finit pas de m'étonner par sa ressemblance avec moi et avec ma toute-puissance : la mathématique et les nombres. Les meilleurs hommes l'ont vu depuis longtemps : le monde est fait de nombres, et les nombres sont mon chiffre<sup>580</sup>

D'Ormesson dans ce passage rejoint la conception platonicienne selon laquelle, le temps est « *cette image éternelle qui avance selon le nombre* » une image régulière qui fonctionne en suivant les mouvements du ciel à savoir ceux des jours, des mois et des années.

<sup>577</sup> Ibid., p. 31.

<sup>578</sup> Ibid.

<sup>579</sup> DIXSAUT, Monique. "Le Temps Qui S'avance Et L'instant Du Changement (Timée, 37 C-39 E, Parménide, 140 E-141 E, 151 E-155 E)." *Revue Philosophique De Louvain*, vol. 101, no. 2, 2003, pp. 236-264. [URL] [JSTOR, www.jstor.org/stable/26341793](http://www.jstor.org/stable/26341793) consulté le 8 juillet 2019.

<sup>580</sup> Op.cit., *Le rapport Gabriel*, p. 38.

Par ailleurs et toujours selon le *Timée*, à ce temps purement cosmique, s'ajoute un autre temps linéaire propre aux hommes s'écartant amplement du divin et donc de l'éternel. C'est le temps psychologique qu'évoquent Bergson et saint Augustin et dont nous avons donné un aperçu dans la partie précédente. En effet, cette mouvance du temps et l'existence des trois hypostases à savoir le passé, le présent et l'avenir implique qu'il a cette capacité de création (avenir) tout autant que celle de destruction (passé). C'est-à-dire que ce temps implique qu'il y a une jeunesse et une vieillesse, qu'il y a un début et une fin qu'il y a une vie et une mort « *le temps au rythme ordonné du Ciel n'est pas celui, indéfini et continu, de la vie de l'âme, qu'il n'est pas celui de la vie des animaux terrestres que nous sommes et qui les voue à ne jamais véritablement être pour enfin disparaître* »<sup>581</sup>

Ce temps psychologique est l'objet de toutes les interrogations de Jean D'Ormesson dans son œuvre et c'est ce temps qui arbore toute son œuvre, un temps qui l'obnubile et qui le guette à chaque fois, un temps qui laisse entendre que comme il y a un début, il y a aussi une fin :

Parce que nous naissons, notre vie n'est pas éternelle. Nous naissons, donc nous mourrons. La vie de la terre non plus ne sera pas éternelle. Personne ne doute que le soleil finisse un jour par s'user et la terre par disparaître. Nous ne savons pas quand, comme nous ne savons non plus, grâce à Dieu, la date exacte de notre mort [...] le passé du monde et le nôtre ne cesse jamais de s'accroître et, de l'autre, la durée de l'avenir, quelque déterminée qu'elle puisse être, ne cesse jamais de se réduire<sup>582</sup>

Dans ces interrogations sur la notion de temps, d'Ormesson rejoint *Timée*, pour dire que le temps plonge les hommes dans une spirale de doute et d'espérance à travers ces trois hypostases qui sont le présent le passé et l'avenir. Pour l'auteur le présent est éphémère bien qu'il soit le temps où tout se passe en premier, c'est un temps dans lequel « *[la vie est] précaire et passagère, affreusement temporaire, coincée entre un avenir qui l'envahit et un passé qui la ronge* »<sup>583</sup> c'est un temps qui est « *toujours en train de s'évanouir et toujours en train de renaître* »<sup>584</sup>, c'est un temps « *déjà absent qui n'a aucune épaisseur mais qui est en même temps, débrouillez-vous comme vous voudrez, la seule réalité* »<sup>585</sup>, « *le présent chacun le sait, ne cesse jamais de s'évanouir – et nous ne cessons jamais de vivre dans le présent* »<sup>586</sup>

<sup>581</sup> Op.cit., DIXSAUT, Monique, *Le Temps Qui S'avance Et L'instant Du Changement* (*Timée*, 37 C-39 E, Parménide, 140 E-141 E, 151 E-155 E).

<sup>582</sup> Op.cit., *La Douane de mer*, p. 349-350.

<sup>583</sup> Op.cit., *C'est une chose étrange à la fin que le monde*, p. 161.

<sup>584</sup> *Ibid.*

<sup>585</sup> Op.cit., *Un jour je m'en irai sans avoir tout dit*, p. 185.

<sup>586</sup> Op.cit., *C'était bien*, p. 156.

et il ajoute que « *le statut du présent illustre à merveille le mécanisme du temps. Le présent est tout simple : c'est maintenant. Mais il y a un lézard, et un coup de théâtre n'en finit pas d'éclater : maintenant ne met jamais longtemps à n'être plus maintenant. Le moment où je parle est déjà loin de moi* »<sup>587</sup> et que « *Tous les poètes le chantent, tous les amants le déplorent : le présent ne dure pas. Plus rapide que la flèche, plus fugitif que l'éphémère, il ne naît jamais que pour mourir aussitôt. C'est en vain que le Faust de Goethe le supplie de s'attarder. Le moment où je parle est déjà loin de moi* »<sup>588</sup>

A travers ces passages on voit bien ce présent où tout se passe et en même temps où tout s'évanouit à l'instant même où il se passe. Un temps irréversible qui éveille chez l'auteur une sorte de conscience morale vis-à-vis de son passé et des erreurs qu'il pense avoir commises d'où la question récurrente qui revient dans toute l'œuvre de l'écrivain à savoir *Qu'ai-je donc fait ?* Titre même d'un de ses romans.

Donc, cette conscience du temps, qui engendre une peur de l'avenir, plonge l'auteur dans une obsession de cette durée qui passe et qui le rattrape. Une conscience aussi de la mort qui lui fait prendre conscience qu'il est soumis aux lois du temps comme l'a précisé Heidegger, c'est le temps qui nous vient de la mort et non la mort qui nous vient du temps « *ce mécanisme implacable, [disait d'Ormesson], sans jamais le moindre raté, qui nous conduisait comme par la main jusqu'au seul fragment prévisible de l'avenir, c'est-à-dire notre tombe toujours ouverte* »<sup>589</sup>

Le passé pour l'auteur est un temps qui est enfoui dans les mémoires :

Le passé est dans ma tête, ma mère est dans ma tête. Talleyrand est dans ma tête. Jules César est dans ma tête. Et le big-bang est dans ma tête. Et, je vous jure, nulle part ailleurs. Le passé est un souvenir logé dans nos cerveaux. La totalité de l'univers et de ses événements est rangée là, sous forme de livres, de mots, de chiffres, d'écrans, de documents ou de traces.<sup>590</sup>

C'est-à-dire que le passé se transforme en mémoire, une mémoire qui, selon l'auteur, vaincrait cette peur de l'avenir, une mémoire qui l'aiderait à surmonter l'incertitude quant à sa finalité. Cette pensée de la mort qui le guette, pousse l'auteur à privilégier la durée par rapport à l'instant. C'est-à-dire que le présent et l'avenir sont transformés en passé

<sup>587</sup> Ibid., 155-156.

<sup>588</sup> Op.cit, *Un jour je m'en irai sans avoir tout dit*, p. 181.

<sup>589</sup> Ibid., p. 174.

<sup>590</sup> Ibid., p. 180.

Le passé, lui, est donné. Il n'est pas absent comme l'avenir. Il n'est pas non plus éternel – ou quasi éternel – et volatil comme le présent. Il est donné mais il est évanoui. Il est parti. Il a disparu. Le voilà rejeté à jamais dans un drôle de statut. Il a été, il n'est plus, mais il est encore dans une certaine mesure<sup>591</sup>

Le passé est encore là dans une certaine mesure parce que nous le ressuscitons à travers la mémoire, Gaston Bachelard n'a-t-il pas dit que « *ce qui dure le plus est ce qui recommence le mieux* »<sup>592</sup>, cet éternel recommencement du passé à travers la mémoire s'inscrit dans la durée et résiste ainsi à l'usure, au vieillissement et à la destruction, une vision qui se rapproche de celle de Bergson et qui est celle d'un passé figé, d'un passé qui ne passe pas.

Quant à l'avenir, d'Ormesson le perçoit comme un passé en sursis « *le seul avenir de l'avenir est de devenir un passé. Quand l'avenir se jette en nous, il a tellement hâte de se changer en passé qu'il ne prend que pour un instant, pour un soupir, pour un clin d'œil, pour un éclair la forme fragile du présent* »<sup>593</sup> et quand il explique à A (l'esprit venu d'une autre planète) l'avenir il stipule toujours que le passé l'emporte toujours sur l'avenir, que l'avenir et le présent sont les maillons faibles de la chaîne du temps :

- Ah ! mon dieu ! s'écria A. depuis que le monde est monde, l'avenir ne cesse de reculer devant l'invasion du passé !
- Nous y voilà ! lui dis-je. Ce n'est pas l'avenir, c'est le passé qui nous submerge. Dans la lutte à mort entre les deux dragons, le monstre menaçant, ce n'est plus l'avenir. C'est le passé. Contrairement aux apparences, c'est lui qui mène l'attaque. L'air absent, les yeux clos, il l'emporte pas à pas, pouce à pouce, sur un avenir fringant, l'air d'un officier de cavalerie qui porterait plutôt beau et ferait le gros bras, mais qui n'en finirait pas de reculer sous la pression de l'ennemi et de battre en retraite<sup>594</sup>

Dans ce passage, l'auteur compare l'avenir à un officier de la cavalerie élégamment vêtu et qui plus est vaillant mais qui capitule devant l'ennemi exerçant sur lui une pression insupportable. L'avenir présente une grande faiblesse devant ce passé dévorant, un passé qui engloutit tout l'univers dans son passage « *l'univers ne cesse jamais de tomber dans le passé* »<sup>595</sup>. L'auteur ajoute dans son livre *La création du monde* que : « *le vainqueur, en fin de compte, sera le passé, appuyé sur la mort. Un jour viendra, ou une nuit, où l'avenir assiégé, épuisé, à bout de force, sera contraint de se rendre avec les armes et bagages au passé triomphant* »<sup>596</sup>, on voit bien à travers ces passages que l'auteur utilise toujours, pour parler du passé et de l'avenir, le jargon propre aux batailles et à la guerre pour dire qu'il y a toujours

<sup>591</sup> Op.cit., *C'est une chose étrange à la fin que le monde*, p.164.

<sup>592</sup> BACHELARD, Gaston, (1950), *La dialectique de la durée*, Paris, PUF, 1963, p. 09.

<sup>593</sup> Op.cit., *Un jour je m'en irai sans avoir tout dit*, p. 180-181.

<sup>594</sup> Op.cit., *La Douane de mer*, p. 350.

<sup>595</sup> Ibid.

<sup>596</sup> Op.cit., *La création du monde*, p. 105.

un affrontement féroce et impitoyable entre les deux temps où le passé sort toujours triomphant de cette friction « *ce qui l'emporte c'est le passé. Ce qui triomphe c'est la mort* »<sup>597</sup>. Donc, finalement « *la mission de l'avenir [selon d'Ormesson] est de se changer en passé* »<sup>598</sup>

Au terme de cette analyse du temps nous avons constaté que d'Ormesson voit dans le passé une puissance qui dépasse la puissance divine. Selon lui, Dieu ne peut rien sur le passé :

Le passé est une masse immense qui ne cesse de s'étendre dans le temps comme l'univers lui-même, avec ses galaxies en expansion, acharnées à fuir toujours plus loin, ne cesse de s'étendre dans l'espace. Et c'est un bloc gelé et figé, un rêve ne varietur, sur lequel aucune force, aucun Dieu tout-puissant n'est plus capable d'agir. Ceux qui croient à Dieu lui prête un pouvoir sur l'avenir. Personne ne prête jamais à Dieu le moindre pouvoir sur le passé<sup>599</sup>

Lorsque dans ce passage d'Ormesson évoque le bloc gelé et figé, il rejoint la conception Bergsonienne selon laquelle, le passé est figé et ne passe pas parce que pour lui, un présent passé est un présent figé. Cette immobilité du passé est tellement puissante, selon l'auteur, que même Dieu n'a pas de pouvoir sur elle. Par ailleurs, ce passé est le seul garant de l'immortalité des humains. En effet, étant donné que c'est un temps immobile « *avant de tomber à jamais dans le passé immobile* »<sup>600</sup> tout ce qui est jeté dans le passé acquiert cette immobilité, l'auteur évoque, quand il parle du passé, un avenir détruit et transformé en présent qui est détruit à son tour mais conservé en même temps « *peut-être de le détruire et de le conserver. Disons de le mettre de côté* »<sup>601</sup>. C'est-à-dire que sa destruction renvoie à son passage du futur au présent puis au passé et ainsi à sa conservation. C'est le fait qu'il reste dans l'immobilité de ce dernier.

Le passé est, selon l'auteur, un temps puissant, il est immobile, il peut avoir des conséquences sur le présent et surtout sur l'avenir mais tant qu'il n'a pas tout englouti, l'homme conserve une forme de liberté qui se situe « *sur la mince ligne de rencontre entre le passé et l'avenir* »<sup>602</sup> à savoir le présent. Cette liberté, par contre, est totalement absente du passé, puisque rien ne peut être changé ou modifié dans ce temps, ni ses événements ni sa structure « *le monde entier, les autres, les planètes lointaines, l'univers, les siècles à venir,*

<sup>597</sup> Ibid., p. 107.

<sup>598</sup> Op.cit., *C'était bien*, p. 156.

<sup>599</sup> Op.cit., *La Douane de mer*, p. 351-352.

<sup>600</sup> Ibid.

<sup>601</sup> Ibid.

<sup>602</sup> Ibid., p. 351.

*rien n'échappe aux hommes et à leur ambition. Le passé leur échappe* »<sup>603</sup> stipule l'auteur. C'est-à-dire que toutes les images que conserve l'homme du passé sont des images inévitables où la liberté n'a plus de place c'est ce qu'appelle l'auteur les souvenirs.

### **III-I-3-2-c- La notion de l'homme**

*Le Timée* de Platon est connu pour avoir donné une place importante à l'homme, il est même « *l'essentiel de sa pensée* »<sup>604</sup>, l'homme est analysé dans *le Timée* dans son rapport avec la cité et ses concitoyens et son rapport avec lui-même. Selon Platon, pour que la cité soit parfaite, il faut opérer un travail sur l'homme qui en est une partie intégrante.

Pour Platon, après avoir créé l'âme du monde, Dieu créa l'âme humaine et a demandé à ses auxiliaires de créer les autres âmes et le corps. L'âme créée par Dieu est logée dans la tête, elle représente la raison et la connaissance tandis que les autres âmes créées par les seconds de l'éternel sont logées dans les différentes parties du corps ayant chacune leurs propres caractéristiques. Celle dans le thorax est responsable des sensations tel que le plaisir, les douleurs, la témérité, la peur, l'espérance ainsi que l'amour, elle est divisée en deux puisqu'elle est dualiste dans la mesure où elle peut contenir des sentiments diamétralement opposés comme la peur et le courage. Donc, celle du courage et de la témérité est la plus près de la tête et donc de la raison qui peut ainsi lui donner ses directives quand elles s'envolent au profit de la peur et de la pusillanimité. Son rôle, pour ainsi dire, est la recherche de l'équilibre intérieur en modérant les sentiments opposés. La troisième âme est une âme passive qui est encline à la soumission. Introvertie, elle a tendance à repousser tout ce qui vient de l'extérieur. La dernière, située dans les intestins, est liée à l'envie et à la procréation, elle est totalement étrangère à la raison.

Nous remarquons de ce fait, que Platon, classe les âmes de la plus importante à la moins importante en mettant la première au plus haut sommet du corps et la deuxième au plus bas. Platon évoque aussi le fait que l'âme est sujette aux maladies au même titre que le corps. De plus, celles des âmes peuvent être les plus difficiles à guérir en raison de leur caractère abstrait. Leur seul remède, selon le philosophe, est la raison. Cette dernière les aide à contenir leurs pulsions les plus secrètes qui sont susceptibles de les mener vers les fautes et vers le crime. Par ailleurs, les âmes diffèrent aussi selon la personne qui les a créées, ainsi celles

<sup>603</sup> Ibid.

<sup>604</sup> Op.cit., *Cosmologie et anthropologie dans le Timée de Platon*, p. 59.

créées par Dieu sont plus importantes et plus parfaites que celles créées par ses auxiliaires. Même leur emplacement est imparti en fonction de leur créateur, le sommet pour les créations divines et le reste des parties inférieures pour les créations des auxiliaires. La raison pour Platon est au-dessus de tout, c'est elle qui commande toutes les parties en dépit de leur obstination et de leur contestation quant à l'ordre.

D'Ormesson, dans son œuvre, donne une importance capitale à l'homme. Selon lui, quand Dieu a créé l'univers, il a créé l'homme pour donner sens à sa création et Dieu le précise à Simon à travers le passage suivant :

Tu ne douteras pas que le monde ait été créé pour que la vie en surgisse et pour que les hommes y naissent. Mais tu ne croiras pas que les hommes soient le but de l'univers. Ils sont un état qui ne pouvait ne pas être, du développement du tout [...] ils sont inéluctables comme le soleil et la lune, comme l'espace et le temps, comme les arbres et la forêt. Ils sont la fleur de cette vie passagère qui est un mystère dans le mystère<sup>605</sup>

C'est-à-dire que pour d'Ormesson, la création de l'homme n'est pas le fruit d'un pur hasard mais c'est une création pensée, voulue et nécessaire, l'homme est aussi important que tout ce qui a été créé avant lui. Il est même, selon l'auteur, le but de l'univers

Pour te permettre d'être là [Dieu parlant à Simon], j'ai préparé le terrain pendant des millions et des milliards d'années. Tu avais besoin de l'espace et du temps, tu avais besoin du mouvement, tu avais besoin de l'attraction, tu avais besoin du soleil et de la lune. Tu avais besoin de tout jusqu'à ces détails les plus infimes, et j'ai créé le tout avec tous ses détails<sup>606</sup>

Donc tout l'univers a été établi au service de l'homme et tout ça pour que ce dernier se rende compte, de la grâce, de la pensée, de la force et du génie divin. La pensée est très importante dans la mesure où (conception propre aux deux philosophes) c'est elle qui est habilitée à rendre compte de ce génie et par voie de conséquence de sa présence. D'Ormesson l'atteste à travers le passage qui va suivre :

La vie, l'homme, la pensée, se sont emparés de l'univers avec tant de violence qu'il n'existe plus que par eux. Il existait avant eux. Qu'était donc le temps quand il ne passait pour personne ? Qu'était donc la lumière quand elle ne brillait pour personne ? [...] le temps avant la vie attendait d'être vécu. La lumière avant la vie attendait d'être vue. A quoi la lumière aurait-elle pu servir si la vie n'était pas née, s'il n'y avait pas au d'organismes capables d'en profiter ? J'ai le regret de te dire [...] l'univers, qui est si grand, n'a de sens que parce que l'homme y est apparu dans un coin minuscule<sup>607</sup>

<sup>605</sup> Op.cit., *La création du monde*, p. 119.

<sup>606</sup> Ibid.

<sup>607</sup> Ibid., 121.



Donc l'homme, doublé de pensée, est là pour attester de la grandeur et de l'authenticité de l'éternel. Il est selon Platon « *l'être vivant le plus capable de tous les vivants d'honorer Dieu* »<sup>608</sup>.

Cependant, d'Ormesson rejoint Platon pour dire que, l'homme a tendance, dans la majorité des cas, à abuser de sa liberté ce qui le transforme en un être vil et méprisable :

Les hommes sont incertains et changeant et rien n'est plus insensé que de faire fond sur eux. Ils sont capables de tout, du meilleur et du pire, et ils sont plus imprévisibles et que le vent de la mer ou les nuages sur les montagnes. On les croit bons et ils sont mauvais ; on les sait mauvais – et ils sont bons<sup>609</sup>

Cet écart dans la nature humaine peut se révéler très néfaste pour l'homme. Quand l'homme fait abstraction de la pensée et de la raison, il se retrouve sous le joug de son corps dont les pulsions sont très difficiles à freiner. D'Ormesson, à travers son œuvre, revient sur les répercussions des décisions prises par l'homme quand son corps prime sur son âme, c'est-à-dire quand le désir prime sur la raison. Selon Platon, l'âme est du domaine de l'intelligible relatif à la pensée et à la raison alors que le corps est de celui du sensible puisque qu'il est guidé par les sens « *l'homme, le simple individu qui, fixé au monde sensible par son corps, n'ignore pas le monde intelligible, qu'il peut contempler grâce à la Raison et à la Morale et dont la « Vérité » lui donne une connaissance discursive* »<sup>610</sup>.

Par ailleurs, le mal qui est « *signe du grouillement des passions qui sèment le désordre et agitent les corps* »<sup>611</sup>, d'Ormesson en fait référence à travers les histoires inspirées du passé qu'il nous raconte et dans lesquelles il est question de barbarie, de sauvagerie et de trahison qui ne peuvent être que le fruit des passions qui caractérisent le monde sensible, des passions qui s'accroissent quand l'homme fait abstraction de la raison. Nous donnons, à titre d'exemple, celle de Néron dont la violence et la barbarie ont atteint leur paroxysme. Un homme imbu de pouvoir et qui se laisse guider par ses pulsions destructrices. D'Ormesson évoque sa délectation devant des spectacles aussi violents que cruels

Couverts de peau de bête, les condamnés chrétiens sont jetés dans l'arène où on les fait déchirer par des chiens ou des fauves, d'autres sont crucifiés, d'autres enfin, des

<sup>608</sup> SCHAEERER, René, *Dieu, l'homme et la vie d'après Platon*, Neuchâtel, La Baconnière, 1944, p.41.

<sup>609</sup> Op.cit., *Le rapport Gabriel*, p. 50.

<sup>610</sup> FEHER, Michel, « 7 - Le sensible et l'intelligible », dans : *Conjuration de la violence. Introduction à la lecture de Georges Bataille*, sous la direction de Feher Michel. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Croisées », 1981, p. 65-72. URL : <https://www-cairn-info.www.snd11.arn.dz/conjuration-de-la-violence--9782130366997-page-65.htm>, consulté le 23/07/2019.

<sup>611</sup> Ibid.

femmes et des enfants surtout, sont lancés en l'air et rattrapés au vol sur des lances et des piques [...] les femmes et les vierges étaient au centre de ces fêtes qui enchantèrent le peuple, les lettrés de la cour. Dénudées, violées, attachées par les cheveux aux cornes d'un taureau furieux, lacérées par le fer, jetées vivantes dans les flammes, elles soulevaient l'enthousiasme d'un public déchainé [...] Un soir où des adolescents, des femmes, des jeunes filles avaient été attachés nus aux poteaux de l'arène, une bête, jaillie de la terre sous les hurlements de la foule, s'acharna et s'assouvit sur chacun de ces corps. [...] les supplices se passaient le soir et, quand la nuit tombait, on allumait des flambeaux : c'était des torches vivantes, c'était d'autres chrétiens, liés à des poteaux et revêtus de tuniques trempées dans l'huile bouillante, la résine ou la poix, qui brûlaient dans la nuit.

Ces spectacles où le sang et le sexe sont mêlés l'un à l'autre, ces jeunes seins déchirés, ces vierges violées qui à la joie de Néron, inventent, dans la souffrance, la volupté suprême de la pudeur piétinée, portent jusqu'à l'incandescence l'excitation amoureuse de Poppée et de son amant.<sup>612</sup>

Il appert bien, à travers ce passage, qu'il y a une primauté du corps sur la raison, nous assistons à des sentiments de cruauté qui engendrent de la satisfaction qui va même jusqu'au désir sexuel. Un désir qui se déclenche rien qu'à la vue de ce spectacle de violence et de sauvagerie. L'âme dans ce genre de spectacle est asphyxiée par ce flot de pulsions incontrôlables.

Dans le passage qui va suivre l'auteur parle de satisfaction à la vue de tous ces massacres, et même que c'est la joie à l'idée d'avoir un enfant qui a engendré tout ce spectacle horrifique. « Néron accueillit avec des transports de joie l'annonce de la grossesse de Poppée. Il décréta des jeux et des courses de chars. Il fit massacrer, le signe de satisfaction et pour rendre grâce à ses dieux, quelques chrétiens de plus. »<sup>613</sup>

L'auteur quand il évoque le mal et la pensée, rejoint Platon lorsqu'il les qualifie de puissances formidables et il ajoute que ces deux entités semblent être, en quelque sorte, liées l'une à l'autre. La pensée pour lui est « si claire, si lumineuse, si proche de l'éternel, la pensée est la revanche de l'ange des ténèbres »<sup>614</sup>. A l'instar de Platon, d'Ormesson estime que la pensée est de l'ordre du divin, elle en est si proche qu'elle peut même le toucher. Alors que le mal

Est un marmot vicieux et de génie qui se développe d'âge en âge et qui prend tous les masques. Et de préférence les plus flatteurs et les plus séduisants. Il se glisse dans la

<sup>612</sup> Op.cit., *Histoire du juif errant*, pp. 297-278.

<sup>613</sup> Ibid., p. 334.

<sup>614</sup> Op.cit., *Le rapport Gabriel*, p. 198.

grandeur, il se glisse dans la beauté, il se glisse dans l'amour où il est comme chez soi. Il se glisse dans le temps qui passe et dans ce qu'ils appellent le progrès<sup>615</sup>

Il ajoute encore que « *le mal est inséparable de la pensée qui n'en finit jamais de se retourner sur elle-même* »<sup>616</sup>

L'auteur nous explique que le mal existe en chacun de nous, qu'il ne faut pas le combattre chez les autres mais qu'il faut commencer par soi-même. Pour que l'homme puisse combattre ce mal qui existe en lui, il faut, selon les deux auteurs, qu'il cultive sa pensée, qui elle seule lui permet de contempler les merveilles de l'univers et de la création. Ainsi il agira dans le bon sens et se débarrassera de ce mal qui germe en lui. C'est en maîtrisant la nature, en s'aidant bien sûr de la raison, que l'homme garantira une vie heureuse et épanouie à l'image de l'univers qui l'entoure.

Tel que Platon, d'Ormesson, dans ses romans, nous donne une anthropologie de l'homme, il nous informe à travers ces écrits que l'homme doit agir en fonction de la création divine et selon les prescriptions données par l'éternel. Il doit se conformer à cette organisation de l'univers et de la nature et s'organiser en fonction de ce monde qui est tout autour. C'est-à-dire qu'il faut œuvrer non pour les plaisirs corporels, même si ceux-ci ne sont pas proscrits, mais pour une élévation de l'âme et, par voie de conséquence, pour son bonheur. Tout ça, en faisant recours à la raison, à la sagesse et à la contemplation. Et la relation qui peut exister entre Dieu et l'homme, ne peut s'exprimer qu'à travers l'ordre de l'univers. On le voit bien dans *Le rapport Gabriel* quand Dieu, consterné et déçu par les hommes, envoie son messager Gabriel afin de lui faire un rapport sur ces derniers. Il reproche à l'homme qui croyant comprendre l'univers préfère croire à la mort de Dieu qu'en la sienne propre alors que cette dernière est irréversible.

## **Conclusion**

Le dédoublement opéré dans une bonne partie de l'œuvre Ormessonienne est un vrai bouclier face à cette thanatophobie. En effet, l'auteur trouve dans ses doubles, de réels alliés face à ce sentiment d'insécurité vis-à-vis de l'irréversibilité du temps qui passe. Il les utilise pour porter avec lui ce poids Ô combien lourd, l'aider à révéler ses fantasmes sépulcraux et faire part de son éternelle hantise.

<sup>615</sup> Ibid.

<sup>616</sup> Op.cit., *Un jour je m'en irai sans avoir tout dit*, p. 160.

En plus, l'auteur éprouve un réel besoin d'être toujours tourné vers le passé, ce temps qu'il considère comme éternel puisque nul ne peut le changer. Tout ce qui tombe dans ce temps acquiert un pouvoir pérenne que même Dieu (selon l'écrivain) ne peut changer. Il s'incarne aussi dans ce temps par les écrivains qu'il imite et dont le style a influencé ses écrits d'une manière considérable. Une sorte de nostalgie vers ce temps où existait ces colosses de la littérature que l'auteur affectionne tant « *l'intertexte est toujours quasi-nostalgique* »<sup>617</sup>, et qui représente une matrice de création. L'auteur reste pris en tenaille entre cette nostalgie vers le passé et la douleur du présent. Un présent dans lequel il est pris sous le joug de la culpabilité qu'il essaie tant bien que mal d'exonérer.

## Chapitre II : Thanatophobie et orphisme

### Introduction

Le texte littéraire est un texte qui échappe à son inventeur, c'est un texte qui en dit plus que ne veut son auteur, un côté inconscient rentre en jeu et fait dire à l'auteur des choses que lui-même ignore. Cette part inconsciente, selon la psychocritique, se traduit par les images obsédantes et les redondances. Ainsi leur libre association fait ressortir le mythe personnel de l'écrivain puisque selon Charles Mauron chacun en possède un.

Les redondances étudiées dans le deuxième chapitre de la première partie font ressortir le mythe personnel de Jean d'Ormesson à savoir le mythe de thanatos. En effet, selon Mauron fondateur des études psychocritiques : « *le mythe personnel est le phantasme le plus fréquent chez un écrivain, ou mieux encore l'image qui résiste à la superposition de ses œuvres* »<sup>618</sup>. C'est-à-dire que des images internes relevées du texte, chargées d'amour ou de crainte, sont projetées sur la réalité.

Pour Mircea Eliade « *l'homme archaïque ne connaît pas d'acte qui n'ait été posé et vécu antérieurement par un autre, un autre qui n'était pas un homme. Ce qu'il a fait a déjà été fait. Sa vie est la répétition ininterrompue de gestes inaugurés par d'autres* »<sup>619</sup>. En cet homme archaïque, Jean d'Ormesson se travestit dans ses romans pour nous raconter le passé, que ce

<sup>617</sup> GRIVEL Charles, « Thèses préparatoires sur les intertextes », dans Renate Lachmann (éd.), Dialogizität, München, Wilhem Fink, 1982, p. 239.

<sup>618</sup> Op.cit., *Des métaphores obsédantes au mythe personnel introduction à la mythocritique*, p. 210-211.

<sup>619</sup> ELIADE Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969, p. 15.

soit le sien, celui de sa famille ou celui de l'humanité tout entière. Il s'oppose à la réversibilité du temps qui l'obsède par ce temps palingénésique de l'histoire de l'humanité pour recréer un univers d'un éternel recommencement de l'histoire. A chaque fois l'auteur nous raconte, sous des airs différents, la même histoire dont le fils rouge est l'amour de Marie, l'histoire (personnelle ou collective), la mort et Dieu.

### III-II-1- La culpabilité

La culpabilité « est dérivée du bas latin *Culpabilis* « coupable », de *culpa*, « faute ». C'est le fait d'avoir enfreint une loi. En droit, c'est l'état de celui qui est coupable d'un délit, d'un crime. En psychologie, c'est le regret ou le remords de celui qui a commis une faute »<sup>620</sup>. La culpabilité est un sentiment qui naît d'une prise de conscience de soi. C'est « l'approfondissement d'un conflit intérieur qui renvoie soit au sentiment de son insuffisance, soit au sentiment de faute, ou encore au principe de solidarité selon lequel l'homme se sent coupable d'actes commis par d'autres »<sup>621</sup>. En effet, la culpabilité découle de ce sentiment de ne pas être à la hauteur et de faillir à son rôle. Ainsi, une instance intérieure s'installe au fin fond de notre inconscient et nous déchire engendrant ce que Nietzsche appelle « *l'homme malade de lui-même* ».

D'Ormesson dans la majorité de ses romans laisse les dernières pages pour une sorte de mea-culpa étranges qui nous ont tant intrigués que nous avons tenté de leur trouver une explication à travers les études qui ont été faites sur la notion de culpabilité qu'elles soient philosophiques (Ricoeur), psychanalytiques (Freud, Jung) ou religieuses (bible).

Ces trois études sont unanimes pour dire que la culpabilité est « *une mutation du rapport du mal* »<sup>622</sup> qui existe au fin fond de l'âme humaine. Dans son livre *la culpabilité*, Nathalie Sarthou-Lajus évoque les études d'Éric Robertson Dodds expliquant qu'il y a eu une mutation dans la civilisation grecque d'une civilisation de la honte à une civilisation de la culpabilité. Dodds estime que « *cette mutation correspond à l'intériorisation progressive d'un mal qui dépend d'abord d'une fatalité divine ou psychologique extérieure à la volonté humaine* »<sup>623</sup>, il rejoint de ce fait d'Ormesson, quand il a stipulé dans sa citation sur le mal, que ce dernier est

<sup>620</sup> Définition de la culpabilité URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/academie9/culpabilit%C3%A9> consulté le 29/07/2019.

<sup>621</sup> SARTHOU-LAJUS, Nathalie, *La culpabilité*, Paris, Armand Colin/VUEF, 2002, p. 23.

<sup>622</sup> Ibid., p. 18.

<sup>623</sup> Ibid.

en chacun de nous et qu'il glisse dans chaque geste que nous faisons et qu'il nous accompagne même au fil du temps qui passe.

Ce mal est à l'origine de la culpabilité que ce soit en philosophie, en psychanalyse ou en religion. Cependant, il y a une différence dans les deux pensées philosophiques et religieuses dans la mesure où la première incombe tout le mal qui existe chez l'homme à une force extérieure voire divine, c'est-à-dire que l'homme est tributaire d'une force irrationnelle qui s'empare de lui et l'égaré. Cette force n'est nullement volontaire mais providentielle. Cette conception dégage l'homme de toute responsabilité face à la faute et le soulage de son poids. Socrate estime même que l'homme ne veut que le bien et que même s'il fait du mal, son intention première était toujours le bien. La deuxième pensée à savoir religieuse, responsabilise l'homme dans la faute. C'est-à-dire que l'homme peut choisir entre faire du bien ou faire du mal, il n'est plus cet être sans volonté pris par cette force incontrôlable mais un être responsable et avisé dans les choix qu'il peut faire, qu'ils soient bien ou mauvais. D'Ormesson évoque ce Débat à travers le passage suivant : « *c'est un grand débat, lui dis-je. Il y avait des philosophes pour soutenir que l'homme était bon de nature. L'Eglise est moins angélique que la philosophie. L'homme n'est que fautes aux yeux d'une doctrine qui remonte à Adam ou le fils de l'homme meurt pour sauver le fils de Dieu* »<sup>624</sup>, c'est-à-dire que l'homme naît avec la faute, cependant, il a le choix de la cultiver ou de s'en débarrasser en la combattant.

En psychanalyse, Freud attribue au sentiment de culpabilité le sentiment d'insatisfaction, c'est à dire que même après un succès, il peut y avoir des forces qui proviennent de la conscience morale et qui interdisent tout sentiment de satisfaction, en le remplaçant par un sentiment contraire, qui plonge la personne dans une impression de faute et par voie de conséquence dans le sentiment de culpabilité. Donc, la culpabilité est liée à la faute et se résume dans toute forme de transgression : le meurtre du père, le péché originel...etc. la culpabilité vient après un sentiment de dette envers soi-même ou l'autre, cependant cette dette reste insolvable. Elle engendre, selon Freud, une angoisse qui plonge le sujet dans la tourmente.

Freud parle d'angoisse morale, d'angoisse sociale, d'angoisse devant le surmoi, d'angoisse d'abandon, d'angoisse de castration. Il fait de la culpabilité « *une variante topique*

<sup>624</sup> Op.cit., *La douane de mer*, p. 262.

de l'angoisse ». En conséquence, il n'est pas aventureux de supposer que c'est l'angoisse qui serait la réalité même de la culpabilité<sup>625</sup>

Kafka voit le sentiment de culpabilité dans sa relation avec le père, il évoque dans *la lettre au père* ce sentiment de culpabilité qui naît à travers le sentiment de honte. Il évoque son personnage Franz dans son tiraillement entre la honte engendrée par l'obéissance qu'il devait à son père et le sentiment de révolte qu'il éprouvait vis-à-vis de son père et qu'il le plongeait dans la pire des hontes.

#### Ce sentiment de honte selon Kafka

Nait de cette incapacité à exister aux yeux du père, d'être reconnu par lui sans être renvoyer à son insuffisance. Le sentiment de culpabilité ne survient qu'après coup, il nécessite la prise de conscience de la responsabilité d'une dette à laquelle le fils ne peut se soustraire et dont il ne peut s'acquitter, ce qui le condamne à vivre dans l'humiliation perpétuelle [...] le sentiment de culpabilité émerge du conflit qui oppose la loi paternelle et la loi personnelle, lorsque le père rend le fils responsable de l'avoir trahi parce qu'il ne lui ressemble pas et qu'il n'a pas choisi la même voie que lui<sup>626</sup>

D'Ormesson a toujours cette culpabilité vis-à-vis de son père, il l'a même avoué dans une interview du magazine « la vie » :

J'ai ainsi passé mon temps à m'excuser auprès de mon père mort. J'ai passé ma vie à penser à lui. Parce qu'il est mort désespéré par moi. Sa forte présence est liée au remords. L'idée que nous avons un devoir envers les disparus m'a toujours énormément travaillé. On peut résumer mes livres en disant que j'y parle toujours de la fuite du temps et de mon père. Et, plus généralement, j'ai le culte des morts, car je dois, énormément, à beaucoup de gens<sup>627</sup>

Il évoque dans cette interview le sentiment de faute qu'il éprouve envers son père et les remords qui découlent de ce sentiment. Il dit être obnubilé par ce sentiment qui, d'après lui, couvre tous ses livres. Ceci corrobore toute notre analyse à ce sujet puisque l'auteur a toujours évoqué l'insatisfaction de son père quant à ses choix de vie et surtout d'étude : « *Il aurait voulu que, moi aussi, je fasse enfin mon devoir : il aurait aimé que je travaille avec plus de sérieux et que je serve la République. J'étais incertain et changeant, plutôt ennemi de moi-même* »<sup>628</sup>, son père voulait qu'il soit au service de son pays comme lui l'a été, il voulait qu'il fasse, à l'instar de son frère, un métier sérieux et digne du rang auquel il appartenait « *je me retrouvais tout seul en face de la république et de mon père qui me bassinait en me conjurant*

<sup>625</sup> GOLDBERG Jacques, *La culpabilité axiome de la psychanalyse*, PUF, Paris, 1985, p. 15.

<sup>626</sup> Op.cit., *La culpabilité*, p. 27.

<sup>627</sup> Propos recueillis par Marie Chaudey, le 29/10/2013 en ligne sur : [http://www.lavie.fr/culture/litterature/jean-d-ormesson-j-ai-le-culte-des-morts-29-10-2013-45875\\_30.php](http://www.lavie.fr/culture/litterature/jean-d-ormesson-j-ai-le-culte-des-morts-29-10-2013-45875_30.php) consulté le 29/05/2018.

<sup>628</sup> Op.cit., *C'était bien*, p. 37.

*de la servir à mon tour* »<sup>629</sup>. Dans ce dernier passage après que son frère ait réussi à entrer à l'ENA et ait obtenu son diplôme d'inspecteur des finances, chose qui a ravi son père d'ailleurs « *mon père pleurait de joie* » il ne restait que lui (l'auteur) pour exaucer le souhait de son père celui de servir la nation et d'être au service de la République. Il évoque aussi le métier que son père voulait qu'il fasse dans le passage suivant de son livre *je dirai malgré tout que cette vie fut belle*, dans lequel, il fait le procès de lui-même :

Mon père ne cessait de m'interroger sur ce que j'avais envie de faire. Son vœu secret, qu'il ne cherchait ni à dissimuler ni à imposer, était de me voir hanter les sciences Po chères à André Siegfried et à beaucoup d'autres sommité pour me présenter plus tard, comme Philippe Berthelot, comme Claudel, comme Morand, comme Giraudoux et comme lui, au concours des affaires étrangères et devenir diplomate. Je freinais des quatre fers.

- Mais enfin, me disait-il, qu'est-ce que tu as en tête ? Il faudra bien ta décider à prendre un chemin ou un autre et à faire quelque chose.<sup>630</sup>

On voit bien, à travers ces passages, l'insistance de son père pour qu'il opte pour le même métier que le sien, et on sent bien que l'auteur a pris un tout autre chemin que celui voulu par son père. On est, de ce fait, en pleine situation évoqué par Kafka, celle de ne pas ressembler à son père en s'écartant de la voie que ce dernier lui a tracée. D'Ormesson évoque une angoisse liée à cette situation lorsqu'il fait allusion au fait que son père est mort en croyant qu'il était un voyou, cette pensée le plonge toujours dans un sentiment de chagrin et de remord comme on en a fait mention dans les chapitres précédents, il a déclaré dans une interview : « *l'angoisse de mon père, c'était que je sois un raté. Et il avait fini par me passer cette angoisse. Il disait : tu seras un raté et de beaucoup de talent, mais un raté. Quand j'ai commencé à écrire des livres, j'ai eu ce qu'on appelle un succès d'estime. Je savais que la malédiction était là et que peut-être je serai un raté. L'Académie m'a sauvé de ça* »<sup>631</sup>

D'Ormesson, laisse dans la majorité de ses romans une page ou des pages où il demande pardon. Par leur redondance et leur ambiguïté, ces mea-culpa nous ont plongés dans des questionnements à savoir pourquoi tant de regrets et tant de culpabilité ? Pourquoi ce besoin de demander pardon ? Quelle faute l'auteur veut-il expier par ce besoin de demander pardon ?

Dans *La douane de mer*, l'auteur termine le roman par les regrets de O et son exhortation afin qu'il soit pardonné. O éprouve du regret et veut même revenir sur terre pour corriger

<sup>629</sup> Ibid., p. 40.

<sup>630</sup> Op.cit., *Je dirai malgré tout que cette vie fut belle*, p. 125.

<sup>631</sup> Op.cit., *Jean d'Ormesson*, p. 130.



toutes les erreurs qu'il croit avoir commises « *Le rouge me montait au front. J'aurais voulu vivre à nouveau pour combler tant de lacunes et tenter de donner à A une image moins désastreuse du monde où il était descendu. Mais il était trop tard* »<sup>632</sup>, il dit clairement dans ce passage qu'il veut combler des lacunes, il est pris par des regrets de ne pas avoir écrit un bon rapport, qu'il y a des choses importantes qu'il n'a pas évoquées. Il imagine les gens d'Urql en train de lire le rapport avec étonnement et surprises et il arrive à un aveu des plus avilissants concernant sa propre personne « *A hélas ! avait raison : j'étais un incapable, un niais, un bon à rien, et peut-être un misérable. Je n'avais rien fait, ou presque rien, de ce rêve tissé de temps que nous appelons le monde, que j'avais tant aimé et dont j'avais tout oublié* »<sup>633</sup>

D'Ormesson à travers ce passage fait son procès, il révèle sa culpabilité qui se traduit par sa responsabilité vis-à-vis de son existence même. Il estime qu'il n'a pas donné sens à son existence, qu'il a failli à son rôle dans cette vie, en écrivant un rapport qui n'était pas digne de lui. Cette culpabilité du personnage nous dévoile un vide intérieur dont souffre l'auteur, il se trouve désarçonner par sa fragilité, ce qui écorche son amour propre « *la honte met ainsi nu une fragilité plus profonde qui a pris la forme nouvelle et brutale d'une béance, celle de l'intériorité détruite [...] La culpabilité se révèle être autant du côté du manque que de la transgression* »<sup>634</sup>. Il éprouve un manque d'application dans l'écriture de son rapport et donc dans l'écriture de son roman, il a tellement peur de la réaction de ces lecteurs (assimilé aux gens d'Urql) que cette peur s'est transformée en un doute qui s'est transformé à son tour en un sentiment de faute et de manque d'où cette culpabilité et ce pardon qu'il a demandé.

Ce doute se répète dans son livre *C'était bien* à travers le passage suivant :

N'exagérons rien. Rien n'est plus difficile pour chacun d'entre nous de situer ce qu'il a fait et de se situer soi-même à sa juste mesure. Ni trop haut ni trop bas. Sans se flatter outrageusement et sans traîner dans la boue – autre façon à la mode de se vanter en secret. Plus d'une fois, j'ai été médiocre. Ou un peu pire. J'en demande Pardon à Dieu sait qui, et d'abord à moi-même.<sup>635</sup>

L'auteur à travers ce passage est enclin à un doute qui le plonge dans le regret et dans une angoisse qui, selon lui, est loin d'être facile. Il éprouve un regret face sa médiocrité, il le demande à Dieu mais à lui-même en premier. Il est dans ce qu'appelle Goldberg « *la*

<sup>632</sup> Op.cit., *La douane de mer*, p. 592.

<sup>633</sup> Ibid., p. 593.

<sup>634</sup> Op.cit., *La culpabilité*, p. 33.

<sup>635</sup> Op.cit., *C'était bien*, p. 238.

*culpabilité d'infériorité* » qui est lié non seulement à l'impossibilité de satisfaire un désir de toute puissance, mais aussi au sentiment d'un achèvement constitutif »<sup>636</sup> cette angoisse est mélangée « à l'angoisse d'une dette originaire, une dette sans faute, dont l'obligation est tout aussi insondable qu'indéterminée »<sup>637</sup> cette infériorité d'Ormesson la ressent vis-à-vis des grands écrivains qui l'ont précédé, qui ont été des génies de l'écriture et qui ont surtout marqué leur temps, il le précise dans son roman *Un jour je m'en irai sans avoir tout dit* dans un chapitre déjà révélateur car ayant comme intitulé : « où l'auteur reconnaît qu'il n'est ni Benjamin Constant, ni Emile Zola, ni François Mauriac. Il s'en désole, bien sûr – et il s'en console »<sup>638</sup>, il précise à travers le passage du roman qu'

Autant l'avouer tout de suite. Je n'ai aucune intention de vous proposer quelque chose dans le genre Adolphe, de Nana ou de Thérèse Desqueyroux. Et pour deux raisons au moins. La première : je ne peux pas. La deuxième : je ne veux pas. Je ne peux pas j'aurai du mal à être aussi subtile (et aussi changeant) que Constant, aussi puissant (et aussi pesant) que Zola, aussi tourmenté (et aussi faux jeton) que Mauriac. Ils étaient très patients. Je le suis beaucoup moins. Ils travaillaient beaucoup. Je ne déteste pas m'amuser. Ils avaient comme du génie. Ce n'est pas le genre de la maison. Ils sont arrivés, toutes voiles déployées, sous des acclamations, dans la lumière du port. Je rame encore sous l'ombre<sup>639</sup>

Dans ce passage, l'auteur avoue qu'il est incapable de faire comme ses prédécesseurs, il est dans l'incapacité de les égaler. Il donne tous les facteurs qui font qu'il ne peut ni être un Zola, ni un Mauriac, ni un Constant à savoir son manque de patience, son penchant pour l'amusement, la présence de cette ombre qui le voile et dont il a du mal à sortir. Cette angoisse de ne pas être à la hauteur et ce manque de ressort plongent l'écrivain dans un tourbillon de remord vis-à-vis de sa mission d'écrivain. Il éprouve une mélancolie qui provient de cette dette qui l'a envers son père et envers ses lecteurs, celle d'être à la hauteur et d'être surtout un grand écrivain. Elle le revoie toujours à son sentiment de nullité qui apparaît clairement dans son roman *Casimir mène la grande vie*, lorsque son grand-père lui a demandé d'écrire l'histoire du groupe. La réponse du narrateur était sans équivoque :

Grand-père, le suppliais-je, vous pouvez tout me demander. Tout mais pas ça. Je ne serais jamais capable de raconter notre histoire. Je n'ai jamais écrit une ligne, j'étais médiocre au lycée, je n'ai pas la moindre idée de ce qu'il faut faire pour rédiger un livre. L'exemple du membre ne m'emballe pas. Les livres m'ennuient plutôt. J'ai toujours préféré, vous le savez bien, l'amusement au travail et le spectacle du monde à

<sup>636</sup> Op.cit., *La culpabilité axiome de la psychanalyse*, p. 35.

<sup>637</sup> Op.cit., *La culpabilité*, p. 34.

<sup>638</sup> Op.cit., *Un jour je m'en irai sans avoir tout dit*, p. 14.

<sup>639</sup> Ibid.

la littérature. Ecrire l'histoire du groupe est au-dessus de mes forces. Et si, par miracle, je finissais par réussir à rédiger quelque chose, tout le monde se moquerait de moi<sup>640</sup>

Dans *Au plaisir de Dieu*, il demande l'indulgence de ses lecteurs dans le passage suivant : « il me reste de demander l'indulgence de ceux qui ont eu la bonté de se pencher sur ces tombes et sur ce passé »<sup>641</sup>, cette demande vient d'une peur de ne pas satisfaire, de ne pas être à la hauteur. Il appert, à travers ce passage, comme un aveu de faute qu'il faut expier et qu'il faut surtout pardonner.

Dans son roman *Je dirai malgré tout que cette vie fut belle*, l'auteur fait, dans un monologue avec son inconscient (son Surmoi), son procès. Il est acculé et persécuté par son inconscient qui lui demande des explications et qui l'accuse d'avoir toujours été médiocre, bien que le moi prenne le dessus à la fin, il n'en demeure pas moins que cette inquisition psychique ne peut être que le fruit d'une remise en question et d'une crainte qui résulte du sentiment d'insatisfaction vis-à-vis de soi-même et du sentiment Ô combien angoissant, celui de ne pas être à la hauteur. Selon Nietzsche, la culpabilité ne résulte pas de causes extérieures mais de l'homme lui-même.

Dans son livre posthume *Et moi, je vis toujours*, l'histoire à la fin du roman a endossé le rôle de l'auteur pour écrire ses mémoires, et mal lui en a pris, puisqu'elle le regrette profondément

Le dernier maque que j'ai pris est celui d'un garçon, déjà vieilli sous le harnais, qui c'était mis en tête de rédiger mes Mémoire [...] il m'a tanné pour retracer mes aventures. Je l'avoue : je l'ai laissé faire. Je le regrette [...] enfin, ce qui est fait est fait, il est trop tard pour corriger ce qui devrait être corrigé. Ne me jugez pas trop sévèrement. Je vau mieux que ces souvenirs lacunaires et aléatoires qui, non contents de s'emparer de ma voix, ne constituent, en dépit de leur ambition, qu'un livre de plus parmi les autres<sup>642</sup>

Une mélancolie, dans les romans Ormessoniens, voit le jour de cette incapacité de s'absoudre d'une dette qu'on traîne dans notre for inconscient. Le mélancolique est soumis à l'exigence de s'acquitter d'un dû à l'endroit duquel il se sent toujours en défaut, parce qu'il ne peut atteindre la perfection exigée. La mélancolie n'est-elle autre chose que le sentiment de son imperfection ? « Pourquoi ne suis-je pas parfait ? », se désespère le mélancolique »<sup>643</sup>. Cette question revient toujours explicitement ou implicitement dans les romans

<sup>640</sup> D'ORMESSON Jean, *Casimir mène la grande vie*, Paris, Gallimard, 1997, pp. 238-239.

<sup>641</sup> Op.cit., *Au plaisir de Dieu*, p. 604.

<sup>642</sup> Op.cit., *Et moi, je vis toujours*, p. 278.

<sup>643</sup> Op.cit., *La culpabilité*, p. 142.

d'Ormessoniens. Elle transparait explicitement par les questions existentielles que se pose toujours l'auteur dans ses écrits à savoir, qu'est-ce qu'il a fait de bon dans sa vie ? pourquoi il est là sur terre ? Et implicitement par son obsession de devenir un grand écrivain et d'égaliser ses auteurs modèles. Bien qu'il soit connu à travers les médias, qu'il ait un poste dans l'académie française, qu'il ait occupé le poste de directeur du Figaro, l'auteur reste obnubilé par l'écriture d'un bon livre ou plus exactement du bon livre qui seul peut lui octroyer cette immortalité tant souhaitée. Un ancrage éternel dans l'histoire que seule la production artistique en générale et littéraire en particulier peut procurer, c'est ce qui se résume en la fonction cathartique de l'art.

Pour Freud, le sentiment de culpabilité peut être le fruit de la pulsion de mort dont les prémisses se distinguent par cette envie de répétition et de redondance et qui est souvent le signe d'une enfance qui poursuit l'homme, un destin dont il ne peut s'échapper. La culpabilité résulte ainsi d'un conflit entre le moi et le surmoi symbole de l'instance parentale. En effet, l'homme est toujours en proie à des tiraillements entre satisfaire ses pulsions ou au contraire les inhiber, il est toujours tenu par une morale héritée de l'instance castratrice à savoir le père. De ce fait, il résulte un conflit entre la loi et le désir.

Dans un passage de Jean d'Ormesson où il parle de son père, il le décrit comme étant un homme irréprochable. Un homme dont le sens de la morale atteint son paroxysme.

J'étais mal pris. Mon père avait trois dieux : le devoir, le travail et l'Etat. C'était un homme honnête. Le mot « honnête homme » de nos jours, fait rire ou fait voir rougir. Mon père était honnête d'avant l'ère du soupçon. Il ne trichait pas, il aimait sa famille, unie de façon implacable [...] il était droit, simple, fidèle, citoyen irréprochable, démocrate affirmé, étranger à l'argent, esclave de ses principes, au bord du jansénisme et tout. Le jeu, la bourse, le sport, la famille recomposée, les tenues négligées, les plages sous le soleil, la fraude fiscale, le divorce : toutes les variétés de débauche lui étaient inconnues. J'ai souvent raconté qu'il écrivait au contrôleur des impôts pour se plaindre de l'insuffisance des sommes qu'il était appelé à verser à l'état. Les bons mots, la distance, la drôlerie, l'humour ne l'amusait pas beaucoup. Il aurait voulu que moi aussi je fasse enfin mon devoir : il aurait voulu que je travaille avec plus de sérieux et que je serve la République. J'étais incertain et changeant, plutôt ennemi de moi-même. Les autres, je les enviais pour leur calme et je les détestais. J'écrivais quelques pages à titre flamboyant : je vous hais tous. Je ne savais plus où j'étais. L'avenir, je le regardais d'un sale œil. Je freinais de quatre fers<sup>644</sup>

L'auteur commence ce passage par annoncer une situation préjudiciable et défavorable avec l'expression « *j'étais mal pris* », c'est-à-dire qu'il est dans une situation fâcheuse dans une mauvaise posture. Puis il nous parle de la rigueur qui caractérise son père : un homme

<sup>644</sup> Op.cit., *C'était bien*, p. 36-37.

honnête jusqu'à la moelle. Un homme qui dégage une morale inébranlable dont le sérieux à dépasser l'entendement. Ensuite il parle des autres, il leur exprime son sentiment de haine par cette phrase « je vous hais tous » et puis il évoque un avenir sombre et un sentiment de révolte et d'opposition.

L'auteur à travers ce passage exprime une vraie opposition à l'égard de ce conformisme qui habitait son père et qu'il lui a inculqué par la même occasion. Il exprime une haine envers tous ceux qui le cultivent, il estime que c'est ce même conformisme qui a empêché son père d'être fier de lui. Quand il martèle à tout bout de champ que son père est mort en étant persuadé qu'il était un voyou, il accuse ce conformisme d'en être à l'origine du jugement de son paternel. Ce passage nous montre que la loi ou la morale est inscrite dès l'enfance ; et que la culpabilité, qu'éprouve l'auteur, vient du non-conformisme de ce dernier à cette loi et de s'en être écarté, un tant soit peu. Ce qui a engendré une haine envers les autres et envers lui-même « *la culpabilité morbide naît d'une représentation de la loi comme une figure extérieure que l'homme ne peut intérioriser, à la hauteur de laquelle il ne peut s'élever et qui le renvoie à un déficit ontologique irrémédiable* »<sup>645</sup>, c'est-à-dire que d'Ormesson se sent étranger à la loi paternelle qu'il ne peut appliquer, ce qu'il lui donne ce déficit ontologique qu'est la culpabilité et le sentiment permanent de faute. En connaissant l'auteur comme étant un partisan de l'épicurisme, on s'aperçoit de la description faite de son père qu'il en est l'opposé. Il culpabilise, de ce fait, de s'être éloigné des préceptes édictés par son père « *la culpabilité n'a de signification spirituelle que relativement à autrui. Elle est alors indissociable de l'expérience de la responsabilité personnelle* »<sup>646</sup> responsabilité que d'Ormesson traîne depuis la mort de son père et le début de sa carrière d'écrivain et qu'il essaie d'expié à travers ses écrits :

La voie vers le pardon passe par la parole. Peut-être ai-je aussi écrit ce livre pour cette parole que je ne prendrai pas [...] Nous voudrions nous débarrasser de ce que nous avons fait – ou de ce que nous n'avons pas fait – comme nous ôterions un caillou glissé dans notre sandale. Nous ne pouvons pas. C'est là. Nous l'avons fait. Ou nous ne l'avons pas fait. Impossible d'écarter loin de nous ce passé devenu insupportable. Dieu lui-même, qui peut tout, ne pourrait pas l'effacer. Le moindre geste, la moindre pensée sont inscrits à jamais dans le livre invisible du temps. Rien de ce qui a été ne peut plus ne pas être<sup>647</sup>

<sup>645</sup> Op.cit., *La culpabilité*, p. 149.

<sup>646</sup> Ibid., p. 161.

<sup>647</sup> Op.cit., *C'était bien*, p. 243.

On voit bien à travers ce passage la dimension perpétuelle et incommensurable de la faute aux yeux de l'auteur, il la voit comme une tâche ardue que même Dieu ne peut effacer. Il parle de son inscription indélébile et inaltérable dans le temps et par voie de conséquence dans son inconscient. Un trauma qu'il conduit et qui le poursuit, et que seule la parole pourra atténuer « *aveux, roman, psychanalyse, confession repentir : il n'y a que les mots pour sauver ceux qui souffrent d'eux-mêmes et de leur passé* »<sup>648</sup>

Par ailleurs, il existe dans l'œuvre Ormessonienne, des passages où l'auteur demande pardon à Dieu, il l'implore de lui pardonner de s'être écarté de son chemin, il lui fait l'aveu que s'il doit croire en une chose, c'est de croire à son existence :

Seigneur, pardonnez-moi. Je vous ai beaucoup trahi. J'ai été indigne de la grandeur et de la confiance que vous m'aviez accordées puisque, dans votre bonté, vous m'avez donné le jour et laissé libre de mes choix. Ma médiocrité, je la vomis avec forme, mais hélas ! Un peu tard. Je n'ai été ni un héros, ni un martyr, ni un saint. Je me suis occupé de moi beaucoup plus que de ceux que m'aviez confiés comme frère. J'étais indigne des promesses dont vous m'aviez comblé. J'ai reçu beaucoup plus que je n'ai jamais donné. La paresse, la vanité, l'indifférence aux autres, le goût de gagner, le délire de vouloir être toujours au premier rang des premiers. Je leur ai trop sacrifié. J'ai vécu dans le tumulte et l'agitation. J'ai cherché le bonheur et trop souvent le plaisir<sup>649</sup>

Dans, *Un jour je m'en irai sans avoir tout dit*, il implore son pardon d'une tout autre manière, dans un dernier chapitre intitulé, *prière à Dieu*, il lui adresse une prière où il souhaite son pardon en s'imaginant devant lui en train de lui parler :

Il n'est pas exclu, je suis faible et si bête, que je me sois trompé et que vous n'existez pas [...] mais si vous existez, d'une façon ou d'une autre, dans votre éternité...ah ! si vous existez...alors, quand je paraîtrai devant vous et votre gloire cachée, l'esprit encore tout plein de Marie et m'inclinant à vos pieds, je vous dirais

- Merci

Et vous, si vous existez, et si vous voulez bien, dans votre amour dans bornes pout tout ce qui a été, vous vous pencherez vers moi qui ne serai plus qu'un souvenir et vous me direz avec bonté et peut-être un sourire :

- Pardon<sup>650</sup>

Dans *C'était bien*, l'auteur évoque le péché originel, l'incarnation et la confession. Cette dernière est, selon lui, une manière d'effacer sa faute :

<sup>648</sup> Ibid., p. 244.

<sup>649</sup> Op.cit., *Je dirai malgré tout que cette vie fut belle*, p. 451.

<sup>650</sup> Op.cit., *Un jour je m'en irai sans avoir tout dit*, pp. 264-265.

Il y a beaucoup de chose que j'admire dans la religion catholique : le péché originel, qui nous manque si j'ose dire, l'incarnation, coup de génie surhumain et proprement divin qui fait de Dieu un homme et de l'homme un Dieu – et la confession, où la transparence, par un autre coup de génie, se combine au secret et qui se sert de la parole pour effacer le passé et la faute<sup>651</sup>

Comme le dit le dicton « *une faute avouée est à moitié pardonnée* », il évoque à ce titre l'histoire d'un assassin qui est saisi par le remords et qui, pour se faire pardonner ses crimes, va chez un imam, puis chez un rabbin, puis chez un pasteur qui n'ont rien pu faire pour lui et enfin chez un curé qui l'invite à se confesser puisque selon lui « *la voie vers le pardon passe par la parole [...] seule, la parole est peut-être capable, non pas d'effacer le passé, mais de lui donner un sens* »<sup>652</sup>.

Par cet aveu et cette confession à l'égard de Dieu, l'auteur reconnaît ses erreurs mais reste pris dans ses remords. Il s'accuse d'être médiocre et d'être un moins que rien. Selon Jankélévitch : « *le repentir insiste sur les actions, le remords met l'accent sur la personne* »<sup>653</sup>. Dans le cas de notre auteur on est en présence d'un remord et non d'une repentance puisque selon Jankélévitch il y a une nette différence entre les deux concepts. Le premier condamne les deux à la fois : l'homme tout autant que l'acte. Alors que le deuxième met l'accent sur les actions sans condamner l'homme, c'est-à-dire qu'il y a une séparation entre l'acte coupable et celui qui commet cet acte.

On voit bien à travers la première citation (celle où il avoue ses faits à Dieu), que l'auteur condamne ses actions en se condamnant lui-même. Il insiste sur le fait qu'il était médiocre et indigne de la confiance de l'éternel, qu'il était la victime de sa liberté, qu'il était pris par la vanité, la paresse, l'indifférence à l'égard des autres, l'envie d'être toujours aux premiers rangs...etc. « *l'homme du remord souffre de l'inscription de la faute dans sa chair comme la marque indélébile d'une dette impayable [...] et son passé est vécu comme une entité irrévocable et devient l'objet d'une fixation* »<sup>654</sup>. Ce qui apparaît à travers le ressassement du passé de l'auteur en particulier et le passé de l'humanité en général. En effet, d'Ormesson s'enferme dans une narration des faits passés et éprouve une incapacité à se projeter dans l'avenir, même s'il le fait c'est toujours en évoquant un avenir qui se déroule dans le passé. En lisant son œuvre, on a remarqué qu'à aucun moment l'auteur ne se projette dans l'avenir sans annoncer la fin qui attend l'homme à savoir la mort. Il parle même d'un passé, comme on

<sup>651</sup> Op.cit., *C'était bien*, pp. 240-241.

<sup>652</sup> Ibid., pp. 242-243.

<sup>653</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La mauvaise conscience*, Aubier, Paris, 1985, p. 118.

<sup>654</sup> Op.cit., *La culpabilité*, p. 132.

l'a expliqué dans les points qui ont précédé, qui est au-dessus de tout, un passé qui engloutit tout, il déclare dans *Histoire du juif errant* que :

Le passé passe son temps à dévorer l'avenir. Chaque instant qui s'écoule est arraché au futur et entraîné dans le passé [...] chaque seconde évanouie est un pas vers la mort. Et même moi, qui ne meurt pas, elle me rapproche, d'un battement de cils, de la fin de l'histoire. Le monde, à chaque instant, est d'abord la victoire du passé sur l'avenir. Il arrivera un jour, ou une nuit, il arrivera un moment où la provision d'avenir sera enfin épuisée, où le passé aura fait son plein, ou la fluidité du futur et ses rêves de liberté seront bloqués par le souvenir. Ça sera l'instant de votre mort<sup>655</sup>

Il en résulte à travers ce passage un enfermement dans le passé et une incapacité de penser à l'avenir, même le juif errant, personnage central de ce roman qui est voué à l'immortalité, dit qu'il ne peut échapper au passé et que ce dernier le rapproche inlassablement vers la fin de l'histoire. Une histoire qui sera réduite à l'état de souvenir par ce passé toujours triomphant. Celles-ci sont les conséquences du sentiment de cette « *dette impayable qui enrayer le travail de mémoire par la répétition compulsive du passé* »<sup>656</sup>

### **III-II-1-1- Le deuil pour se déresponsabiliser**

#### **III-II-1-1-a- Deuil et mémoire**

Freud évoque la compulsion de répétition comme obstacle à la déculpabilisation. En effet, cette redondance dénuée de sens ne fait qu'augmenter le sentiment de culpabilité puisqu'elle ne fait que répéter des situations de malheurs et d'échecs qui ne peuvent que plonger le patient dans une pulsion de mort destructrice. C'est ce que Nietzsche appelle « *l'éternel retour du même* » qui se traduit par une liquidation du temps et dont nous avons donné un aperçu dans le chapitre précédent. Tout est enfoui dans le passé, un passé que nul ne peut vaincre ni changer, un passé dans lequel les dés sont jetés et nul ne peut les arrêter ni modifier le côté sur lequel ils vont tomber.

On voit bien cette compulsion de répétition chez d'Ormesson. En effet, dans toute son œuvre, l'auteur ne fait que se répéter et répéter l'acte de mémoire d'un passé déjà enfoui, d'un passé qui l'a marqué que ce soit le sien ou le passé de toute l'humanité. L'auteur évoque dans une redondance compulsive les événements et les faits qui l'ont marqué au point de les trouver dans presque tous ses romans comme la gifle que lui a donnée son père à l'âge de six ans lorsqu'il a salué Hitler sans le savoir :

<sup>655</sup> Op.cit., *Histoire du juif errant*, pp. 407-408.

<sup>656</sup> Op.cit., p. 132.



J'ai raconté plus d'une fois un de mes souvenir les plus anciens. Je suis installé au Balcon de la légation et je regarde défiler derrière un drapeau rouge avec une drôle de croix noir dans un cercle d'argent une troupe de jeune gens qui chantent – très bien – sous les applaudissements de la foule. Entraîné par l'allégresse générale, j'applaudis à mon tour. Et, surgi soudain par surprise derrière moi, mon père m'allonge, avec beaucoup de douceur, la seule gifle qu'il ne m'ait jamais donnée<sup>657</sup>

Une histoire que l'auteur évoque à chaque fois sans lui donner d'explication et sans que transparaisse le but de sa remémoration si ce n'est pas peut-être la rigueur de son père.

Par ailleurs, l'auteur évoque lui-même sa désinvolture envers le passé qu'il nous relate et sa nonchalance vis-à-vis de l'avenir qui se prépare :

On a plus d'une fois accuser mes romans d'être des espèces de mémoires. Si j'écrivais mes mémoires, ils seraient un roman. Je me souviens du passé avec désinvolture. Je prépare l'avenir avec une sorte de nonchalance. Je ne vis que dans le présent. Mon témoignage sera suspect de partialité et d'invention.<sup>658</sup>

En outre, Marie dans une conversation que l'auteur nous a rapportée, lui précise qu'il se répète tout le temps dans ses écrits : « *c'est un risque, tu te répètes. Tu as déjà parlé vingt fois du temps et de ses mystères. Tu recommences. Je t'avais mis en garde. Tu ne tiens pas le moindre compte de mes observations* »<sup>659</sup>

Cependant, la remémoration peut donner un sens au passé en le ravivant. En effet, le fait d'inscrire le passé dans une histoire suppose une écoute et pour les auteurs une lecture qui s'apparente à la cure du psychanalyste à travers laquelle ce passé obsédant s'échange et son poids s'allège puisqu'il sera soumis à d'autres interprétations et par voie de conséquence à un renouvellement et à une sorte de renaissance « *mort, où est ta victoire, si à chaque lecture tu peux te répéter, donc...ressusciter indéfiniment la vie que tu conclus* »<sup>660</sup>. C'est ce que Freud définit comme « *travail de sublimation qui participe à la genèse même du moi* »<sup>661</sup>

### III-II-1-1-b- Deuil et création

Comme nous l'avons stipulé plus haut dans notre analyse, il y a eu foisonnement de l'écriture chez Jean d'Ormesson qui a coïncidé avec la mort de son père. En effet, l'auteur a

<sup>657</sup> Op.cit., *Je dirais malgré tout que cette vie fut belle*, p. 38.

<sup>658</sup> Ibid., p. 26.

<sup>659</sup> Op.cit., *Un jour je m'en irai sans avoir tout dit*, p. 182.

<sup>660</sup> DURAND, Gilbert, « création littéraire », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 4 septembre 2018. URL: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/creation-litteraire/3-une-histoire-immortelle/>

<sup>661</sup> CONROTTO Francesco, « La sublimation : un fonctionnement psychique de base ? », *Revue française de psychanalyse*, 2005/5 (Vol. 69), p. 1531-1537. DOI : 10.3917/rfp.695.1531. URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2005-5-page-1531.htm> consulté le 29/10/2018.

commencé à écrire une année avant le décès de son paternel. A cette époque il n'était pas bien connu et la mort de son père est survenue alors que ce dernier était affecté par l'histoire qui secoué toute sa famille, lorsque d'Ormesson s'est enfui avec la femme de son cousin. Il a toujours traîné une culpabilité à l'égard de son père qui est, selon lui, mort en étant persuadé que son fils était un voyou. Et à travers ses romans, on voit bien le poids de cette dette qu'il porte, et le sentiment mélancolique qui fuse à la lecture de son œuvre. Bien que l'auteur se prétende écrivain du bonheur, ses écrits restent traversés par cette mélancolie, un paradoxe que l'auteur explique lors d'une interview lorsqu'il déclare qu'« *en réalité, je suis mélancolique. Le paradoxe, c'est que la gaieté est la forme de ma mélancolie. Je suis un homme de l'oxymore, j'ai toujours eu cette bipolarité* »<sup>662</sup>. Cette gaieté et cette joie de vivre cachent finalement ce sentiment mélancolique qui résulte de la culpabilité et du poids de l'obligation qu'il a envers son père et qui se résume en une envie de lui prouver, même après sa mort, qu'il n'est pas ce qu'il (son père) croit. Une envie de redorer son blason son en se tournant vers la création « *il n'y a que les mots pour sauver ceux qui souffrent d'eux-mêmes et de leur passé* »<sup>663</sup>, il rejoint de ce fait Roland Barthes lorsqu'il a déclaré que « *Seule l'écriture peut briser l'image théologique imposée par la science, refuser la terreur paternelle répandue par la vérité abusive des contenus et des raisonnements...* »<sup>664</sup>. Cette image d'insatisfaction que l'auteur garde de son père, il la combat avec la création en prouvant à ce dernier et en se prouvant à lui-même qu'il est tout sauf un voyou. Il essaye de se défaire, par l'écriture, de cette terreur paternelle qui le poursuit et qui le hante, l'auteur à même avoué qu'« *On peut résumer mes livres en disant que j'y parle toujours de la fuite du temps et de mon père* »<sup>665</sup>.

Quand on lui a rétorqué, dans l'interview qu'on a cité, qu'il est habité par la mémoire des défunts, Jean d'Ormesson a répondu en disant que :

Les morts, je ne sais pas ce qu'ils deviennent. Mais je suis sûr qu'ils restent dans la mémoire de ceux qui les aiment. Les morts vivent parce que nous pensons à eux. Pour le reste, tout ce que je peux faire, c'est espérer qu'il y ait quelque chose après. L'espérance est très liée pour moi au souvenir des morts<sup>666</sup>.

En analysant cette citation, on voit bien le rapprochement avec la pensée derridienne sur le deuil, la création et la survivance. En effet, Derrida a mis en place une réflexion sur la mort et

<sup>662</sup> Op.cit., Propos recueillis par Marie Chaudey, le 29/10/2013 en ligne sur :

[http://www.lavie.fr/culture/litterature/jean-d-ormesson-j-ai-le-culte-des-morts-29-10-2013-45875\\_30.php](http://www.lavie.fr/culture/litterature/jean-d-ormesson-j-ai-le-culte-des-morts-29-10-2013-45875_30.php)

<sup>663</sup> Op.cit., *C'était bien*, p. 244.

<sup>664</sup> BARTHES, Roland, « *De la science à la littérature* », in *Bruitement de la langue, essais critiques IV*, Seuil, 1984, p. 18-19.

<sup>665</sup> Op.cit., entretien fait par Marie Chaudey

<sup>666</sup> Ibid.

le deuil dans des textes qu'il a écrits suite à la mort de ses amis et de sa mère ainsi qu'à travers l'évocation de son parcours intellectuel. Pour le philosophe, le fait de se souvenir des personnes qui sont mortes, permet en quelque sorte à celui qui se les remémore de se substituer à eux par le mime ou bien par la répétition.

En mettant en relation la citation avec ce qu'on a expliqué sur le deuil selon Derrida, on conclut que le souvenir des morts et leur évocation donne une sorte d'espérance à celui qui les évoque, une espérance qui s'apparente à une renaissance quand vient le tour de celui qui se les remémore de mourir. Il sait très bien qu'il revivra à travers les souvenirs et la mémoire d'autrui, quand ils se le remémorent à leur tour.

D'Ormesson pour faire le deuil de son père et de cette image dépréciative que ce dernier a gardé de lui, suit les étapes du deuil tel que Julia Kristeva l'a expliqué dans la citation suivante : « *Nommer la souffrance, l'exalter, la disséquer dans ses moindres composantes est sans doute un moyen de résorber le deuil. De s'y complaire parfois, mais aussi de le dépasser, de passer à un autre moins bruyant* »<sup>667</sup>. Ces étapes, l'auteur les suit tout d'abord par cette culpabilité qu'il ressent à l'égard de son père et qui le pousse à l'évoquer toujours jusqu'à se cacher derrière son image ou derrière l'image de son grand-père qui représente la figure initiale de son père. Même son Surmoi quand il a fait son procès le lui a reproché et a qualifié l'obsession qu'il avait pour ce dernier de toc « *nous y voilà...obsession sur obsession. Après le toc de votre père, voici le toc de Saint-Fargeau* »<sup>668</sup>. Le toc en science est un trouble obsessionnel compulsif qui se caractérise par des obsessions qui envahissent le cerveau et qui génèrent des peurs et des angoisses d'où une envie de recourir à des gestes répétitifs, irraisonnés et irrépessibles. Dans cette citation, nous concluons que l'évocation du père de l'auteur est devenue pour ce dernier un geste obsessionnel, inconscient et irrépessible et son Surmoi le lui a bien fait savoir dans le passage qui va suivre « *Cessez de vous abriter derrière le père qui vous sert d'alibi. Allez-vous un de ces jours, vous détacher un peu de lui et vivre votre propre vie ? Assez de l'histoire de la gifle ! Assez de l'histoire du repas avec le futur pape ! Nous les connaissons déjà depuis longtemps* »<sup>669</sup>. Dans ce passage le Surmoi, dans un procès qu'il fait au Moi lui ordonne d'arrêter de se cacher derrière son père et de se défaire de lui, de vivre sa vie pleinement sans avoir cette envie impérieuse de l'évoquer, de penser à lui, il fait allusion à demi-mots à cette répétition, surtout celle de la gifle que nous avons évoquée

<sup>667</sup> KRISTEVA Julia, *Soleil Noir – Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard « Folio essais », 1987, p. 109.

<sup>668</sup> Op.cit., *Je dirai malgré tout que cette vie fut belle*, p. 82.

<sup>669</sup> Ibid., p. 57.

un peu plus haut, en lui rappelant que tout le monde la connaît depuis bien longtemps sûrement par sa redondance et sa répétition dans toute son œuvre.

Donc, l'auteur commence par souffrir de cette culpabilité grandissante vis-à-vis de son père ensuite l'exalte par cette obsession tutélaire qui revient dans tous ses écrits pour arriver enfin au dépassement ou plus précisément à la tentative de dépassement et de surpassement afin de « *résorber le deuil* » tel que l'a précisé Kristeva. Cette résorption du deuil, l'auteur la trouve au travers de la création.

« *Le sublime naît de la mélancolie* »<sup>670</sup> disait Kristeva. En effet, toute l'œuvre de Jean d'Ormesson est teintée de mélancolie, lui-même l'a avoué lorsqu'il a dit « *j'écrivais pour changer du chagrin en un peu de bonheur à l'aide de la grammaire* »<sup>671</sup> et d'ajouter, dans l'interview qu'on a citée plus haut, que « *la gaieté est la forme de ma mélancolie* » parce que pour lui, « *c'est très mal élevé d'exprimer son chagrin [et que] que la politesse consiste à cacher son chagrin [qu'] il faut le dissimuler sous la gaieté* »<sup>672</sup>. La mélancolie chez d'Ormesson apparaît clairement dans toute l'œuvre Ormessonienne<sup>673</sup> et ce passage en est un exemple

J'étais gai, j'étais triste. J'étais fou de bonheur. Et accablé de chagrin. La vie m'a toujours paru délicieuse – et le monde plein de larme. Il y a du mal sous le soleil et je doute que l'histoire n'en vienne jamais à bout. Je ne crois pas que demain sera débarrassé du mal qui affligeait hier. Rêver d'un monde parfait qui brillerait devant nous est d'une naïveté meurtrière : beaucoup ont souffert et sont morts sous le prétexte, séduisant et criminel comme Lucifer lui-même, de changer le monde en Paradis et de rendre aux hommes leur innocence. [...] Au-delà d'un optimisme et d'un pessimisme également sans fondement, la vie a toujours été et sera une souffrance : elle est une fête en larmes.<sup>674</sup>

Il appert dans ce passage une mélancolie exprimée par des contradictions qui se succèdent dans l'esprit de l'auteur. En effet, on voit que l'auteur est chamboulé dans sa réflexion, il utilise l'oxymore<sup>675</sup> pour rendre compte de l'absurde dans ces propos et de permettre de

<sup>670</sup> KRISTEVA, Julia, « La traversée de la mélancolie », *Figures de la psychanalyse*, 2001/1 (n°4), p. 19-24. DOI : 10.3917/fp.004.0019. URL : <https://www.cairn-int.info/revue-figures-de-la-psy-2001-1-page-19.htm> consulté le 10/10/2018

<sup>671</sup> Op.cit., *C'était bien*, p. 71.

<sup>672</sup> BESTER, Eva, Remède à la mélancolie [podcast], radio France (France inter), 10/01/2016, 00 :46 :49, disponible sur <https://podcloud.fr/podcast/remede-a-la-melancolie/episode/jean-dormesson>

<sup>673</sup> Notre étude n'a pas comme objet d'étudier la mélancolie chez d'Ormesson de ce fait nous allons nous contenter d'un seul passage pour étayer seulement l'idée dont il est question dans ce volet.

<sup>674</sup> Op.cit., *C'était bien*, pp. 134-135

<sup>675</sup> Le terme même d'oxymore, devenu courant, n'a fait son apparition dans les traités de rhétorique que relativement récemment. Il existe pour désigner le même procédé un autre terme, celui d'alliance de mots (à comprendre comme une alliance de mots contradictoires) qui a la faveur de Duprez (1980) et, qui seul, figure

« rendre compte de cette tension première entre la vie et la mort »<sup>676</sup>, il essaye aussi de masquer ce chagrin qui le tient par les différentes contradictions propres à cette figure de style. L'auteur de ce fait se tourne vers la création pour résorber ce chagrin qui le hante et cette culpabilité qui le tenaille puisque

Il est possible de faire le deuil de la chose, de sortir de la captivité de l'affect, de s'arrimer à une autre dimension, d'adhérer à l'imaginaire, de renouer les fils de la métonymie désirante, d'approcher ce lieu du non-lieu, d'élaborer la perte. En décomposant et en reformant « un contenant » capable d'assurer une emprise, toujours incertaine mais adéquate sur la chose. Par la prosodie d'abord, ce langage au-delà du langage qui insère dans le signe le rythme et les allitérations des processus sémiotique [...] par l'économie psychique du pardon enfin : identification du locuteur avec un idéal accueillant et bienveillant, capable de supprimer la culpabilité de la vengeance ou de l'humiliation de la blessure narcissique qui sous-tendent le désespoir du déprimé. La création littéraire est une des aventures du corps et des signes qui porte témoignage de l'affect : de la tristesse, comme marque de séparation et comme amorce de la dimension du symbole ; de la joie, comme marque du triomphe qui s'installe dans l'univers de l'artifice et du symbole, que j'essaie de faire correspondre au mieux à mes expériences de la réalité. L'humeur cesse d'être le matériau de mon témoignage pour se contenir dans les rythmes, les signes, les formes.<sup>677</sup>

La création littéraire est une voie/voix qui permet à Jean d'Ormesson de transcender la douleur et le chagrin qu'il ressent. Ces livres deviennent pour lui un lieu de rêve où « l'artifice remplace l'éphémère »<sup>678</sup>, ils deviennent un lien entre lui et l'autre, un autre qui accueillera ses mots et qui leur donnera du sens, un sens à jamais renouvelé et l'auteur l'a bien expliqué à travers le passage suivant :

J'ai longtemps espéré – je le raconte dans l'un ou l'autre de mes gribouillages de jeunesse – que de jeunes femmes penseraient à mes livres et à moi dans les bras de leurs maris ou de leur amant. Le temps – notre grand maître – est passé sur ces rêves et ces provocations. J'ai reçu, en un demi-siècle, pas mal de lettres de lecteurs ou de lectrices. Plusieurs me disaient qu'un enfant, une mère, un mari ou une femme, un être aimé plus que tout tenait la douane de mer ou au plaisir de Dieu entre les mains à l'instant de mourir. Et ce lien tissé de larmes me rendait plus heureux que toutes les promesses et toutes les illusions de la postérité<sup>679</sup>

L'auteur, dans ce passage, évoque cette postérité que peut donner le lecteur, à travers sa réception de l'œuvre littéraire, à cette dernière et à l'auteur en même temps. Le lecteur

dans le Larousse du XX<sup>e</sup> siècle en 1932, MONTE, Michèle. 2008. « Le jeu des points de vue dans l'oxymore : polémique ou reformulation ? ». *Langue Française* 160 : 37-53.

<sup>676</sup>DOSSE François. Oxymore, le soleil noir du structuralisme. In : *Espaces Temps*, 47-48, 1991. La fabrique des sciences sociales. Lectures d'une écriture, sous la direction de Jacques Hoarau et Yveline Lévy-Piarroux. pp. 129-143 [URL] [https://www.persee.fr/doc/espas\\_0339-3267\\_1991\\_num\\_47\\_1\\_3793](https://www.persee.fr/doc/espas_0339-3267_1991_num_47_1_3793) consulté le 20/10/2018

<sup>677</sup> Op.cit., KRISTEVA Julia, « La traversée de la mélancolie », *Figures de la psychanalyse*, URL : <https://www.cairn-int.info/revue-figures-de-la-psy-2001-1-page-19.htm>

<sup>678</sup> Ibid.

<sup>679</sup> Op.cit., *La création du monde*, p. 133.

contribue largement dans la réactualisation des écrits d'un écrivain. Selon Jauss, l'œuvre littéraire engendre un perpétuel dialogue avec le lecteur et ceci lui confère un caractère éternel ainsi qu'à son auteur.

### III-II-1-1-c- Deuil et perte d'amour

Le transfert, qui relève aussi de l'ordre de la répétition, peut guérir du deuil. Il s'agit de revivre l'événement traumatique d'une autre manière et dans d'autres circonstances. L'événement traumatique pour Jean d'Ormesson est la mort de son père. Ce dernier est mort en étant déçu de son comportement, ce qui a engendré, comme on l'a évoqué plus haut, une culpabilité qui ronge l'auteur et un deuil difficilement surmontable : « *La situation traumatique engendre une structure de dépendance et de fragilité psychique [...] Elle laisse des traces qui marquent le sujet de façon durable et perturbent son équilibre dès qu'elles sont réactivées par les situations extérieures* »<sup>680</sup>, disait Sarthou-Lajus dans son livre *Culpabilité*. Elle a ajouté, également, que « *La possibilité de reprendre son histoire en revivant son trouble est un moyen de se reprendre, d'assurer sa protection et sa maîtrise face aux situations traumatisantes et aux menaces de désintégration et de son identité personnelles* »<sup>681</sup>. C'est une répétition qui engendre un sens différent, une sorte de réactualisation perpétuelle mais différente du passé qui donne un nouveau sens à l'avenir.

Ce mécontentement du père de Jean d'Ormesson est survenu après qu'il s'est enfui avec la femme de son cousin. Son père, qui était janséniste et très rigoureux quant aux principes et aux relations familiales, a vécu cet incident comme une réelle et terrible trahison de la part de son fils. En effet, d'Ormesson s'est enfui avec la femme de son cousin Antoine qui était presque son jumeau puisqu'ils étaient élevés ensemble, ils partageaient tout, ils avaient aussi la même nounou. L'auteur a évoqué cet incident, sur France Bleu, en l'assimilant à la destruction d'un pan de la famille « *j'ai détruit tout un pan de la famille, je me suis détruit moi-même. J'ai été lâche, médiocre, petit, mesquin. Mon père ne s'en est jamais remis. Il est mort en me prenant pour un voyou !* »<sup>682</sup> Et d'ajouter dans le magazine Voici « *mon père est mort désespéré de moi* ». Cette trahison a engendré chez lui une blessure qui ne guérira jamais et une impression d'avoir été la cause de la mort de son père.

<sup>680</sup> Op.cit., *La culpabilité*, p. 155.

<sup>681</sup> Ibid.

<sup>682</sup> PARIS Laurence, Jean d'Ormesson : il a trahi son père, publié le 02 février 2016, actualité France dimanche URL : <https://www.francedimanche.fr/actualites/jean-d-ormesson-il-a-trahi-son-pere> consulté le 19/11/2017.

Donc, pour se racheter et payer la dette qu'il a envers son père, l'auteur, dans ses romans, non seulement évoque cet incident à plusieurs reprises, mais fait rompre à son narrateur (personnage principal de ses romans) tous les liens d'amour qui l'unissent aux femmes dans ses romans

Il peut arriver qu'un patient ayant vécu une situation d'abandon au cours de sa prime enfance ne s'en souvienne pas, soit incapable d'en parler et que, devenu adulte, il ne puisse s'empêcher de reproduire en acte cet abandon. Il peut par exemple, rompre régulièrement la relation avec des personnes avec qui il désirait s'engager durablement, que ce soit en amitié ou dans la vie professionnelle<sup>683</sup>

Chez notre auteur le traumatisme s'est produit à l'enfance, par la rigueur janséniste de son père, dans son adolescence, par le fait qu'il lui interdisait de côtoyer les femmes avec l'incident du téléphone qu'on a évoqué dans les chapitres précédents et dans sa jeunesse, lorsqu'il s'est enfui avec la femme de son cousin.

On a évoqué, également, dans les chapitres précédents les redondances de la rupture des liens d'amour des personnages principaux Ormessoniens avec les femmes de ses romans et plus précisément, Marie, étant le personnage féminin le plus présent et le plus redondant dans toute son œuvre. On a relié cette rupture à une envie de rédemption pour avoir chagriné son père et que ce dernier en est mort en trainant cette peine jusqu'au tombeau.

Dans son premier roman *L'amour est un plaisir*, l'auteur perd à la fin l'amour de Bénédicte

Mais j'ai perdu Bénédicte [...] jamais, jamais plus, je ne verrai Bénédicte. Ses yeux, ses cheveux Blonds, son rire – son rire ! – sa voix : jamais plus. Sa main, ses dents, jamais plus [...] je n'étais pas seulement triste, je me haïssais. [...] ce que je sentais en moi, c'était un désespoir. Oui. Un désespoir. Un désespoir. Mais j'y pensais. Voilà tout. Il suffit de penser aux choses pour qu'elles se détruisent d'elles-mêmes. Il ne faut pas penser à l'amour. Je ne voulais pas penser à ma tristesse. Je voulais la garder à moi, chaude, immobile, avec l'image de Bénédicte. [...] j'étais seul. Comme avant. Avec des souvenirs. [...] et puis un jour peut-être, j'arriverai à en faire un livre. Alors la boucle serait bouclée. Tout reprendrait sens, non pas clair, mais ambigu. Tout serait fixé, non dans les cœurs qui ne s'apaiseraient jamais, mais sur un papier où chacun pourrait lire ce qu'il aimerait pouvoir lire.<sup>684</sup>

A travers ce passage, on voit bien le processus de la cure que l'auteur essaye de vivre à travers cette perte d'amour qu'il vit à chaque fois et qu'il essaye d'en guérir par la voie de la création littéraire. Cette tristesse, qu'il ressent après la perte de l'amour de Bénédicte, le

<sup>683</sup> QUINODOZ, Jean-Michel, *SIGMUND FREUD*, PUF, coll. que sais-je, 2015, pp. 58-59.

<sup>684</sup> Op.cit., *L'amour est un plaisir*, pp. 210-212.

touche profondément et l'attriste. Cependant, il veut encore garder ce sentiment mélancolique et ne pas le laisser s'évanouir avec le temps pour qu'il arrive à surmonter la culpabilité qu'il ressent vis-à-vis de son père. Une sorte d'autoflagellation à laquelle il s'adonne afin de pouvoir expier sa faute à travers le livre qu'il souhaite écrire.

Cette perte d'amour, se répète aussi dans son livre *la Douane de mer*, où l'auteur choisi de faire perdre à son narrateur sa femme Marie en le tuant dès la première phrase du roman. « *Le 26 juin, un peu avant midi, il m'est arrivé quelque chose que je n'oublierai plus : Je suis mort* »<sup>685</sup>. Non seulement le narrateur perd sa femme mais cette dernière arrive à l'oublier dans les bras d'un autre homme :

Veux-tu, pendant que Marie, son vase d'albâtre sous le bras, s'en va avec Rodolphe par la riva degli Schiavoni vers la pensione Bucintoro où, pour beaucoup de raisons qu'il serait trop long d'énumérer, elle s'installe avec lui et avec mon souvenir, que nous lâchions l'avenir pour revenir au passé et que je te raconte un peu ce que j'ai vécu avec elle<sup>686</sup>

Dans *Le juif errant* Marie tombe à la fin sous le charme de Simon et décide de rompre tout lien avec le narrateur, après qu'ils aient vécu une histoire d'amour, ils finissent par se séparer à la fin du roman : « *Mari a épousé Charles, son fiancé de Jadis [...] Marie est toujours aussi belle, aussi blonde, aussi naïve qu'autrefois. Elle me semble souvent un peu absente. Tout ce que nous avons vécu ensemble se réduit, dans mon souvenir, à une poignée de sable* »<sup>687</sup>

Dans *Le rapport Gabriel*, le narrateur cherche toujours Marie qu'il a perdue et qui vit désormais loin de lui. Il le précise en évoquant l'omniscience de Dieu : « *il voyait Marie, dont je ne savais plus rien, poursuivre sa vie loin de moi* »<sup>688</sup>. L'auteur ne nous dit rien sur les circonstances de l'absence de Marie, on sait seulement, qu'il fut un temps, cette femme accompagnait le narrateur dans ses voyages : « *je revenais seul dans cette île dont le nom ne figure pas sur les cartes et où j'étais arrivé, un soir, avec Marie, quelques années plus tôt* »<sup>689</sup> et qu'elle le hante toujours « *je me jetais dans la mer et je dormais au soleil en rêvant à Marie* »<sup>690</sup> et dans un autre passage il déclare que son obsession le pousserait à parler de cette femme des pages et des pages « *je retourne nager. Je pense à Marie. Je me demande à quoi elle pense. Car elle aussi a une vie qui s'est écartée de la mienne et je pourrais parler d'elle*

<sup>685</sup> Op.cit., *La Douane de mer*, p. 15.

<sup>686</sup> Ibid., p. 56.

<sup>687</sup> Op.cit., *Histoire du juif errant*, p. 621.

<sup>688</sup> Op.cit., *Le rapport Gabriel*, p. 66.

<sup>689</sup> Ibid., p. 58.

<sup>690</sup> Ibid., p. 6.



*des pages et de pages* »<sup>691</sup>. L'obsession du narrateur envers cette femme est tellement grande, que même la descente du messager de Dieu n'a pas réussi à la lui faire oublier

Moi, la marche du monde...son passé...son avenir...vous savez bien que ce qui m'intéressait. Ce qui m'intéressait, c'était ce qui me désespérait. C'était Marie. Le reste m'était bien égal. L'univers et son salut m'étaient indifférents. L'ange du Seigneur s'était trompé en me choisissant : il était peut-être descendu dans mon île à cause de moi ; moi, j'y étais venu à cause d'elle. Peut-être vous imaginez-vous que Gabriel m'avait fait oublier Marie ? Pas du tout. Il me distrait de mon chagrin, il ne l'effaçait pas. Les yeux, les lèvres, les hanches de Marie tenaient en échec la sagesse toute-puissante et son divin messager<sup>692</sup>

Dans tout ce qu'il raconte, la figure de Marie surgit entre les mots, elle est présente à chaque remémoration, elle est le témoin fantôme des mémoires du narrateur. Elle glisse, sans crier gare, entre les lignes du texte et s'impose en figure récalcitrante, un trauma duquel le narrateur n'arrive pas à se défaire. Il avoue que Gabriel a pu le distraire de son chagrin mais qu'il n'a pas pu l'effacer. Gabriel dans ce roman est celui qui pousse le narrateur à raconter et à établir le rapport pour Dieu et par ricochet permet à l'auteur de se libérer à travers la création. L'auteur cite ce processus de cure par la création dans le passage suivant :

J'écris ces pages dans un jardin, sur une table qui boite un peu, à l'ombre d'un tilleul, vers la fin d'une vie qui court maintenant à sa perte. Une petite fille passe en riant : elle sait que le monde est à elle. On voit des montagnes au loin et le soleil de mon enfance brille encore avec force. Un grand calme descend des hauteurs du ciel bleu où flottent quelques nuages qui sont comme les images de nos vicissitudes. Le visage de Marie a fini par se brouiller – et cette fin de la souffrance est encore une souffrance<sup>693</sup>

On voit bien dans ce passage la quiétude que ressent l'auteur après le processus de l'écriture, il ressent un calme qui descend du ciel emportant avec lui les épreuves de sa vie et au fur et à mesure que ce calme et cette sérénité se propageait, le visage de Marie commençait à s'effacer et s'effriter. L'auteur évoque la fin de la souffrance. Cette épreuve de séparation lui a été d'une grande aide afin d'expier la dette qu'il a envers son père.

### **III-II-2- D'Orphée à l'orphisme**

La psychologie inconsciente de l'écrivain, nous l'avons vu dans l'orphisme. Après les différentes associations d'images, de thèmes et de textes nous avons conclu que le mythe personnel de l'écrivain était celui de thanatos se transformant en orphisme, une peur de la mort se muant en une foi grandissante qui engendre une sur-jouissance s'incarnant dans la

<sup>691</sup> Ibid., p. 76.

<sup>692</sup> Ibid., p. 201.

<sup>693</sup> Ibid., p. 245

figure divine. Nous avons constaté tout au début qu'il y a une redondance du thème de la mort et de l'amour qui est étroitement lié à celui de la vie. En effet, comme nous l'avons toujours stipulé dans toute notre modeste recherche, le thème de la mort est toujours associé à celui de la vie et de l'amour. Il y a un enchevêtrement éternel et constant entre les deux thèmes. Avec l'analyse et la superposition de textes nous nous sommes parvenus à une pensée inconsciente qui relève de l'orphisme et qui traverse toute l'œuvre. Cette obsession de la vie et de la mort, ce retournement vers le passé à travers le travail mnésique nous plongent dans les abysses de l'Hadès orphique où se côtoie la vie (celui qui plonge à la quête de quelque chose), la mort (celle des âmes qui y errent) et l'amour (c'est toujours pour cause d'amour que les personnages mythiques descendent aux enfers).

Le mythe d'Orphée est une histoire qui se noue autour de plusieurs thématiques qui s'apparente à celles des romans de Jean d'Ormesson à savoir, la mort, l'amour perdu, la culpabilité, l'idéal du moi...etc.

L'histoire d'Orphée tourne autour de la quête d'amour que ce personnage mythique est allé chercher dans l'Hadès. Après ses différents périples notamment avec les argonautes, Orphée rentra au bercail chez son père en Thrace. Il tomba follement amoureux d'Eurydice, son amour pour elle dépassait tout entendement, il était prêt pour tout afin de satisfaire sa belle aimée et conserver son amour. Cet amour est réciproque et les deux amants se marient et voient déjà leur avenir rempli de bonheur, d'amour et de quiétude. Un jour Eurydice, s'étant oublié dans la vallée du fleuve Pénée, est accosté par le dieu Aristée qui lui fit des avances car subjugué par sa beauté, cette dernière pris ses jambes à son cou et se fait mordre mortellement par un serpent qu'elle piétine au cours de sa course. Orphée la retrouvant morte est anéanti. N'arrivant pas à supporter la mort de sa femme, il décida d'aller la sauver du royaume des morts dans l'Hadès en Laconie. Orphée est contraint de passer par toutes les créatures monstrueuses de la mythologie : cerbère (le chien à trois tête), les cyclopes, la Chimère, les hydres, les centaures, les Harpies mais tous ces figures aussi abominables que terrifiantes ne l'ont pas dissuadé à continuer son périple afin de sauver sa dulcinée. Grâce aussi à sa lyre, ce passage n'était pas aussi difficile que ça, puisqu'il a pu séduire tous les personnages qui se trouvaient dans les enfers. Charmé aussi par ce musicien hors pair, Perséphone (maître des enfers) accepte de rendre Eurydice à Orphée mais lui impose comme condition que sa femme doit marcher derrière lui et, à aucun moment, il ne peut se retourner pour la voir. Orphée accepte cette condition qui est pour lui, on ne peut plus simple, mais déroge à la règle en doutant de la sincérité de Perséphone et en se retournant pour voir si sa

femme est réellement derrière lui ou non. Cette faute lui coûta à jamais la vie de sa bien-aimée qui est retournée, par sa faute, à jamais dans le royaume des morts.

Orphée retourna seul et abattu dans le monde des vivants, sa peine fut tellement grande qu'il s'enferma chez lui et refusa tout contact avec le monde extérieur. Surtout avec les femmes de la ville qui vouèrent pour lui une attirance et un amour obsessionnel qui tourna vite en une vive colère, surtout quand ce dernier commençait à avoir une attirance vers le sexe opposé.

Furieuses et jalouses, les femmes de la ville le tuèrent, le découpèrent en morceaux et le jetèrent dans le fleuve. En sa mémoire Zeus transforma la lyre d'Orphée en constellation et transporta son âme aux champs Elysées (paradis pour les grecs).

A travers ce résumé, il appert que dans ce mythe tout bascule après la transgression de la condition posé par Perséphone à Orphée pour pouvoir récupérer sa femme. En effet, Orphée déroge à la règle et commet la faute en se tournant pour vérifier si Eurydice est réellement derrière lui, ce qui lui a coûté la perte définitive de cette dernière. Après cela vient le sentiment de culpabilité qui commence à le ronger et qui le fait entrer dans un état de désespoir et d'isolement, un état purement mélancolique. On est bien dans le processus du deuil dont parle Freud : *« le conflit ambivalentiel confère de ce fait au deuil une forme pathologique et le force à s'exprimer sous la forme d'auto-reproches selon lesquels on est soi-même responsable de la perte de l'objet d'amour, autrement dit qu'on l'a voulu »*<sup>694</sup>

Orphée se sent effectivement responsable de la perte de sa femme, ce qui présente des convergences avec l'œuvre de Jean d'Ormesson. En effet, l'auteur après s'être enfui avec la femme de son cousin, incident qui a mis son père dans une rage folle envers son fils et en est même mort en étant, selon l'auteur, persuadé que son fils était un voyou, s'est toujours senti coupable après cette mésaventure. Il a même avoué, comme on l'a cité plus haut, qu'il était responsable de la mort de son père, et plus encore, que c'est lui-même qui l'a tué. On est dans le même sentiment conflictuel où les deux, à savoir Orphée et d'Ormesson, se sentent coupable quant à la mort d'un être cher car se sentant responsable de cette perte. La seule différence entre les deux, c'est qu'Orphée s'est éteint petit à petit jusqu'à être tué au final

<sup>694</sup> FREUD, Sigmund, *« deuil et mélancolie »*, in Métapsychologique. Traduction de Jean Laplanche et Jean Bertrand Pontalis. Paris, Gallimard, collection Folio. Essais, 1996, p. 158.

alors que d'Ormesson s'est tourné vers la création afin d'essayer d'expier cette faute qui le suit et de laquelle il n'est pas arrivée à se défaire :

Mon père est mort en croyant que j'étais un bon à rien un voyou. Cela m'a beaucoup marqué. On m'a souvent fait le reproche suivant : « vous prétendez ne pas aimer les institutions et les honneurs, et vous les avez sans cesse accumulés. ». C'est vrai. Je crois que je l'ai fait en souvenir de mon père, pour qui ces honneurs auraient été importants <sup>695</sup>

Cette transgression de la loi familiale se transforme pour l'auteur en une quête et en une recherche de la réalisation de soi. En effet, la perte du père présente pour l'auteur une aubaine pour l'accomplissement de soi. Par la création, l'auteur essaie, tel qu'Orphée, de charmer son père et ainsi se racheter à ses yeux.

Cette perte apparaît également, dès le premier roman Ormessonien *L'amour est un plaisir*, quand l'auteur a perdu son amante Bénédicte après avoir transgresser les lois de l'amitié. En effet, le narrateur s'est permis de coucher avec la femme de Gille (Bénédicte). Ce dernier s'étant peut-être donné la mort (ce n'est pas dit dans le roman mais tout laisse croire à cette éventualité) quand il a su la véritable relation qui unit les deux amants, du moins c'est ce qu'a cru Bénédicte et qui l'a poussé à mettre fin à sa relation avec le narrateur.

On s'est posé la question tout au début, à savoir pourquoi l'auteur a changé de style à partir de ce roman (les quelques romans qui l'ont suivi avant aussi le changement avaient le même style). Passant de romans avec une trame narrative simples et des histoires simples et traditionnelles à des romans sans trame où s'entremêlent les genres, où l'histoire est décousue et entrecoupée par des rétrospections et des histoires qui viennent s'imbriquer l'une sur l'autre et où l'auteur se retourne à chaque fois sur son passé et sur le passé de l'humanité entière.

Notre réponse est que l'année de la sortie de ses romans, correspond à l'année où l'auteur a perdu son père, il était toujours marqué par la faute qu'il a commise, celle de fuir avec la femme de son cousin, et qui a mis son père dans un état de tristesse et de mécontentement. Donc, pour se racheter et pour plaire à son père, l'auteur voulait écrire le roman qui lui donnera le succès tant espéré, celui qui le hissera au rang des grands écrivains qu'il chérissait tant à savoir, Homère, Chateaubriand, Proust, Gide, Aragon...il voulait écrire un *Iliade et l'Odyssée*, un *à la recherche du temps perdu*, un *mémoires d'outre-tombe*...

<sup>695</sup> D'ORMESSON, Jean, 2014, Jean d'Ormesson, la vie à foison, Propos recueillis par Marianne Grosjeans. URL : <https://www.tdg.ch/culture/jean-ormesson-vie-foison/story/31976461> consulté le 04/02/2018

Dans ces romans qui ont suivi *L'amour est un plaisir* et quatre de ces livres (écrits juste après ce premier) date qui coïncide avec la mort de son père à savoir 1957, nous avons perçu à la lecture des romans Ormessoniens les traces du mythe d'Orphée se transformant en la doctrine qui lui est propre à savoir l'Orphisme : on a ressenti comme une envie de l'auteur de se racheter et d'atteindre une sorte de divinité (avec cette présence accrue de la figure de Dieu) qui le hisse dans les rangs des immortels. Notant également que puisque Jean d'Ormesson est philosophe de formation et adepte de Platon de surcroît, L'orphisme à teint sur son œuvre d'une manière inconsciente. De ce fait, avec toutes les redondances relatives à cette doctrine qu'on a pu relever à travers notre analyse et qu'on a déjà explicité dans le chapitre précédent, on peut avancer que c'est son mythe personnel.

Le mythe personnel est un concept inventé par Charles Mauron. C'est l'une des notions relatives à la psychocritique. Son concepteur le définit comme « *le phantasme le plus fréquent chez un écrivain, ou mieux encore l'image qui résiste à la superposition de ses œuvres* »<sup>696</sup>. C'est-à-dire que c'est le point commun qui réunit toute l'œuvre de l'auteur, une obsession qui se réitère d'une façon monomaniaque. Il traduit selon Mauron « *des processus psychiques profonds et il doit avoir une genèse et une histoire complexe [tel] un être vivant régissant aux excitations externes et internes, mais conservant son équilibre spécifique au long de son évolution* »<sup>697</sup>. C'est-à-dire que ce mythe doit avoir un commencement, un point nodal de sa manifestation, une genèse et une évolution vécue. Comme il relève de l'inconscient, il faut traquer dans le texte toutes répétitions thématiques inconscientes et mesurer leur constance et leur cohérence et surtout leur durée dans toutes l'œuvre puisque selon le concepteur de la psychocritique : « *les processus inconscients d'un individu humain dépendent, dans une certaine mesure, et à travers des retentissements compliqués, des événements de son existence. Dans la mesure encore (apparemment très grande) où la vie imaginative dépend à son tour des processus inconscients, elle est fonction des éléments bibliographiques* »<sup>698</sup>. C'est-à-dire que pour qu'on parle réellement de trauma, selon Mauron, il faut que l'incident vécu marque lourdement et subitement la personne, qu'il soit un adulte ou un enfant. Il faut qu'il ait un choc qui s'en suit qui fait perdre tout contrôle à l'individu. Cependant, l'étude du mythe personnel ne prétend pas expliquer toute l'œuvre mais seulement sa part inconsciente.

<sup>696</sup> Op.cit., *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, introduction à la psychocritique*, pp. 209-210.

<sup>697</sup> Ibid.

<sup>698</sup> Ibid., p. 211

L'orphisme est une doctrine philosophique et religieuse qui est relative à la Grèce antique dont le personnage mythique Orphée représente le premier souffle au fondement de la doctrine par cette capacité à remonter le temps et à revenir aux origines du monde et ainsi à la création. Cette doctrine est marquée par une faute originelle où l'âme est condamnée à un cycle de réincarnation perpétuelle et que seul une épreuve initiatique pourra l'en débarrasser afin qu'elle atteigne le paradis et qu'elle aboutisse, de ce fait, à la divinité.

Pour bien assimiler cette doctrine, il faut remonter aux origines et à la création des hommes à l'époque Grecque. En effet, selon la mythologie grecque, l'homme est né des cendres des Titans foudroyés par Zeus, après qu'il ait été horrifié par leur crime sur Dionysos. Ces derniers, l'ayant tué, mangé en faisant bouillir sa chaire avant de la griller. Donc, l'homme acquiert cette part de divinité par Dionysos et cette part du mal qu'il a hérité des Titans, les orphiques proposent de la purifier et la rendre immortelle en lui faisant subir une épreuve initiatique, celle de fuir l'eau du « Fleuve de L'oubli ». Commence alors, une vie d'ascétisme doublée d'un travail de mémoire, une rétrospection qui les mène vers les origines de la création et par voie de conséquence vers la divinité.

Ces éléments orphiques correspondent à l'œuvre de Jean d'Ormesson où l'auteur pour se purifier de la faute qu'il porte (celle qu'il approuve à l'égard de son de son père), revient sur son passé, sur le passé de l'humanité et se pose plein de questions sur les origines de la création, sur l'amour, sur la mort, sur l'âme, jusqu'à arriver toujours à la fin vers Dieu.

Tels les préceptes de l'orphisme, D'Ormesson tente à travers son œuvre de nous donner une idée sur notre destinée et nos origines, en se posant des questions dans ce sens et en tentant d'y répondre. D'Ormesson évoque plusieurs fois la mort et tente de lui donner une explication jusqu'à ce qu'elle devienne une vraie obsession. Il l'évoque à chaque fois comme étant un fait inéluctable : « *la mort n'est pas une anecdote* »<sup>699</sup>. Cependant à travers ces romans, on assiste à un réel combat entre Eros et Thanatos, entre l'amour et la mort, au terme duquel cette dernière sort toujours victorieuse. On se retrouve en plein périple d'Orphée qui, pour l'amour d'Eurydice, prend le risque de descendre aux enfers et de défier les Dieux de la mort afin de sauver sa bien-aimée, où la mort le vainc et lui fait perdre sa femme à tout jamais.

<sup>699</sup> Op.cit., *C'est une chose étrange à la fin que le monde*, p. 217.

Dans les romans Ormessoniens, ce schéma se répète à chaque fois, où le narrateur perd sa femme à cause de la mort qui survient et qui finit par le séparer de sa bien-aimée. On l'a expliqué dans les chapitres précédents, notamment à travers *La douane de mer*, lorsque l'auteur choisit de tuer son narrateur aux premières pages du roman et le séparer à jamais de sa femme Marie, dans *L'amour est un plaisir* où le narrateur Philippe perd sa bien-aimée Bénédicte après la mort de Philippe, dans *Le rapport Gabriel*, où l'auteur perd sa femme Marie. Dans *Histoire du juif errant*, Ahasvérus perd sa bien-aimée Marie de Magdala dès le début lorsqu'il a refusé de donner à boire au Christ et il a été, juste après, condamné à l'immortalité. C'est-à-dire que là où les romans Ormessoniens contiennent des personnages, l'auteur choisit de priver son narrateur de l'amour en faisant surgir la mort.

Cette concomitance qui existe entre l'amour et la mort dans les romans Ormessoniens revient aussi, à l'importance que donne la pensée orphique au Dieu de l'amour. En effet, Eros est dans la théogonie orphique un Dieu primordial contrairement à celle d'Hésiode « *c'est la puissance qui intègre et concilie les opposées et les contraires ; c'est la force primordiale qui permet d'unifier les aspects différenciés d'un monde déchiré par les tensions* »<sup>700</sup>. C'est la même conception que donne d'Ormesson quand il essaie d'expliquer la notion d'amour dans ses romans. Il évoque cette capacité de l'amour à l'unification des êtres les plus opposés et à diminuer les tensions quand il a parlé de l'amour à A dans *la Douane de mer* : « *l'amour est la clé du monde comme il est la clé de l'univers. Il n'y aurait pas d'enfant s'il n'y avait pas d'amour et il n'y aurait plus de monde s'il n'avait plus d'enfants* »<sup>701</sup>. C'est-à-dire que l'amour est le moteur du monde, sans lui rien ne peut exister, il rejoint ce qui est dit dans la théogonie orphique connue par Aristophane et Platon : « *celle (la race) des immortels n'existait pas avant qu'Eros n'eût opéré l'union de toutes choses : du mélange progressif des éléments entre eux sortirent le Ciel, l'Océan, la Terre, et la race impérissable des Dieux bienheureux* »<sup>702</sup>. Donc, pour les deux visions, Eros fait partie des Dieux les plus anciens sans lesquels la vie et l'homme, par conséquent, n'auraient pas existés.

### III-II-2-1- L'origine de l'homme

L'orphisme prête à l'homme une double nature titanesque (terrestre) et dionysiaque (céleste). En effet, le meurtre d'Orphée a été, tel celui de Dionysos, effectué sous une forme des plus

<sup>700</sup> GUITTON, Brigitte et Philippe, *les voies de l'immortalité dans la Grèce antique*, Paris, ancrages, 2014, p.76

<sup>701</sup> Op.cit., *La Douane de mer*, p. 45.

<sup>702</sup> ARISTOPHANE, *les Oiseaux*, v. 693-702, Garnier-Flammarion, 1966, vol. II, p. 57.

atroces : il a été bouilli, ensuite, grillé et dévoré. Les titans ayant goûté à ce festin sont foudroyés par Zeus, transformés en cendres et dispersées dans la terre. Naissent, alors, les premiers hommes marqués par cette double nature titanesque empreinte de mal et une autre dionysiaque à caractère divin. Les Orphiques, de ce fait, tentent d'attribuer ce qui est passé à Dionysos à Orphée (par leur passé commun) et se retrouvent avec une conception dualiste de l'être humain avec cette face mauvaise et divine qui existe en l'homme. Ils estiment que la première est du ressort du corps et que la deuxième concerne l'âme. Jean d'Ormesson en a fait allusion à chaque fois dans son œuvre (nous en avons parlé dans l'analogie faite de son œuvre avec le Timée de Platon quand on a évoqué le mal propre à la nature humaine) et ce passage nous conforte pour ce qui va suivre « *parce qu'ils sont des esprits, les hommes sont habités par la pensée, le souvenir, l'imagination, la conscience. Mais parce qu'ils sont des corps, ils sont habités aussi par des élans obscurs qui s'appellent les passions* »<sup>703</sup>. D'Ormesson rejoint de ce fait la conception platonicienne et orphique qui donne à l'âme ce côté divin et au corps ce côté terrestre mué par les passions (sensible vs intelligible) « *ce qui est divin, immortel, objet pour l'intelligence, qui possède une forme unique, qui est indissoluble et toujours semblablement même que soi-même, voilà ce avec quoi l'âme offre le plus de ressemblance* »<sup>704</sup> conception de l'âme et du corps de Platon que nous avons déjà abordée dans les points précédents.

### III-II-2-2- La mémoire, une palingénésie

Orphée est un poète et un musicien qui arrive à enchanter tous ceux qu'il rencontre, il est aussi considéré comme un initiateur. En effet, pour atteindre le Paradis des bienheureux dans l'île élyséenne, il devait s'éloigner du lac des oublis afin d'atteindre grâce à l'initiation cet endroit édénique :

A mnémosyne est consacré ce (dit) :  
(Pour les mystes) sur le point de mourir  
Tu iras dans la demeure bien construite d'Hadès :  
A droite il y a une source,  
A côté d'elle se dresse un cyprès blanc ;  
C'est là que descendent les âmes des morts et qu'elles s'y rafraîchissent.  
De cette source tu ne t'approcheras surtout pas.  
Mais plus loin, tu trouveras une eau froide qui coule  
Du lac de Mnémosyne ; au-dessus d'elle se tiennent des gardes.  
Ils te demandent, en sûr discernement,  
Pourquoi donc tu explores les ténèbres de l'Hadès obscur.

<sup>703</sup> Op.cit., *La Douane de mer*, p. 46.

<sup>704</sup> PHÉDON, 80b.



Dis : « (je suis) fils de la Terre et du Ciel étoilé.  
Je brûle de soif et je défaille : donnez-moi donc vite  
A boire de l'eau froide qui vient du lac de Mnémosyne ».  
Et ils t'interrogent, par le vouloir du roi des enfers.  
Et ils te donneront à boire (l'eau) du lac de Mnémosyne.  
Et toi, quand tu auras bu, tu parcourras la voie sacrée,  
Sur laquelle aussi les autres mystai et bacchoi  
Avancent dans la gloire<sup>705</sup>

À travers ce passage, toute l'initiation de la vision orphique est expliquée : après la mort, l'âme qui est fille du ciel et de la terre parcourt l'Hadès alors que le corps reste sur terre, une vision qui se rapproche de celle de Platon dans le *Timée* et de laquelle est inspirée l'œuvre Ormessonienne comme nous l'avons expliqué dans les points précédents (chapitre 1, Partie III). Cette âme doit éviter le lac des oublis et doit boire par contre du lac de Mnémosyne (Déesse de la mémoire et mère des Muses).

Mnémosyne est une Titanide, fille d'Ouranos (ciel) et de Gaïa (terre) selon la théogonie d'Hésiode

C'est en Piérie qu'unie au Cronide (Zeus), leur père, les enfanta Mnémosyne, reine des coteaux d'Eleuthère, pour être l'oubli des malheurs, la trêve aux soucis. A elle, neuf nuits durant, s'unissait le prudent Zeus, monté, loin des immortels, dans sa couche sainte. Et quand vint la fin d'une année et le retour des saisons, elle enfanta neuf filles, aux cœurs pareils, qui n'ont en leur poitrine souci que de chant et gardent leur âme libre de chagrin, près de la plus haute cime de l'Olympe neigeux. Là sont leurs chœurs brillants et leur belle demeure. Les Grâces et Désir près d'elles ont leur séjour<sup>706</sup>

Mnémosyne a donc une double fonction : faire oublier les tracas et les malheurs et inspire par ses filles les artistes et fait fructifier la production artistique. Cette déesse est une divinité orphique majeure puisque le défunt doit boire de son eau pour qu'il garde le souvenir de l'immuable et retrouve ainsi son origine divine. Son âme ne doit en aucun cas oublier ses origines de peur qu'elle se réincarne et revit une renaissance avec tout ce qu'elle comporte comme malheur. La mémoire dans la vision orphique est primordiale puisqu'elle permet à l'âme, débarrassée du corps, de retourner vers les origines de toutes choses, en prendre conscience et vaincre ainsi l'oubli ; se rapprocher du divin et atteindre l'immortalité.

<sup>705</sup> PUGLIESE, CARRATELLI, Giovanni, *Lamelle d'Hipponion, les lamelles d'or orphiques*, Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 35.

<sup>706</sup> HÉSIODE, *Théogonie*, v. 53-67, trad. P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 1928.

Dans toute l'œuvre Ormessonienne, le narrateur fait des rétrospections dans le passé et essaye d'expliquer l'origine des choses. Comme nous l'avons dit dans les chapitres précédents. Débarrassé de son corps, le narrateur Ormessonien revient toujours vers le passé et commence ainsi un travail de mémoire qui lui permet d'échapper au silence, à l'oubli et à la mort et d'inscrire son œuvre dans les plateaux de cire que Mnémosyne donnait aux poètes. Ceci nous rappelle la phrase que Jean d'Ormesson a prononcée lors de son discours de réception à l'Académie française le 6 juin 1974 « *il y a quelque chose de plus fort que la mort, c'est la présence des absents, dans la mémoire des vivants* ».

A travers ces souvenirs, d'Ormesson essaie de s'approprier le temps perdu, Lévi Strauss n'a-t-il pas défini le mythe comme « *une recherche du temps perdu* »<sup>707</sup> ? Cette définition nous rejoint pour dire que la présence de ces éléments mythiques tel que l'amour perdu, la mort, la mémoire, le passé, plongent, par excellence, l'œuvre Ormessonienne dans le mythe et plus précisément celui d'Orphée. Ce temps perdu que d'Ormesson essaie de retrouver en réunissant les hommes, qui ont marqué son passé et le passé de l'humanité, est assimilé à la quête des orphiques à vouloir redonner vie à Dionysos, le Dieu démembré dont les hommes sont issus. Ce travail de mémoire tente de réunir tous ses personnages afin qu'ils ne fassent plus qu'un : l'Humanité.

Le souvenir présente une part importante dans l'œuvre Ormessonienne, son œuvre est tourné toujours vers le passé il a déclaré dans au plaisir de Dieu qu'il est :

Né dans un monde qui regardait en arrière. Le passé comptait plus que l'avenir [...] quelques paroles que nous nous répétions sans nous lasser. Et elles nous donnaient tant de bonheur que nous allions quelquefois jusqu'à en inventer de nouvelles [...] c'est ainsi que j'appris ce que nous devons aux souvenirs<sup>708</sup>

Les narrateurs Ormessonien sont toujours confrontés au passé, ils s'introduisent dans un monde où ils ne sont plus seuls, où ils côtoient d'autres personnage venant toujours de ce passé. Un passé sur lequel tous les regards devront être tourné et qui nous montre l'ampleur du temps écoulé et du chemin parcouru. Par cette rétrospection à travers ses personnages, l'auteur essaye de conjurer ce temps qui passe, de l'immobiliser en le faisant tourner autour de lui-même par toutes ces redondances. A travers la mémoire, surtout celle de sa vie et de la vie de sa famille, l'auteur effectue un mouvement de retour sur soi-même qui provoque une renaissance libératrice de ce poids qu'il traîne à savoir cette culpabilité vis-à-vis de son père

<sup>707</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 225.

<sup>708</sup> D'ORMESSON, Jean, *au plaisir de Dieu*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 13-14.

« *Le "moi" surgi du passé et parvenu au degré de conscience universelle n'est plus le moi étriqué du règne de l'individualisme. Il trace un cercle immense rejoignant les confins de l'univers ; c'est ce réseau de conscience qui donne à la personne sa valeur d'extension* »<sup>709</sup>

C'est-à-dire que les images du passé ont migré pour se figer, à la fin, dans l'intemporel et donc dans l'éternel « *Une aventure individuelle devient un nouveau miroir de l'aventure humaine, reflet précieux et inaltérable de ce qui refuse en nous de mourir* »<sup>710</sup>. L'auteur par son narrateur, à l'image de la descente aux enfers d'Orphée, descend au plus profond de son être à savoir son inconscient pour émerger à la fin en pleine lumière de sa conscience et ainsi à son moi éternel vers sa quête de la vérité. Une vérité apaisante qui vient du souvenir du temps primordial, du temps où la souffrance n'existait pas encore et où l'univers se forme par lui-même, s'auto-engendre sans cause ni finalité. Une sorte de voyage initiatique où le narrateur prend conscience qu'après toute vie, il faut bien qu'il y ait une mort, que la séparation est nécessaire et que pour qu'il y ait éternité, il faut qu'il y ait création puisque

L'œuvre d'art, dressée contre l'oubli des hommes, semble plaider pour la permanence de la forme ; elle est la conquête du passé par la mémoire, elle devient un symbole d'éternité et d'unité dans le temps. Faible signe d'espoir, fragile et toujours menacée, elle relie le passé à l'avenir, et remet en cause les victoires du temps<sup>711</sup>

D'Ormesson la confirme par la voix de son narrateur lorsqu'il a dit « *j'ai essayé de les faire revivre. J'ai voulu remplacer par un livre la mémoire de la famille en train de se dissoudre dans le néant* »<sup>712</sup>, et à chaque fois cette idée, de faire revivre le monde à travers un écrit, lui vient à l'esprit ou est édicté au narrateur par l'un des personnages du roman. Cette idée d'établir l'œuvre qui se dresse contre l'oubli est réalisée à travers toute sa création littéraire.

Dans *La Douane de mer*, il écrit un rapport à la demande de l'esprit A qui est venu d'une autre planète et lorsqu'il termine son rapport qui se résume en un flux de souvenir il nous fait part de la pensée suivante :

Je m'étais réveillé : le songe s'était dissipé. Personne ne savait plus où il était passé. Il était tombé dans le néant sous le nom du souvenir. Je n'avais fait que rêver la réalité

<sup>709</sup> TRUDEL, Françoise, le temps et l'espace dans le roman au plaisir de Dieu de Jean d'Ormesson, université du Québec à Trois-Rivières, août 1978, thèse électronique consultable sur l'URL suivant : <http://depot-e.uqtr.ca/id/eprint/6393/>, p. 4.

<sup>710</sup> Ibid., p. 7.

<sup>711</sup> Op.cit., TRUDEL, Françoise, p. 17.

<sup>712</sup> Op.cit., *Au plaisir de Dieu*, p. 590.

toute entière. Peut-être d'autre, après moi, et endormis comme moi dans l'espace et le temps, poursuivraient-ils le même cauchemar et les mêmes illusions ? Pour moi, j'en avais fini avec les tumultes du monde et ses incertitudes. Les doutes étaient levés qui m'avaient tant tourmenté. Une certitude l'emportait, et pour l'éternité : j'étais sorti du temps. J'y étais entré dans le sein de ma mère – que son nom soit béni ! Je m'en étais retiré devant la Douane de mer. J'avais quitté mon corps où j'avais habité pendant quelques années. J'étais mort. L'ordre régnait sur l'univers. Tout, enfin, était simple. Tout était bien. Merci.<sup>713</sup>

A travers ce témoignage du narrateur, on voit bien le côté cathartique de l'écriture et de la création. Dans ce passage l'auteur fait allusion à deux notions chères à l'orphisme, la première étant la catharsis par la mémoire et la deuxième étant l'ascétisme par l'absence du corps et la présence de l'âme (que nous allons aborder dans ce qui va suivre). En effet, le narrateur grâce à ces deux notions, a pu arriver à un degré inégalé de sérénité. Il est arrivé au temps primordial (absence du temps), un temps où toutes les angoisses et les peurs se dissipent, un temps où l'être fait union avec l'Un, un temps éternel où les doutes et la culpabilité n'existent pas. Il est arrivé à son Moi profond tel que Proust l'a défini, un « moi » inaccessible car toujours en contact avec le monde intérieur de l'écrivain et qui ne peut être saisi que par le travail de mémoire « *le moi accède alors à l'intemporel* »<sup>714</sup>

Dans *La création du monde*, le narrateur a décidé de transcrire la parole de Dieu dans un livre qui constituera le roman :

Je pris l'habitude de noter dans un carnet l'essentiel de mes rêves. Ce carnet, je le feuilletais en écrivant ces pages. J'ai assez l'habitude des textes pour savoir les soupçons que peut entraîner cette méthode. Le matin en transcrivant mes rêves ne les transformais-je ? N'y avait-il pas un risque de les inventer en croyant m'en souvenir ? [...] je me suis beaucoup interrogé sur cette possible alchimie. Peut-être parce que mes rêves si sombres n'étaient plus qu'un souvenir<sup>715</sup>

Dans ce passage, l'auteur parle de la transcription de ces rêves et donc de la création qui vient toujours du souvenir, ce souvenir qui non seulement nous aide à écrire mais peut aussi transformer notre écriture et faire ressortir la part sombre de notre moi à savoir « le moi profond », nous rejoignons ici la théorie de Bergson pour qui la mémoire étant flexible et tenace est à même de produire du sens.

<sup>713</sup> Op.cit., *La Douane de mer*, p. 589-590.

<sup>714</sup> TADIÉ, Jean-Yves et Marc. *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999, p. 202.

<sup>715</sup> Op.cit., *La création du monde*, p. 24-25.

Dans ce même roman l'auteur nous fait une description de ce temps primordial que nous avons cité précédemment dans lequel la création l'a plongé :

Dans l'angoisse ou dans la paix, mes rêves, je les comprenais enfin, étaient différents de la vie de chaque jour [...] le matin, quand je quittais mon trois pièces, j'allais acheter le journal, j'évitais les voitures qui roulaient dans la rue, je montais dans le métro, mes collègues me parlaient du cancer de leur belle-mère ou du mariage de leur fille [...] Mes rêves, eux, ne s'ouvraient pas sur autre chose. Ils étaient bloqués sur eux même [...] Le monde de mon sommeil su suffisait à lui-même. Je me promenais dans mes jardins, je volais dans les airs, je me jetais nu du haut d'une tour [...] Tout se déroulait avec suavité, sans grippe, sans impôts, sans administration [...] Il se trouve que j'ai deux vies. L'une est la vie de tout le monde, l'autre n'appartient qu'à moi et elle n'est pas déplaisante.<sup>716</sup>

Il apparaît dans ce passage, une sensation de paix intérieure que l'auteur ressent à travers ses rêves, il fait une comparaison entre la vie de tous les jours et la vie des rêves. Dans cette dernière il se sent libre, il n'y a pas de soucis même dans l'angoisse. On voit bien que l'espace et le temps sont abolis et le monde suffit à lui-même puisque « *Par le sommeil, et par la rêverie qui en dépend, le Même et l'Autre, l'Un et le Multiple des philosophes grecs, sont réunis dans la joie de l'écriture comme invention* »<sup>717</sup>

Dans *Casimir mène la grande vie*, le grand-père du narrateur, agonisant, le somme d'écrire l'histoire du groupe, de transformer cette réalité qu'ils ont vécue en un rêve puisque la littérature était faite pour ça

Tu écriras l'histoire du groupe [...] tu t'arrangeras pour que tout prenne l'allure d'une fable pour enfant [...] ça ne sera pas difficile. La littérature est faite pour ça : elle n'a jamais cessé de transformer des rêves en réalité, elle peut pour ça bien, pour une fois, transformer un peu de notre vie réelle en fiction et en rêves<sup>718</sup>

Et d'ajouter « *ton chemin est tout tracé. Ecoute-moi, Junior. Tu racontes ce que nous avons fait et ce que tu as vu. Tu n'as qu'à te souvenir. Ce n'est pas sorcier* »<sup>719</sup>. Force est de constater que dans ce passage, le souvenir est également évoqué pour arriver à la création, il faut qu'il y ait un travail de mémoire pour qu'il y ait création. Le grand-père du narrateur lui demande d'écrire leur histoire pour combattre l'oubli dans lequel il risque d'y être jeté après sa mort. L'auteur choisit de mettre le souhait du grand-père dans ses dernières volontés pour donner plus d'importance à cette histoire (celle du groupe) que son narrateur doit rédiger et dont il doit faire appel à ses souvenirs pour la rédiger, et qui constitue le roman lui-même.

<sup>716</sup> Ibid., p. 26.

<sup>717</sup> MOROT-SIR, Édouard. "L'écriture-Rêverie Et La Création Proustienne." *Revue D'Histoire Littéraire De La France*, vol. 84, no. 6, 1984, pp. 909–917. JSTOR, [www.jstor.org/stable/40528028](http://www.jstor.org/stable/40528028) Consulté le : 15 Nov. 2019.

<sup>718</sup> Op.cit., *Casimir mène la grande vie*, p. 238.

<sup>719</sup> Ibid., p. 241.

Dans *Un jour je m'en irai sans avoir tout dit*, le narrateur dans sa conversation avec Marie, évoque le travail de mémoire qui restitue le passé :

Nous sommes là pour essayer de découvrir, à travers la beauté, dans la souffrance et de l'espérance, grâce à notre mémoire qui nous restitue le passé, ce que nous faisons sur cette terre [...] je me souviens de Plessis-les-Vaudreuil, disparu dans le souvenir, de mon grand-père et de Pama, de toi surtout et de Castellorizo. Je remonte plus loin. A Andromaque, à Horace, à Ovide, en exil sur les bords de la mer noire, à Achille dans l'Iliade, à Nausicca dans l'Odyssée. Plus loin encore : à l'origine de l'écriture, à l'invention des chiffres, à la conquête du feu. Toujours plus loin : aux primates, aux algues bleues, aux amibes. En enfin, aux étoiles, aux ancêtres, et au big-bang d'où elles sortent. Il me semble être plus proche des premières secondes de l'univers et de la formation du soleil que de beaucoup de nos livres, de nos films, de nos débats d'aujourd'hui. [...] j'ai rêvé le monde et la science qui tente de le comprendre. J'ai essayé d'écrire le roman de l'univers, le roman de la science [...] la plus belle histoire du monde, c'est l'histoire de ce monde qui n'existe que parce que nous le rêvons.<sup>720</sup>

A travers ce passage, l'auteur nous explique à juste titre, le processus de rétrospection. Il commence par sa vie, ensuite l'histoire du monde avec les personnages qui l'ont marquée jusqu'à arriver à l'origine du monde et ne faire qu'un avec le créateur en créant lui-même son œuvre. Un roman du monde que l'auteur écrit grâce au rêve. L'auteur insiste sur la capacité de la rêverie à raccommoier le passé « *tantôt je rêve, tantôt j'enregistre et je dicte, en me promenant, les songes que voici* »<sup>721</sup> disait Montaigne en parlant de ses écrits. A travers ce passage, l'auteur rejoint Proust lorsqu'il « *reconnaît dans l'écriture le miracle d'une parthénogenèse* »<sup>722</sup> dans la mesure où cette dernière nous fait, grâce à la rêverie, retrouver l'unité vitale qui donne à la création cette beauté et cette sensibilité qui lui est propre.

Dans *Histoire du juif errant*, le narrateur transcrit également les histoires que leur raconte Simon à lui et à Marie. Et pour ce faire, le narrateur évoque le rêve et le souvenir qui l'aide dans sa tâche. Le narrateur nous dit clairement que quand il a un manque d'inspiration il part en Italie parce que c'est une ville avec une charge symbolique assez élevée par tous les monuments et les places qui ont vu passer l'histoire du monde, pour le narrateur « *c'est un bel endroit pour vivre dans le passé et rêver dans le présent* »<sup>723</sup> Ce passage explique à lui seul le processus de création qui englobe le souvenir et le rêve en même temps. Il explique, également, l'écriture fragmentaire qui s'établit par la rêverie au gré du souvenir

Il fallait nous souvenir de beaucoup de noms que nous ignorions, ne pas négliger ses incidentes qui étaient toujours imprévues et nombreuses, rétablir une cohérence qui

<sup>720</sup> Op.cit., *Un jour je m'en irai sans avoir tout dit*, pp. 224-225.

<sup>721</sup> MONTAIGNE, *Essais*, III. 3.

<sup>722</sup> Op.cit., Morot-Sir, Édouard. *L'écriture-Rêverie Et La Création Proustienne*.

<sup>723</sup> Op.cit., *Histoire du juif errant*, p. 64.

fuyait partout, suivre un fils d'histoire qui, souvent, n'existait pas. Une idée le menait à une autre, il sautait avec allégresse par-dessus l'espace et le temps, il lui arrivait de mener de front plusieurs récits différents. Une physionomie, une situation, une formule le renvoyait tout à coup à d'autres formules, à d'autres situations, à d'autres physionomies qui lui rappelaient les premières<sup>724</sup>

A travers ce passage, nous nous rendons compte que le narrateur évoque la mémoire involontaire dont perlait Proust, celle qui permet de revivre le passé et non seulement de le rétablir. Elle se rapproche de la théorie de l'inconscient de Freud dans la mesure où celui qui la pratique arrive à « *un hors-temps qui est le lieu même de l'inconscient* »<sup>725</sup>, ce hors temps qui est assimilé, aussi, au paradis élyséen des orphiques qui est le lieu par excellence de la quiétude et de la sérénité. Selon Proust, ce travail de mémoire qui mène également vers la création et la seule vie à laquelle l'écrivain peut y parvenir celle de la littérature :

La grandeur de l'art véritable, au contraire, de celui que M. de Norpois eût appelé un jeu de dilettante, c'était de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons, de laquelle nous nous écartons de plus en plus au fur et à mesure que prend plus d'épaisseur et d'imperméabilité la connaissance conventionnelle que nous lui substituons, cette réalité que nous risquerions fort de mourir sans avoir connue, et qui est tout simplement notre vie. La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature<sup>726</sup>

C'est-à-dire que l'écriture et la création va permettre à l'écrivain d'arriver à son vrai moi, à sa réalité psychique et de pouvoir déchiffrer son ressenti, ses désirs et ses sentiments et d'atteindre de ce fait l'éternité « *en essayant de rendre aux miens les devoirs de jadis, c'est aussi un peu ma part d'éternité que j'essaie de sauver, à travers ce temps que j'accepte* »<sup>727</sup> disait le narrateur *d'au plaisir de Dieu*.

Par ailleurs, le narrateur évoque également le souvenir comme étant un barrage à l'oubli, il argue à ce propos que :

Tout meurt et disparaît. Et que quelque chose, pourtant, subsiste, chez ceux qui restent, de ce qui a disparu. Que quelque chose, pourtant, subsiste, chez les vivants, de ce qui a vécu. C'est ce que nous appelons le souvenir. La mort n'est pas la fin de tout puisqu'il y a le souvenir. Les hommes rêvent de fantômes, de revenants, de forces spirituelles et mystérieuses, dont on ne sait presque rien, dont on attend presque tout. Le premier des fantômes, le premier des revenants, la plus formidable de toutes les forces spirituelles, vous le savez bien, c'est le souvenir. Rien n'est plus beau que

<sup>724</sup> Ibid., p. 234.

<sup>725</sup> CASTARÈDE, Marie-France, « Proust (1871-1922) et la mémoire », *Le Journal des psychologues*, 2012/4 (n° 297), p. 38-43. DOI : 10.3917/jdp.297.0038. URL : <https://www.cairn-int.info/revue-le-journal-des-psychologues-2012-4-page-38.htm> consulté le 17/06/2019.

<sup>726</sup> PROUST Marcel, [1926], *le temps retrouvé, in à la recherche du temps perdu*, t. III, Paris, Gallimard, 1992, p. 48.

<sup>727</sup> Op.cit., *Au plaisir de Dieu*, p. 604.

l'espérance – si ce n'est le souvenir, qui est l'inverse et la même chose : une espèce de cri du vivant vers la vie, une affirmation de l'être, une célébration de ce qui n'est plus et qui, pourtant, a été, un appel de ce qui doit être et qui n'est pas encore. Distinguez-vous ce jeu au loin entre le temps et la vie ? Il repose tout entier sur un mystère effrayant : quand il n'y aura plus rien, il y aura eu quelque chose et la mort elle-même n'efface pas le souvenir.<sup>728</sup>

A travers cette citation l'auteur rejoint Proust lorsqu'il a déclaré que

Quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles, mais plus vivace, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir.<sup>729</sup>

Les deux auteurs se rejoignent pour dire que l'écrivain est mué par cette nostalgie du passé qui subsiste dans son esprit et qui fait surface involontairement par une odeur, une sensation, un incident. C'est une manière d'évoquer le passé et de le revivre au présent et ainsi avoir une mainmise sur le temps et par voie de conséquence sur la mort. Seul le souvenir peut vaincre la mort puisqu'il fait revivre l'histoire.

### III-II-2-3- L'ascèse orphique

On a parlé dans les points précédents que Jean d'Ormesson plonge son narrateur dans l'ascétisme en le dépourvoyant, à chaque fois, de son corps pour laisser libre cours à sa pensée, il évoque aussi le corps dans ses romans comme étant un frein à la pensée parce que mué par des désirs et des besoins qui empêchent l'âme de s'extérioriser. Il pense que l'âme est proche de la vérité et de l'éternité à travers ce passage de *La Douane de mer* :

Il n'y a que les vivants pour s'inscrire dans le monde, pour faire marcher l'histoire. Je ne dis pas que nous autres, mon cher A, les esprits et les morts, nous ne soyons rien du tout. Nous sommes autre chose. Et peut-être mieux. Il n'est pas tout à fait exclu que nous soyons plus proches de l'être, de sa profondeur, de sa nécessité – de son éternité.<sup>730</sup>

L'auteur rejoint ainsi la vision orphique qui pense que l'ascétisme est une aventure spirituelle qui permet à l'homme d'atteindre un idéal de vie par la purification de son esprit de la culpabilité qu'il peut ressentir et qui peut résulter d'un trauma ou d'un deuil. Jean d'Ormesson dépourvoit ses narrateurs de leur corps, les éloigne aussi de leur amour et les place dans « un état où le cœur ne peut être ému en son fond, et, quoique le monde lui montre

<sup>728</sup> Op.cit., *Histoire du juif errant*, p. 267.

<sup>729</sup> PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann*, in *à la recherche du temps perdu*, t. I, Paris, Gallimard, 1917, p. 68.

<sup>730</sup> Op.cit., *La Douane de mer*, p. 415.



*ses beautés, ses honneurs, ses richesses, c'est tout de même comme s'il les offrait à un mort, qui demeure sans mouvement et sans désirs insensibles à tout ce qui se présente* »<sup>731</sup>, c'est ce que Olier appelle « *état de mort* ». Cette nécessité de se débarrasser du corps vient de ce mal et de cette culpabilité que l'auteur traîne depuis la mort de son père. Il essaie à travers l'écriture et par l'intermédiaire de ses personnages d'atteindre le salut éternel en séparant le corps de l'âme pour que ce dernier ne se dresse pas contre son accomplissement et sa perfection.

En outre, l'auteur essaie d'abolir le temps puisqu'il présente pour lui une source d'angoisse. Avec cet ascétisme, il tend vers la permanence éternelle de Dieu. Il délivre ainsi son âme des liens charnels que le corps noue avec elle afin d'atteindre la sagesse divine. D'Ormesson essaie ainsi de renforcer le lien qui existe entre les hommes en se faisant le porte-parole de la parole divine il évoque ainsi un « *sentiment épique d'un univers de valeurs en perpétuel conflit [avec l'histoire de l'humanité qu'il raconte et la sienne aussi, puis il essaie d'établir] une prééminence du spirituel sur le charnel, de l'éternité sur le temps, une nostalgie d'une unité absolue et infaillible et une aspiration de l'âme à l'union divine* »<sup>732</sup> et donc, à l'éternité.

L'auteur adopte cette vision orphique qui tente de libérer l'âme de l'emprise du corps, ce dernier étant pour elle une source de mal et de tourment. L'âme essaie, de ce fait, de s'en affranchir en tendant vers l'intelligible, vers son immortalité.

Par ailleurs, l'incarnation est la voie de la purification de l'âme par excellence chez les orphistes. Elle constitue une sorte d'initiation, un voyage cathartique au travers des corps qu'elle endosse et qui la font aboutir à un état accompli de vertu.

Cette incarnation est présente dans l'œuvre Ormessonienne où le narrateur habite le corps de plusieurs personnalités qui ont marqué l'histoire notamment dans ses deux romans *et moi, je vis toujours* et *Histoire du juif errant* pour qu'enfin il arrive à une situation où il acquiert une sorte de satisfaction et une acceptation de son destin. Toute son œuvre est marquée par la notion de l'incarnation mais dans les deux romans qu'on a cités, elle est tellement explicite

<sup>731</sup> OLIER Jean Jacques, Catéchisme chrétien pour la vie intérieure, Paris, Clermont-Ferrand, 1836 p. 110, format PDF, URL :

[https://books.google.dz/books?id=0N7JvYV5K84C&pg=PA209&hl=fr&source=gsb\\_toc\\_r&cad=4#v=onepage&q&f=false](https://books.google.dz/books?id=0N7JvYV5K84C&pg=PA209&hl=fr&source=gsb_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false) consulté le 19/06/2019.

<sup>732</sup> LOUIS-COMBET Claude, « première partie. De l'ascèse chrétienne à l'ascèse grecque ». Ascétisme et eudémonisme chez Platon. Par Louis-Combet. Besançon : presse universitaire de Franche-Comté, 1997, PP. 17 URL : <https://books.openedition.org/pufc/3408?lang=fr#bodyftn1> consulté le 19/06/2019.

qu'on ne peut ne pas l'évoquer. Simon, lui-même l'a évoqué dans *Histoire du juif errant* en stipulant qu'il y croit fortement

Ce qu'il y a de plus important, c'est l'histoire des hommes. Et qu'il y ait quelque chose qui la dépasse et qui en fasse partie : c'est ce qu'on appelle l'incarnation. Je suis payé pour y croire et je m'imagine, de surcroît, vous l'avez peut-être deviné, que tout ce qui se passe au monde est, d'une certaine façon, contemporain et que, cachée sous le temps qui est notre royaume et notre loi, l'incarnation ne cesse jamais de se poursuivre à chaque instant. Elle était déjà dans le big-bang, dans le premier amour, dans le premier sacrifice, dans le premier souvenir, dans la première attente et la première espérance. Elle était dans les premières paroles prononcées par les hommes et dans les premiers mots tracés sur les coquilles, sur des tablettes d'argile et sur des papyrus. Elle est avant que tout soit et que rien n'apparaisse. Elle est quand rien n'est plus et que tout est fini. C'est par l'incarnation que nous sommes tous trop grands pour nous – et souvent trop petits. C'est par l'incarnation que je cours à travers le monde, que je suis avec vous au pied de la Douane de mer et qu'aux yeux d'un souvenir qui est encore dans l'avenir tout ce qui se passe dans l'histoire se déroule en même temps [...] je crois à autre chose qu'à cette somme d'aventures auxquelles je n'en finis pas d'être mêlé dans ce monde et que je vous raconte nuit après nuit dans la splendeur de Venise [...] Oui, je crois à autre chose. J'ai rêvé d'écrire, sur le temps et au-delà du temps, une histoire d'éternité<sup>733</sup>

Il estime à travers ce passage que l'incarnation a toujours existé et ne cesse de se poursuivre, qu'elle lui a permis de transcender le temps et d'être présent face à ses deux compagnons à leur raconter ces différentes mutations et métamorphoses qui sont la somme de cette histoire d'éternité qu'il a toujours espérée écrire. A travers ces différentes incarnations que l'auteur fait subir à son personnage, il espère se perpétuer lui-même à travers cette histoire d'éternité qu'il rêve d'écrire. Il s'abreuve de l'immortalité de son personnage pour arriver à la sienne propre.

Ces incarnations continuent dans son livre posthume *et moi, je vis toujours*, où le narrateur s'incarne dans la peau de l'histoire de l'humanité en se représentant en un homme primitif, en un disciple de Platon, en un africain, en un sumérien, en un ami d'Achille et d'Ulysse, en un citoyen romain, en un révolutionnaire, en une servante dans une taverne, en un valet, en une maîtresse, en une prostituée...jusqu'à arriver à son dernier masque celui de l'écrivain qui tente d'écrire ses mémoires.

Le narrateur parle de ce cycle de renaissance à travers le passage suivant :

Et moi je vis toujours. Toujours ?... Y a-t-il une fin de l'histoire ? Chacun d'entre vous naît, vit et meurt [...] naître, pour vous, c'est déjà mourir ; mourir, c'est avoir vécu. Moi, je ne meurs pas. Je continue. Je suis hier, aujourd'hui, demain. J'ai été vos grands-parents et les arrières grands-parents. Je serai vos petits-enfants et vos arrière-

<sup>733</sup> Op.cit., *Histoire di juif errant*, p. 608.

petits-enfants de vous arrière-petits-enfants. Jusqu'à où et jusqu'à quand dans un sens et dans un autre ?<sup>734</sup>

A travers ce passage l'auteur atteste de l'immortalité de son personnage en lui assénant le rôle de l'histoire qui ne peut qu'être éternelle à travers les différentes incarnations qu'elle peut faire. Elle touche l'âme de tous les personnages qui l'ont marquée, ce qui lui confère un caractère éternel à travers le souvenir et la mémoire.

Selon l'auteur l'histoire n'est pas éternelle mais en endossant tous ses rôles elle le devient, il l'explique, à juste titre, dans le passage suivant :

Ce qui a été a été et même si ma vie n'est qu'une espèce de songe, ce songe-là aura tranché sur le néant et sur l'éternité [...] Moi non plus, nous le savons, vous le savez tous, je ne suis pas éternelle puisque je suis le temps et que le temps s'écoule. J'ai passé, je passe, je passerai. Mais que je sois passée sous les espèces de l'histoire sur et dans ce monde éphémère où vous avez vécu est une vérité et une beauté pour toujours et la mort elle-même ne peut rien contre moi.<sup>735</sup>

Faire endosser à son narrateur le rôle de l'histoire tel qu'elle est racontée par le biais du songe (création par le travail de mémoire), permet à l'auteur de défier le temps et de gagner sa place dans l'éternité des écrits. C'est-à-dire que l'histoire acquiert cette part d'éternité à travers la création et elle relègue à son tour cette part d'éternité à son auteur.

Qui plus est, par ces différentes incarnations, l'auteur essaye de faire atteindre à son narrateur à savoir l'histoire, en suivant la vision orphique, un état de pureté par un parcours initiatique. Celui d'incarner différentes conditions humaines qui sont, selon cette vision source, de mal et de souffrance : « *Je n'en finis pas d'alterner le bien et le mal [...] je passe des triomphes, des catastrophes, de tous les bouleversements, de la naissance et de la ruine des civilisations à vos problèmes de santé ou d'argent et à vos chagrins d'amour* »<sup>736</sup>. Il doit ainsi s'en affranchir à chaque fois en passant d'une condition à un autre jusqu'à atteindre la divinité puisque :

Le corps peut donc devenir l'instrument de sa libération et de son salut, au prix d'une purification et d'une ascèse punitive [...] qui induit tout naturellement à l'idée de réincarnation. L'homme est enchaîné à de continuelles renaissances et son âme transmigre de corps en corps en fonction des actes justes et injustes qu'il a accomplis. Chaque défunt, à son entrée de l'Hadès, est à la croisée des chemins : ou bien il retrouve le souvenir de ses origines divines, boit du Lac de la mémoire, prend la voie qui le réunit aux initiés et devient dieu « en entrant dans la gloire », ou bien il rejoint

<sup>734</sup> Op.cit., *Et moi, je vis toujours*, p. 271.

<sup>735</sup> Ibid., p. 277.

<sup>736</sup> Ibid., p. 218.

sous le cyprès blanc l'âme des morts qui s'y rafraichissent avant leur prochaine transmigration<sup>737</sup>

Donc ce cycle de réincarnation permet une purification du corps, surtout si la personne se réincarne dans des vies où leurs propriétaires ont été justes et qui ont contribué à l'évolution des civilisations et des sociétés. Comme on l'a précisé plus haut l'histoire, dans ce roman, s'est incarnée dans des vies de grands hommes qui ont marqué l'histoire du monde et dont l'existence a permis de faire évoluer le monde et la condition humaine, ceci ne peut que lui permettre d'arriver à la conclusion de la vérité divine.

De plus, le narrateur étant l'histoire elle-même, donc abstraite, est débarrassée du corps de la personne qu'elle incarne et ainsi détachée du monde matériel. Ces incarnations sont purement morales et non corporelles ce qui l'aide facilement à éviter le sensible et à atteindre l'intelligible et la conclusion à laquelle est arrivé le narrateur, à la fin du roman, nous conforte dans notre analyse lorsqu'il stipule : « *Je suis le temps. Et je suis vous. Au-dessus du temps et au-dessus de vous, au-dessus de l'univers et de moi, y a-t-il quelque chose d'autre ? Rien peut-être ? Ou seul Dieu, peut-être ?...* »<sup>738</sup>. Le narrateur arrive enfin à la conclusion selon laquelle, il n'y a que Dieu qui reste quand tout disparaît, il arrive aux origines de tout à savoir l'éternel. Il essaie de garder cette part de divinité et de tendre vers elle par le roman que le garçon (l'auteur) a essayé d'écrire :

Le dernier masque que j'ai pris est celui d'un garçon, déjà vieilli sous le harnais, qui s'était mis en tête de rédiger mes Mémoires. Il avait pondu, dans sa jeunesse, une chronique truquée de sa famille, une fausse histoire du monde, une biographie bien imparfaite de Dieu. Il m'a tannée pour retracer mes aventures. Je l'avoue : je l'ai laissé faire. Je le regrette<sup>739</sup>

Avec cette création l'auteur essaie d'échapper à la temporalité et d'arriver un hors temps symbole de divinité et d'immortalité où le lecteur lui assure une régénération de sens et une éternelle renaissance de son œuvre puisque toute création littéraire est :

<sup>737</sup> BASLEZ Marie-Françoise, *Le corps, l'âme et la survie : Anthropologie et croyances dans les religions du monde gréco-romain*, dans *Résurrection : l'après mort dans le monde ancien et le Nouveau Testament*, sous la direction de Odette Mainville et Daniel Marguerat, éd Labor et Fides, 2001, pp 73-93. E-Book disponible sur l'adresse :

[https://books.google.dz/books?id=ZmIhJlVXFR0C&pg=PA79&lpg=PA79&dq=le+titanesque+et+le+dionysiaque+et+dans+l%27orphisme&source=bl&ots=HjioKrPxx8&sig=ACfU3U3AZStc6ZTGZaQCe2thFJq\\_ubFcw&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKewjg476jnMTtAhVZUBUIHdY3Dhk4ChDoATAHegQICBAC#v=onepage&q=le%20titanesque%20et%20le%20dionysiaque%20dans%20l'orphisme&f=false](https://books.google.dz/books?id=ZmIhJlVXFR0C&pg=PA79&lpg=PA79&dq=le+titanesque+et+le+dionysiaque+et+dans+l%27orphisme&source=bl&ots=HjioKrPxx8&sig=ACfU3U3AZStc6ZTGZaQCe2thFJq_ubFcw&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKewjg476jnMTtAhVZUBUIHdY3Dhk4ChDoATAHegQICBAC#v=onepage&q=le%20titanesque%20et%20le%20dionysiaque%20dans%20l'orphisme&f=false), consulté le 10/12/2018

<sup>738</sup> Op.cit., *Et moi, je vis toujours*, p. 278.

<sup>739</sup> Ibid., p. 279-280.

Une sorte de présent spatialisé qui échappe à la durée, un carrefour où l'être et le monde échangent leurs forces respectives pour déterminer une réalité nouvelle irréductible aux deux réalités dont elle procède, un espace privilégié où la durée n'a pas de prise tant que le lecteur ne la réinstalle dans l'espace de son propre imaginaire<sup>740</sup>

C'est-à-dire que la création littéraire dans son contact avec le lecteur acquiert une sorte d'immortalité par le renouvellement des interprétations, elle échappe ainsi au temps et à la durée.

### III-II-2-4- Le titanésque et le dionysiaque pour atteindre la divinité

La vision orphique est basée sur le recommencement qui s'apparente au mythe de l'éternel retour tel qu'il a été traité par Eliade et Nietzsche et dont nous avons établi une analyse dans la partie précédente. En effet, par le processus par lequel le corps d'Orphée a été dispersé puis réuni, on est dans l'idée de l'éternel recommencement, une vision cyclique qui induit que toute fin n'est que recommencement. D'Ormesson, à travers son œuvre, explique ce côté cyclique de la vie, selon lequel tout recommence de la même manière :

Une des caractéristiques de la vie, et un de ses privilèges, est la capacité à se reproduire. L'eau, l'air, les pierres ne se reproduisent pas. Seuls les êtres vivants se livrent sans se lasser à un double exercice qui suffit à les définir : ils disparaissent et ils reparaissent, ils meurent et ils ressuscitent, différents et semblables<sup>741</sup>

Et d'ajouter dans *Le rapport Gabriel* que :

Aux charmes du printemps, à la splendeur de l'été succèdent avec une régularité tout à fait surprenante la mélancolie de l'automne et les rigueurs délicieuses de l'hiver qui ne tardent jamais beaucoup à s'effacer à leur tour devant le retour du printemps. Le temps dure, et il passe. L'implacable histoire oublie, se souvient, se répète et invente. Les astres roulent dans le ciel. L'univers suit son cours. Les hommes semblent rester les mêmes, et ils changent pourtant<sup>742</sup>

On voit bien à travers ces deux passages, le mouvement cyclique de la vie et de la nature humaine : bien que les hommes changent, ils restent finalement les mêmes. Le cycle de la vie recommence éternellement mais cette dernière demeure semblable, L'histoire se refait de la même manière. Un éternel recommencement dans lequel « *Tout change. Tout se transforme. Tout s'écroule. Tout reste toujours semblable. Nous ne cessons jamais de rouler entre le bien*

<sup>740</sup> BURGOS Jean, *imaginaire et création. Le poète et le peintre au jeu des possibles*, Saint-Julien, J.P. Paris : Huquet, 1998, p. 80.

<sup>741</sup> Op.cit., *C'est une chose étrange à la fin que le monde*, p. 155.

<sup>742</sup> Op.cit., *Le rapport Gabriel*, p. 442.

*et le mal, du chagrin à l'espoir et de l'espoir au chagrin, du désir à l'ennui et de l'ennui au désir »<sup>743</sup>*

Selon la vision orphique l'être humaine à deux côtés : dionysiaque synonyme de bien et titanique qui est, quant à lui, synonyme de mal. Les titans ont octroyé à l'homme ce goût pour le mal, mais Dionysos leur attribue une fraction d'origine céleste et divine. Ainsi par la voie de l'ascétisme, les orphiques proposent de libérer l'âme de ce côté titanique obscur pour lui faire atteindre l'immortalité.

L'être humain est mué par cette dualité qui existe en son âme, celle du bien et du mal. Le mal étant ancré depuis le péché originel est présent continuellement, d'Ormesson nous en dit un bout, à travers le passage suivant :

Il y a du mal dans le monde. Il y a du mal dans la vie et au cœur de chacun d'entre nous [...] Aucun d'entre nous n'est à l'abri du mal qui frappe à coups redoublés. Ce mal – dont le christianisme nous parle avec génie sous les espèces du péché original et, d'une certaine façon, de l'incarnation, sacrifice inversé, et suprême, offert non plus par les hommes à Dieu mais par Dieu aux hommes pour racheter le mal de l'histoire – ne peut ni s'effacer ni triompher.<sup>744</sup>

L'auteur nous informe que cette part du mal existe en chacun de nous, qu'aucun n'est à l'abri puisqu'elle est inhérente à la nature humaine. Il a donné comme exemple l'histoire du péché originel pour dire que le mal est présent depuis la nuit des temps mais qu'il existe un don de Dieu qui pare à son avancée. Ce bouclier se traduit par le bien dont l'auteur fait allusion quand il stipule que le mal ne peut triompher. Il rejoint, de ce fait, la vision orphique de la dyade mal-bien qui l'attribue au titanique (le mal) et au dionysiaque (la part du bien qui provient du divin).

Orphée dans la vision orphique était un civilisateur. C'est un musicien à la voix enchantée et prodigieuse, garante d'apaisement, de quiétude et d'envoûtement : « *Orphée chante, d'un chant magique, mais aussi il soigne, il interprète et il prophétise* »<sup>745</sup>.

Orphée étant fils de Dieux (on lui aurait attribué comme père Apollon et Calliope comme mère), apprit l'art de la lyre que lui a légué son père Apollon et a hérité l'art de la poésie de sa mère Calliope en sa qualité de muse de la poésie lyrique.

<sup>743</sup> Op.cit., *Un jour je m'en irai sans avoir tout dit*, p. 153.

<sup>744</sup> Op.cit., *C'était bien*, p. 137-138.

<sup>745</sup> DELORME Suzanne, « Orphée, cet analyste », *Insistance*, 2006/1 (n° 2), p. 153-169. DOI : 10.3917/insi.002.0153. URL : <https://www.cairn.info/revue-insistance-2006-1-page-153.htm> consulté le 17/06/2019.

Dans ces différents voyages, il arrivait à rasséréner les tensions, à cadencer les mouvements des rameurs, à repousser les roches errantes et à charmer les sirènes qui ont essayé de le séduire. Il initia les Argonautes aux mystères des Curètes<sup>746</sup> et élaborait pour eux deux hymnes qui racontaient l'histoire des origines et des dieux. Donc, Orphée avait un pouvoir non seulement sur les bêtes sauvages mais sur tous les êtres humains. Il a réussi à créer une atmosphère sereine et fraternelle entre les Dieux, les humains et les bêtes qui vivent désormais en symbiose absolue.

Sa poésie, relatant les origines des dieux et des hommes, représentait une réelle initiation « *la poésie d'Orphée disait aux hommes : devenez dieux en devenant orphiques. C'était un mage tentateur qui, à l'inverse des Sirènes, disait à l'auditeur non pas : « oublie tout et suis-moi » mais au contraire : « souviens-toi de tout et suis-moi ! »* »<sup>747</sup> Nous dit Jacques Lacarrière et il ajoute que

Derrière ce mythe et ce nom, qu'y a-t-il ? Le pouvoir, à lui attribué, d'avoir su affronter et vaincre les ténèbres. Il prit alors figure d'initié, de maître de l'au-delà, de messager d'immortalité. Sa fonction de poète, disons même d'enchanteur, tire de là sa force et son sens : les poèmes, la musique, le message d'Orphée ne charmaient pas les hommes à seule fin de les endormir par leur pouvoir magique mais de les réveiller au contraire, de les révéler à eux-mêmes en leur ouvrant la voie menant à l'immortalité. Ce n'est rien de moins que ce message, porteur d'une espérance unique et insensée - et tout à fait étrangère à une grande part du monde antique -, dont témoignent les différents documents appelés orphiques<sup>748</sup>

Orphée par son art, est parvenu à réconcilier les contraires, il a pu surtout réconcilier l'humain avec le divin. Il représente l'intermédiaire entre les hommes et les Dieux. Il passe de la musique au verbe. La musique étant la part dionysiaque qui échappe à tout contrôle alors que le verbe est la part plus modérée qui représente l'ordre symbolique : « *Orphée, par son échec à sortir de l'ombre vers la lumière, de la mort vers la vie, clivé entre Dionysos et Apollon, nous dit l'importance de l'espace transitionnel, afin de quitter la stase dans l'archaïque pour s'ouvrir à la lumière des mots.* »<sup>749</sup>. C'est-à-dire que par le verbe et la

<sup>746</sup> Dieux crétois qui gardèrent Zeus, encore bébé, dans une grotte de l'île de Crète où ils faisaient toutes sortes de bruits : cris, bruit des tambours et de sonnettes pour éviter qu'on entende ses vagissements

<sup>747</sup> LACARRIÈRE Jacques, Le pouvoir merveilleux du mage Orphée, extrait du dictionnaire amoureux de la mythologie, in le journal le Monde, publié le 13 juillet 2006 à 15h50 mis à jour le 13 juillet 2006 à 15h50, URL : [https://www.lemonde.fr/livres/article/2006/07/13/le-pouvoir-merveilleux-du-mage-orphee\\_795075\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2006/07/13/le-pouvoir-merveilleux-du-mage-orphee_795075_3260.html) consulté le 17/06/2019.

<sup>748</sup> Ibid.

<sup>749</sup> BROUSTRA Jean, « Dionysos/Apollon », dans : *Abécédaire de l'expression. Psychiatrie et activité créatrice : l'atelier intérieur*, sous la direction de Broustra Jean. Toulouse, ERES, « Des Travaux et des Jours », 2000, p. 69-74. URL : <https://www.cairn.info/abecedaire-de-l-expression--9782865868438-page-69.htm> consulté le 22/06/2019.

création, Orphée devient un passeur entre la vie et la mort. Il est le réunificateur qui, en passant par les deux mondes, tend vers un mysticisme qui se concrétise dans la figure de Dieu.

Par ailleurs, le démembrement d'Orphée induit une séparation de l'âme et du corps. Son chant et sa voix ayant une portée allégorique et universelle deviennent un intermédiaire entre les hommes et les dieux et s'inscrivent dans l'humanité toute entière.

### III-II-3- Mysticisme : de la transcendance à la sur-jouissance

Tel Orphée, les narrateurs Ormessoniens veulent donner une justification à la vie et au monde. Ceci donne, à leur créateur (l'auteur), la force d'affronter et d'assumer l'avenir qui est, comme on l'a précisé dans les chapitres précédents, source d'inquiétude et de souffrance pour lui. Il essaie à travers ses écrits de redonner sens à la vie de l'humanité en l'esthétisant. Une sorte de transmutation de la souffrance à travers le beau et le plaisir esthétique pour vaincre ainsi la mort. Il rejoint ainsi l'idée nietzschéenne selon laquelle « *la vie est pleine de plaisir car elle est débordante de créativité et elle se métamorphose sans cesse* »<sup>750</sup>

On a évoqué dans le chapitre précédent le procédé ascétique que l'auteur fait subir à ses narrateurs afin qu'il les débarrasse des contraintes du corps. Ce dernier étant source de plaisir et de volupté, baigne dans le sensible et empêche l'âme d'atteindre l'intelligible.

Il les débarrasse, par ailleurs, des contraintes de l'espace et du temps et les fait voyager dans les siècles et les époques à la recherche de la vérité, la vérité des origines : « *il y a, chez les hommes, et seulement chez les hommes, un élan vers la beauté et vers la vérité et une soif d'espérance.* »<sup>751</sup> Il essaie à travers cette quête de donner sens à la vie des humains et à les réconcilier avec leur destin et par ricochet, avec le sien. Il arrive à accepter sa mort en entrant dans un mysticisme en se rapprochant de plus en plus de Dieu.

En effet, on a remarqué que presque tous les derniers romans de Jean d'Ormesson dont il a commencé l'écriture à partir de la mort de son père (fait représentant un tournant dans son écriture) se terminent vers une pensée envers Dieu, comme si l'auteur essaie de se rapprocher de l'éternel pour se racheter d'une faute qu'il a commise, comme s'il essaie de croire en une clémence divine qui le débarrasse de toute mélancolie et de toute angoisse. Il demande

<sup>750</sup> NIETZSCHE, Friedrich., *La naissance de la tragédie ou Hellénité et Pessimisme et Essai d'autocritique*, trad. M. Haar, P. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, Paris : Éditions Gallimard, Collection « Folio/essais », 2008. p. 16.

<sup>751</sup> Op.cit., *C'est une chose étrange à la fin que le monde*, p. 261.



toujours à la fin, si ce n'est pas au lecteur, pardon à Dieu ou espère qu'il existe, lui qui s'est toujours prétendu agnostique.

Dans *Un jour je m'en irai sans avoir tout dit*, l'auteur termine son livre par une prière à Dieu :

C'est à vous maintenant que je m'adresse, Dieu du ciel et de la terre, origine et soutien des idées et des choses, maître du temps et de l'éternité. J'ai toujours pensé que je vous devais tout et d'abord mon passage dans ce monde dont j'ai cru avec force que vous l'avez créé et qu'il ne durait que par vous. Il n'est pas exclu, je suis si faible et si bête, que je me sois trompé et que vous n'existiez pas. Parce que mon rêve aura été beau et qu'il m'aura empêché de sombrer dans l'absurde et dans le désespoir, parce que légende ou réalité, vous m'aurez fait vivre un peu au-dessus de ma bassesse inutile, je n'en bénirai pas moins votre grand et sain nom. Mais si vous existez, d'une façon ou d'une autre, dans votre éternité...ah ! Si vous existez...alors, quand je paraîtrai devant vous et votre gloire cachée, l'esprit encore tout plein de Marie et m'inclinant à vos pieds, je vous dirais seulement :

- Merci.

Et vous, si vous existez, et si vous le voulez bien, dans votre amour sans borne pour tout ce qui a été, vous vous pencherez vers moi qui ne serai plus qu'un souvenir et vous me direz avec bonté et peut-être un sourire :

- Je te pardonne.<sup>752</sup>

Et d'ajouter dans le même livre :

Je ne crois après la mort ni à une âme immortelle qui survivrait au corps, ni à la résurrection de la chair, ni à une vie éternelle semblable à cette vie-ci qui se déroule dans le temps. Je crois à Dieu. Je ne crois à rien d'autre. Je crois qu'il n'y a de vérité et de justice qu'en Dieu. Je crois qu'il n'y a de réalité qu'en Dieu<sup>753</sup>.

Dans *Le rapport Gabriel*, l'auteur nous dit que :

La plupart des hommes ne remarque même pas que le temps continue à couler. Pour moi, qui sais de source sûre qu'il devait d'arrêter, je vois dans ce sursis comme un sceau de vérité apposé sur mon récit par l'Éternel lui-même. Sur le malheur des hommes – et sur moi. Il m'arrive encore de rire, et plus souvent que de raison. Aux charmes du printemps, à la splendeur de l'été succèdent avec une régularité tout à fait surprenante la mélancolie de l'automne et les rigueurs délicieuses de l'hiver qui ne tardent jamais beaucoup à s'effacer à leur tour devant le retour du printemps. Le temps dure, et il passe. L'implacable histoire oubliée, se souvient, se répète et invente [...] j'ai aimé le monde à la folie. La vie est belle. J'attends la mort. Et jeté, Dieu sait pourquoi, dans les tempêtes du temps, je bénis l'éternel.<sup>754</sup>

Dans *C'est une chose étrange à la fin que le monde*, l'auteur déclare :

J'ai le regret de l'avouer : je ne crois à rien de tout cela. Si je croyais à quelque chose, ce serait plutôt à Dieu – s'il existe. Existe-t-il ? Je n'en sais rien. J'aimerais y croire.

<sup>752</sup> Op.cit., *Un jour je m'en irai sans avoir tout dit*, p. 264-265.

<sup>753</sup> Ibid., p. 258.

<sup>754</sup> Op.cit., *Le rapport Gabriel*, p. 442.

Souvent, j'en doute. Je doute de Dieu parce que j'y crois. Je crois à Dieu parce que j'en doute. Je doute en Dieu [...] je crois que la vie – et pas seulement des hommes – doit être respectée. Parce qu'une même espérance nous unit les uns aux autres et nous soutient tous ensemble. C'est cette espérance que les pédants, je crois, appellent la transcendance.<sup>755</sup>

Dans *La création du monde*, Simon disait à la fin de son rêve nocturne :

Je rêvais. Le monde était la musique et la parole de Dieu. Une grande paix régnait d'où le mal n'était exclu. Je souffrais. J'étais heureux. J'allais mourir. Je vivais. J'aurai souffert. J'aurai vécu. J'étais là et ailleurs. Dieu était absent et son absence se confondait avec sa présence éternelle. Je n'étais rien, comme toujours, et j'étais le tout puisque je lui appartenais et que je le pensais. Je me réveillais. Le monde était plein de lumière. Je ne craignais plus la mort [...] « je suis un homme de Dieu. Je n'y peux rien : un ange m'a touché de son aile... »<sup>756</sup>

Dans *C'était bien*, l'auteur déclarait : « Plus d'une fois, j'ai été médiocre. Ou un peu pire. J'en demande pardon à Dieu sait qui, et d'abord à moi-même »<sup>757</sup>. Puis il remercia Dieu au passage « Et merci à Dieu, qui m'est tout de même plus proche, au moins en espérance et sous forme de rêve dans le rêve de ce monde passager et prétendu réel »<sup>758</sup> il finit enfin son livre en déclarant : « Existe-t-il seulement, ce Dieu de notre enfance et de nos espérances ? Je ne sais pas. Mais rien d'autre n'existe »<sup>759</sup>

A travers ces passages, l'auteur admet que c'est grâce à cette transcendance avec Dieu qu'il a pu rêver et qu'il a pu écrire toute son œuvre. Cette dernière lui a permis de ne pas sombrer dans le désespoir et que c'est grâce à cette parole qu'il lui a prêtée, il lui a permis d'être créatif et de sortir ainsi du désespoir dans lequel il était plongé « seule la parole est peut-être capable, non pas d'effacer le passé, mais de lui donner un autre sens »<sup>760</sup> disait l'auteur. Il a pu à travers ce livre expier ce sentiment de culpabilité qu'il trainait tout au long de sa vie. Selon lui en citant l'évangile selon Saint Jean : « au commencement était le verbe et le Verbe était auprès de Dieu et Verbe était Dieu »<sup>761</sup>, il ajoute également que « la voie du pardon passe par la parole. Peut-être ai-je aussi écrit ce livre pour cette parole que je ne prendrai pas »<sup>762</sup>. Donc au lieu de prendre cette parole, l'auteur a préféré la transformer en écrit à travers la création. Son œuvre présente pour lui une confession qui lui permet une

<sup>755</sup> Op.cit., *C'est une chose étrange à la fin que le monde*, p. 240.

<sup>756</sup> Op.cit., *La création du monde*, p. 199-200.

<sup>757</sup> Op.cit., *C'était bien*, p. 238.

<sup>758</sup> Ibid., p. 256.

<sup>759</sup> Ibid., p. 265.

<sup>760</sup> Op.cit., *C'était bien*, p. 243.

<sup>761</sup> Ibid., p. 244.

<sup>762</sup> Ibid., p. 242.

repentance « *il n'y a que les mots pour sauver ceux qui souffrent d'eux-mêmes et de leur passé* »<sup>763</sup>

Nous savons très bien que Jean d'Ormesson a été confronté à une éducation des plus sévères, par un père janséniste, qui lui dictait sa loi dès son plus jeune âge et jusqu'à un âge très avancé. Cette figure paternelle qui incarnait l'instance jugeante et qui contestait toute liberté de choix existentiel a pris une place étouffante dans son éducation. Cependant, le fils a transgressé cette loi paternelle en fuyant avec la femme de son cousin ce qu'il lui a valu l'ire et l'indignation de son père. Après la mort de ce dernier, l'auteur s'est pris d'une culpabilité qui s'est ancrée à travers ses écrits. Ces derniers sont devenus empreints d'une mélancolie et d'une angoisse que l'auteur tente, tant bien que mal, de dissiper.

Cette figure divine vers laquelle tend l'auteur à la fin de ses romans et qui est toujours présente dans son œuvre, notamment dans les écrits d'après la mort de son père, est le symbole, selon la psychanalyse Freudienne, du retour du refoulé. En effet, par la substitution le père mort ne cesse de revenir à l'esprit à travers des substituts tel que les prophètes, le Totem, Dieu, le grand-père (notamment dans *Casimir mène la grande vie* et dans *La gloire de l'empire* où il est question d'une relation fusionnelle du narrateur avec son grand-père).

Dieu, selon Freud, est une construction psychique sur un fond de culpabilité

[Puisque] pour chacun le dieu est fait à l'image de son père, que l'attitude personnelle de chacun à l'égard du dieu dépend de son attitude à l'égard de son père charnel, varie et se transforme avec cette attitude et que le dieu n'est au fond qu'un père d'une dignité plus élevée. Ici encore comme dans le cas du totémisme, la psychanalyse nous conseille de croire le croyant, lorsqu'il parle de dieu comme de son père [...] Si les données de la psychanalyse méritent en général d'être prises en considération, nous devons admettre que, en dehors des autres origines et significations possibles de dieu, sur lesquelles elle est incapable de projeter une lumière quelconque, l'élément paternel joue un très grand rôle dans l'idée de dieu<sup>764</sup>

Donc pour d'Ormesson, dieu est cette forme de substitution du père mort et vis-à-vis duquel, il éprouve une culpabilité qu'il essaie d'amortir en lui demandant pardon, il a même évoqué dans l'un des passages « le dieu de l'enfance » qui symbolise à juste titre le père charnel. Par ailleurs, ce sentiment de culpabilité octroie à ce père plus de puissance que de son vivant, puisque son fils, à travers ses narrateurs, se défend actuellement tout rapport avec les

<sup>763</sup> Ibid., p. 244

<sup>764</sup> Op.cit., *Totem et tabou*, p. 170-171.

femmes qu'il rencontre (les relations amoureuses des narrateurs Ormessoniens qui échouent à chaque fois et dont on a expliqué les causes précédemment dans notre travail)

De plus, on voit bien dans les passages précédents, tirés des différents romans de l'écrivain, que l'auteur après avoir atteint cette figure divine, se sent comme soulagé lorsqu'il évoque la paix et son acceptation de sa mort. En effet, à travers cette parole empruntée à dieu, il a pu arriver à un stade d'apaisement et de plénitude. L'auteur a atteint cette vérité dont Lacan a parlé lorsqu'il a évoqué « *le dieu inconscient* ».

Tout le monde est d'accord pour dire que la parole est le propre de l'homme, ce dernier a pu à travers le fait de pouvoir parler atteindre le réel. Pour Lacan « *l'inconscient est structuré comme un langage* » c'est-à-dire que c'est par le passage par ce système langagier que l'individu devient sujet et acquiert ainsi un inconscient. Le langage est l'outil par lequel l'homme appréhende le monde symbolique et se fait une place parmi les humains.

D'Ormesson évoque le langage dans les passages cités comme étant la voie du pardon, c'est à travers lui qu'on essaie d'expié nos fautes et d'atteindre la vérité divine et la jouissance réelle.

Nous avons remarqué, comme expliqué plus haut, que d'Ormesson finit toujours ses romans pas un mysticisme en évoquant Dieu et en exprimant sa gratitude et son amour à ce Dieu qu'il peine, d'apparence, à croire en son existence mais qui le glorifie et lui demande même pardon de n'être pas à la hauteur de ses recommandations.

Pour comprendre cet état mystique que d'Ormesson atteint à chaque fin de son roman, il faut revenir à la conception lacanienne selon laquelle il y a une part féminine en chacun de nous qui nous permet d'expérimenter la jouissance autre, cette part n'est pas la même chose que la féminité et n'est nullement le trait du sexe féminin.

Ce sujet féminin, selon Lacan, est celui qui peut atteindre cette jouissance autre en comblant son manque d'une autre façon que de remplacer toujours, en vain, la place du « petit a »<sup>765</sup>. Il permet au sujet d'aller au-delà de la jouissance phallique et de dépasser son moi. Il

<sup>765</sup> Le désir comme caché à la conscience

surpasse sa propre satisfaction pour aller vers les autres afin d'atteindre avec eux le grand Autre (représenté par Dieu chez Lacan) qu'il trouve dans l'imaginaire et le symbolique.

Cette jouissance est exprimée chez d'Ormesson par ce mysticisme dans les dernières pages de ces romans quand il touche au réel qui prend le nom de Dieu, il dit à ce propos « *Je crois qu'il n'y a de réalité qu'en Dieu* ». D'Ormesson, par ses différentes évocations de Dieu, fait exprimer sa position féminine qui est en quête vers cet amour absolu, un amour qui dépasse tout objet, un amour sans limite qui permet un dépassement de soi-même et du monde qui l'entoure lui permettant d'atteindre ainsi le réel impossible.

On voit dans les passages relevés des romans Ormessoniens, que l'auteur, dans cette évocation de Dieu, sa vie est revisitée à partir de cette expérience, il voit le monde à travers cette perspective divine. Son passé et son futur sont imaginés en fonction de cette perception de ce grand Autre.

En prenant en compte la perception lacanienne de la mystique, d'Ormesson est en présence de quelque chose qui existe au-delà de ses mots, au-delà de ses écrits « *De cette expérience il n'y a ni paroles, ni pensées mais effets sur le corps d'une part, et écriture d'autre part, comme le dit Michel de Certeau dans La Fable Mystique II* »<sup>766</sup>. Il ressent cette existence de Dieu sans pouvoir en être sûr « *Je crois à Dieu. Je ne crois à rien d'autre. Je crois qu'il n'y a de vérité et de justice qu'en Dieu* ». Cette existence qu'il ne peut expliquer et devant laquelle tout n'a aucune importance même pas la mort, il ne fait que la bénir et la sacraliser : « *La vie est belle. J'attends la mort. Et jeté, Dieu sait pourquoi, dans les tempêtes du temps, je bénis l'éternel* »

Dans le mysticisme orphique, il est question d'abolir la distance qui sépare les dieux des humains. Et la plus haute forme d'aliénation spirituelle, nous dit Ficin est « *celle que provoque la chasteté de l'âme consacré à Dieu [...] cette âme n'est pas pour un temps seulement mais pour toujours le temple paisible de Dieu* »<sup>767</sup>. Une sorte d'acceptation de l'Amour Dieu qui représente l'expérience suprême de l'âme. La même conception se dessine chez les chrétiens qui disent que « *Dieu est amour* » et que toute perspective de chaque sujet

<sup>766</sup> DE CERTEAU, Michel, *La Fable mystique II*, Paris, Gallimard, 2013, p. 323.

<sup>767</sup> Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français, op.cit. URL : [https://books.google.dz/books?id=CNajwRLKReIC&pg=PA30&hl=fr&source=gbs\\_toc\\_r&cad=4#v=onepage&q&f=false](https://books.google.dz/books?id=CNajwRLKReIC&pg=PA30&hl=fr&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false)

aimant et celle de baigner dans cet océan d'amour, ce qui rejoint la proposition lacanienne selon laquelle « *l'amour [...] ne peut se poser que dans cet au-delà où, d'abord, il renonce à son objet* »<sup>768</sup>. L'amour ici est sans limite et arrive à dépasser le désir phallique en le transposant dans la figure divine. La même chose arrive chez d'Ormesson où cette jouissance de Dieu dépasse ce qu'il ressent et dépassent ainsi ses écrits. L'auteur est en présence d'un vide qu'il ne peut combler que par le néant de l'être divin dont il peut atteindre l'essence par la transcendance.

Dans un monde où compte que l'avoir matérialiste, d'Ormesson nous dit que le bonheur et la tranquillité se trouve du côté de l'être. Cette profondeur de l'être, ce côté féminin qui l'aide à aller au-delà de son moi et retrouver le sens de son existence et à écrire « *ce réel qui ne cesse pas de ne pas s'écrire* »<sup>769</sup>. Ce réel est cet Autre vers lequel une attirance indescriptible se crée et qui dépasse celui qui la ressent « *le désir inconscient de Dieu* »<sup>770</sup>

Par cette jouissance féminine qui existe en lui et que l'auteur découvre au fil de ses écrits, le réel se révèle en son intérieur par cette reconstruction de l'histoire à travers la mémoire et par les non-dits qui creusent cette béance à l'intérieur de l'inconscient que l'auteur comble par ce réel de Dieu (l'Autre) qui le séduit et qui l'attire.

Ce travail de réminiscence, dirigé vers les autres chez l'auteur, est identifié chez Lacan comme un désir phallique représenté par cette quête de reconstruction et d'expiation de la faute auprès de son père à travers la création. Cependant la satisfaction de ce désir reste incomplète et partielle et trouve sa complétude dans la jouissance Autre qui couvrira tous les désirs, celle du retour vers Dieu. Se dessine ainsi, une vision intelligible des choses par cette confrontation avec la futilité de la vie, de l'espace, du temps, des choses, qui eux font partie de la vision sensible.

D'Ormesson arrive à cette pensée mystique selon laquelle il y a une existence dont on ne peut prouver l'existence mais que nous ressentons en notre for intérieur :

<sup>768</sup> LACAN, Jacques, *Le séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 247.

<sup>769</sup> LACAN Jacques, *Séminaire XXIV, 1976-1977, séance du 10 mai 1977*, URL : <http://staferla.free.fr/S24/S24%20L'INSU....pdf>

<sup>770</sup> NOËL, Jean-François, *le désir inconscient de Dieu*, Paris, Desclée de Brouwer, 2008, P. 254.

Je suis le temps. Et je suis vous. Au-dessus du temps et au-dessus de vous, et au-dessus de l'univers et de moi, y a-t-il quelque chose d'autre ?  
Rien peut-être ? Ou seul Dieu, peut-être ?...  
Mais de ce que vous appelez Dieu, il est impossible de parler « ce dont on ne peut parler, écrit Ludwig Wittgenstein dans son fameux Tractatus, il faut le taire »<sup>771</sup>

## Conclusion

Le mythe personnel de Jean d'Ormesson s'est révélé en celui de thanatos et se mue en la doctrine orphique. En effet, ce mythe est la pierre angulaire de tout le roman. Tous les thèmes récurrents dans les écrits Ormessoniens tournent autour et tendent vers lui.

Une sorte de transfert muée par un sentiment grandissant de culpabilité découle de l'interprétation opérée dans ce chapitre. Une culpabilité qui apparaît à chaque fois à la fin de ses romans, dans lesquels d'Ormesson réserve dans la majorité de ses écrits, les dernières pages à des mea-culpa où il s'excuse de n'être pas été à la hauteur des espérances que ce soit des gens, de sa famille ou de ses lecteurs et s'apparente à la conception ricœurienne de « l'homme agissant et souffrant » : un aveu de faiblesse qui atteste la capacité de l'être.

Le mythe d'Orphée présente un exutoire pour Jean d'Ormesson. L'auteur plonge, tel Orphée plongeant dans les enfers, dans le passé à travers ses personnages afin de sauver ses amours et par ricochet son amour propre. A travers le processus créatif considéré comme acte transcendant, l'auteur atteint la déité par cette ouverture à la jouissance autre qui s'incarne en son for inconscient en l'image de Dieu. Par cet acte créatif, l'auteur arrive à se transcender et à aller au-delà de sa conscience, il arrive désormais à assumer et à surmonter la souffrance dans laquelle il se trouve. A travers l'écriture, l'auteur essaie de se réapproprier ce vide qui s'est installé et ce manque de l'autre (son père) qu'il a trouvé dans cet objet de substitution à savoir Dieu (la jouissance autre), qui va au-delà des mots, qui le comble et atténue voire efface ce sentiment de culpabilité et de faute qu'il ressent. Dans cette solitude de l'existence, l'auteur arrive à cette part féminine qui l'habite, une voie libératrice qui lui donne cette satisfaction de soi tant recherchée.

<sup>771</sup> Op.cit., *Et moi, je vis toujours*, p. 278

# **Conclusion générale**



Au terme de l'analyse des quatre romans de Jean d'Ormesson nous nous permettons de dire que cette œuvre nous a donné vraiment du fil à retordre. En effet, constituant un mélange des genres et des registres, nous nous sommes un peu perdus dans les méandres de l'écriture Ormessonienne. Une écriture qui est, certes, simple et limpide mais dont les digressions et les redondances des thèmes et des histoires nous ont désorientés et nous ont fait ressentir que nous nous trouvions dans le cœur virevoltant d'une tornade dont l'issue demeure problématique. Un voyage dans l'espace et le temps fait au gré des souvenirs et des perceptions de l'auteur et à travers lequel se côtoient, dans une sorte de récit autofictionnel des personnalités aussi diverses que variées faisant partie du présent et du passé et dont l'avenir reste commun et mène vers la même destination, celle de la mort. Une mort que l'auteur essaie tant bien que mal de conjurer par la création littéraire puisque comme l'a stipulé Romain Rolland « *créer, dans l'ordre de la chair, ou dans l'ordre de l'esprit, c'est sortir de la prison du corps. Créer c'est tuer la mort* »<sup>772</sup> par cette création l'auteur transcende la réalité dans laquelle il se trouve. Il se débarrasse du sensible grâce à un ascétisme intellectuel pour atteindre l'intelligible.

D'Ormesson par ses écrits rend vie à son passé et au passé de toute l'humanité. Son œuvre est jalonnée de thèmes et de personnages fictifs ou réels qui se présentent et qui se représentent tout au long de ses romans à l'instar de Marie, de son grand père, de Chateaubriand, de Platon, du Christ, de Bouddha, de Dieu... pour les derniers et de la mort, de l'amour, du temps, de l'envie de gloire... pour les premiers. Cette répétition ne nous a pas laissés de marbre, elle nous a apostrophés parce que nous nous sommes demandés comment un académicien de son envergure ressassait ces thèmes d'une manière, que nous nous permettons de qualifier d'obsessionnelle. Nous avons trouvé une partie de la réponse dans les propos suivant de l'auteur : « *On me reproche aussi d'écrire le même livre. Mais c'est ce qu'on appelle un style* »<sup>773</sup>. L'auteur explique qu'écrire toujours la même chose fait partie de

<sup>772</sup> ROLLAND, Romain, Œuvres majeures, l'édition intégrale URL :

<https://books.google.dz/books?id=aKlrBwAAQBAJ&pg=PT318&lpg=PT318&dq=cr%C3%A9er,+dans+l%E2%80%99ordre+de+la+chair,+ou+dans+l%E2%80%99ordre+de+l%E2%80%99esprit,+c%E2%80%99est+sortir+de+la+prison+du+corps.+Cr%C3%A9er+c%E2%80%99est+tuer+la+mort&source=bl&ots=A0C3NtZnGi&sig=ACfU3U3d5CwwYV5nDG0-LJXJJqni3ycekw&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwj4svLIY3xAhV5Q0EAHcrNC7MQ6AEwBnoECAYQAw#v=onepage&q=cr%C3%A9er%2C%20dans%20l%E2%80%99ordre%20de%20la%20chair%2C%20ou%20dans%20l%E2%80%99ordre%20de%20l%E2%80%99esprit%2C%20c%E2%80%99est%20sortir%20de%20la%20prison%20du%20corps.%20Cr%C3%A9er%20c%E2%80%99est%20tuer%20la%20mort&f=false>

<sup>773</sup> Propos recueillis par Anne-Laure Sugier, Si Dieu était une femme ? J'essaierai d'éviter de la séduire !" Quand Jean d'Ormesson se confiait à Vogue Paris, 2018. URL : <https://www.vogue.fr/culture/a-voir/story/jean-dormesson-mort-ecrivain-academicien/540> consulté le 19/10/2020

son propre style, on ne peut ne pas lui accorder cette affirmation. Toutefois, l'idée Freudienne sur les répétitions comme étant le résultat d'un trauma, ont fait que nos interrogations nous taraudaient davantage d'où l'envie de faire un travail de recherche pour tenter de répondre à notre problématique celle de savoir pourquoi cette redondance et pourquoi un thème apparaît encore plus que les autres et finit par devenir le thème dont converge tous les autres. De plus, bien que l'auteur se targue toujours d'être l'écrivain du bonheur, une mélancolie est ressentie à la lecture de l'œuvre Ormessonienne. Cependant, cette dernière reste sous-jacente et non assumée. Ceci vient de ce sentiment d'humilité que ressent l'écrivain face à la grandeur et à la complexité de l'univers et aux mystères de la vie. En effet, dans les romans Ormessoniens, l'auteur nous parle de son émerveillement face à l'immensité de la nature et de l'univers, de sa fascination devant sa condition d'homme vulnérable, fragile et surtout mortel, d'homme à qui le monde échappe et dont il ne peut dominer le temps qui le régit. Un jeu dramatique s'installe, alors entre ce temps qui passe et cette envie de le perpétuer à travers ces retours sempiternels vers un passé qui selon l'auteur même Dieu ne peut avoir un pouvoir sur lui.

Intitulé *thanatos et thanatophobie : poésie du voyage éternel dans l'œuvre de Jean d'Ormesson*, ce travail tente de faire ressortir le mythe personnel de l'écrivain car comme l'a dit Charles Mauron « *chacun en possède un* ». Pour ce faire, nous avons choisi dans la première partie de notre travail, après une contextualisation de l'œuvre Ormessonienne et un aperçu sur la vie de l'écrivain objet du premier chapitre, de relever dans le deuxième chapitre intitulé *décomposition et délimitation des redondances*, tel que le préconise la psychocritique, les images obsédantes et les redondances des thèmes, et nous sommes arrivés à dire que le thème principal qui se démarque et dont tous les autres tendent est celui de la mort. Nous nous sommes contentés, dans ce chapitre, que sur l'analyse interprétative des quatre romans. Cette dernière a fait ressortir un affrontement entre Éros et Thanatos bien qu'ils soient complémentaires. Selon l'auteur, il y a une vie parce qu'il y a une mort « *la vie n'est autre alors que la poursuite de sa réalisation même, où les prémisses de la mort sont elles-mêmes incluses dans l'existence* »<sup>774</sup>

En effet, les relations d'amour (tout type d'amour) qu'entretiennent les personnages Ormessoniens avec leur entourage sont toujours menacées ou vouées à l'échec. A chaque fois, la mort met un terme à l'amour et ainsi qu'à la vie du couple Ormessonien.

<sup>774</sup> BALDASSARRO, Andrea B, « Le « sentiment océanique » dans le négatif maternel », *Revue française de psychanalyse*, 2011/5 (Vol. 75), p. 1675-1680. DOI : 10.3917/rfp.755.1675. URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2011-5-page-1675.htm> consulté le 08/10/2020.

Dans le premier chapitre de la deuxième partie intitulé *superposition de textes* nous avons mis en lumière les thèmes redondants qui arborent les écrits Ormessoniens. L'analyse de ces redondances nous a fait dire que l'auteur éprouve une réelle phobie vis à vis du temps qui passe. Étant lié à plusieurs problématiques en l'occurrence celle de la mort, de l'oubli, du destin et surtout de l'éternité le temps marque l'œuvre Ormessonienne par cette circularité du retour du même. L'auteur à travers son œuvre mélange les deux conceptions du temps celle de Bergson et celle de Saint Augustin en actualisant le passé dans son œuvre à travers un travail de mémorisation et de réminiscence. Dans cette réactualisation, l'auteur socialise son moi pour faire émerger son moi profond celui de la durée pure : d'Ormesson fait appel au passé de l'humanité entière (une rétrospection de la vie) afin que cette vie se prolonge dans un présent qui, selon Bergson, est le seul qui présente la durée pure (réelle). De plus, les stigmates de l'éternité et de l'envie de se perpétuer dans la mémoire collective sont persistantes dans toute l'œuvre Ormessonienne. En effet, d'Ormesson aspire toujours à être le Proust ou le Chateaubriand des temps modernes, un auteur à part entière. Il ambitionne une œuvre qui le hisse au rang des immortels. Ce besoin et cette envie incompressible de devenir un grand écrivain à l'image de Proust, de Gide ou de Chateaubriand et d'atteindre cette gloire tant souhaitée est allé jusqu'à affecté son style par une reprise du style de Proust notamment la reproduction de la fameuse tournure proustienne de l'incipit du roman *du côté de chez Swann* : «*longtemps, je me suis couché de bonne heure*» ainsi que cette quête du temps perdu à travers la réactualisation de son passé et celui de toute l'humanité dans la création littéraire. Quant à l'envie d'éternité, l'auteur la transmet par cette présence divine qui arbore toute l'œuvre. Il appert que la figure divine est parmi les figure redondantes dans l'œuvre Ormessonienne. Cette présence continuelle semble émaner d'un besoin inconscient de se rapprocher de l'éternel afin de toucher à son éternité. Être «*le contemporain de Dieu* » en réintégrant le temps sacré des origines ou les valeurs du passé.

Dans le deuxième chapitre de la deuxième partie intitulée **religion et transcendance**, nous sommes arrivées à dire que l'œuvre Ormessonienne est une sorte de méditation transcendantale. En effet, d'après notre analyse de toutes ses redondances et de leurs éventuelles significations, il en résulte que les personnages de l'œuvre Ormessonienne se sentent toujours en fusion avec l'univers dans lequel ils se trouvent. Étant à chaque fois seul avec sa pensée, le personnage Ormessonien dans sa solitude «*s'étend vers l'infini et devient plénitude absolue, coïncidant avec le dépassement de toute limite, au-delà de toute ligne de*

démarcation, à l'intérieur et à l'extérieur de soi-même »<sup>775</sup>. Il éprouve toujours une sorte de sensation océanique telle que Romain Rolland l'a défini « *le fait simple et direct de la sensation de l'éternel* ». Les personnages Ormessoniens se trouvent toujours en symbiose avec les éléments qui les entoure. Une sensation exquise qu'ils ressentent et qui leur procure un plaisir intense et un bien profond peut être assimilable à ce qu'appelle Bergson « *l'élan vital* ». Dans la mesure que cet état d'esprit est une sorte de « *réfutation de la pesanteur.* » *Un pur pouvoir, une « source d'énergie créatrice pour le moi », sans que l'on puisse, à partir de ces formulations, suspecter quelque intentionnalité* »<sup>776</sup>. Les narrateurs Ormessoniens se trouvent naturellement en symbiose avec les quatre éléments qui fondent l'univers à savoir l'eau, l'air, la terre et le feu. Ils s'affranchissent de soi (de leur corps) dans un « *dépassement de la clôture [...] dans un désir d'un plus d'être* »<sup>777</sup>. Une sorte de mysticisme qui ouvre « *tous les champs du possible, au-delà des choses et de leur densité matérielle* »<sup>778</sup>.

Il se dégage également de toutes ces redondances, un éternel recommencement dans les histoires que l'auteur raconte, que ce soit sur sa vie, la vie de sa famille ou la vie de l'humanité. De plus, nous avons remarqué que dans ces redondances, l'auteur ne répète pas que les événements heureux de sa vie et de l'histoire mais il existe un mélange des bons et des mauvais souvenirs, des bons et des mauvais faits historiques, des bonnes et des mauvaises personnalités réelles ou imaginaires. Ceci nous a laissé dire que du moment qu'il y a cette acceptation de la vie avec ses hauts et ses bas l'auteur acquiert une sorte de puissance. Une connaissance tragique dans sa forme dionysiaque disait Nietzsche

L'homme noble et bien doué arrive inmanquablement, avant le milieu de sa vie, à tels point limites de la périphérie d'où son regard plonge dans l'inexorable. Quand il découvre alors, à sa terreur, que la logique parvenue à cette limite se replie sur elle-même et finit par se mordre la queue, une forme de la connaissance se fait jour, la connaissance tragique qui réclame pour être tolérée la vertu préventive et curative de l'art<sup>779</sup>

Nous sommes arrivées aussi à la conclusion selon laquelle, retourner vers le passé et revivre l'histoire telle qu'elle s'est déroulée permet une réitération des actes primitifs et ainsi accéder au temps des origines à savoir le temps sacré. L'histoire devient alors une sorte de

<sup>775</sup> Ibid.

<sup>776</sup> VIDAL Daniel, « Christiane BAKA OKPOBE, Élan vital et mystique dans la pensée d'Henri Bergson », *Archives de sciences sociales des religions* [En ligne], 184 | octobre-décembre 2018, mis en ligne le 01 décembre 2018, consulté le 02 mai 2020. URL : <http://journals.openedition.org/assr/44522>

<sup>777</sup> Ibid.

<sup>778</sup> Ibid.

<sup>779</sup> NIETZSCHE Friedrich, *Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1989, pp. 104-105.

hiérophanie. L'auteur par ce retour en arrière accepte l'ambivalence historique et par voie de conséquence l'ambivalence de la vie en générale et de sa vie en particulier et arrive à consentir d'une liberté qui n'exclut en aucun cas la présence de Dieu.

Par ailleurs, faire recours à la mémoire avec cette ivresse dionysiaque permet à l'auteur de se recréer à chaque fois et passer ainsi de l'humain au divin. Cet éternel recommencement du monde, à travers l'histoire de l'humanité et l'histoire de sa vie, lui permet d'être en accord avec la vie jusqu'à la transcender et échapper ainsi à cette angoisse de mort.

Dans la dernière partie intitulée *le mythe personnel*, nous avons essayé, avec toutes les données relevées précédemment, de relever le mythe personnel propre à l'auteur. Nous avons relevé dans le premier chapitre de ladite partie intitulée *une thanatophobie déclarée*, que thanatos est la pierre angulaire de tout le roman. La peur de la mort se présente par cette phobie du temps qui passe et qui se caractérise à son tour par cette conquête du passé par la mémoire. Cette réminiscence englobe un passé perdu que l'auteur transforme en présent, se dressant ainsi contre l'irréversibilité du temps et les abîmes de l'oubli.

Nous avons constaté qu'un sentiment d'angoisse est au cœur des pages de l'œuvre Ormessonienne. Ce sentiment est motivé par les thématiques de la perte et de la mort qui reviennent tel un leitmotiv dans son œuvre. Pour essayer de faire face à cette angoisse et de la contourner, l'auteur essaye à travers la création de se fondre dans le monde. Une forme de transcendance qui naît de l'emboîtement du corps et de l'esprit et de l'univers qui les entoure et qui permet d'arriver à la réalité de la vie.

Par ailleurs, Le dédoublement établi à travers quelques romans est une sorte de parade à cette mort qui le guette. À travers ses doubles, l'auteur transcende la réalité de ce temps qui passe et qui ne veut s'arrêter emportant sur son passage tout ce qu'il rencontre. Il fait appel à ses doubles pour arriver à porter cette autre réalité dans laquelle il se trouve. À travers ces doubles, l'auteur crée une sorte de continuité. Il essaye de rendre la mort acceptable en retournant à son moi antérieur et conserver de ce fait son éternelle jeunesse.

Il en résulte aussi dans les romans Ormessoniens une culpabilité qui revient tel une litanie à la fin de ses romans. L'auteur dans ses passages présente des excuses à ses lecteurs, à sa famille et surtout à Dieu. Il s'en veut de ne pas être à la hauteur dans sa tâche d'écrivain,

Pour vaincre cette culpabilité qui le ronge l'auteur choisi la voie de l'orphisme à travers ses narrateurs qui sont des intermédiaires entre le divin et l'humain. Ils traversent le monde des morts par le travail de mémoire et font ainsi des passes entre la vie et la mort par le processus de la création. Ils font des va et vient entre les deux mondes pour aboutir à la fin à un mysticisme qui tend vers un rapport très étroit avec Dieu. Ils atteignent, par cette part féminine, chère à Lacan, et qui existe en chacun de nous, la vérité selon laquelle, il n'y a que dieu qui reste quand tout disparaît. Et c'est l'équivalent du verset coranique :

كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ وَيَبْقَى وَجْهَ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ (سورة الرحمن- الآية 27)

Nous ne nous prétendons pas à l'exhaustivité dans cet humble travail puisque toute œuvre reste inépuisable en matière d'interprétation. Si le travail sur le mythe est aujourd'hui un domaine de recherche universellement reconnu, les travaux sur Jean d'Ormesson restent encore très peu investis. Nous encourageons de ce fait, les futurs chercheurs à se pencher sur les romans de ce grand écrivain parce que ses écrits recèlent encore de la matière à investiguer.

## **Références bibliographiques**

## **Références bibliographiques**

### **Corpus d'études**

1. D'ORMESSON Jean, *L'amour est un plaisir*, Paris : René Julliard, (coll. Livre de poche). 1956
2. D'ORMESSON Jean, *Histoire du juif errant*, Paris : Gallimard, (coll. Folio). 1990
3. D'ORMESSON Jean, *L'enfant qui attendait le train*, Paris : Héloïse d'Ormesson, 2009
4. D'ORMESSON Jean, *C'est une chose étrange à la fin que le monde*, Paris : Robert Laffont, (coll. Pocket), 2010

### **Autres romans utilisés de l'auteur**

1. D'ORMESSON Jean, *Au plaisir de Dieu*, Paris : Gallimard, 1974
2. D'ORMESSON Jean, *La douane de mer*, Paris : Gallimard, (coll. Folio). 1993
3. D'ORMESSON Jean, *Casimir mène la grande vie*, Paris : Gallimard, (Coll. Folio), 1997
4. D'ORMESSON Jean, *Le rapport Gabriel*, Paris : Gallimard, (coll. Folio). 1999
5. D'ORMESSON Jean, *C'était bien*, Paris : Gallimard, (coll. Folio). 2003
6. D'ORMESSON Jean, *La création du monde*, Paris : Robert Laffont, (coll. Pocket). 2006
7. D'ORMESSON Jean, *Qu'ai-je donc fait*, Paris : Robert Laffont, 2008
8. D'ORMESSON Jean, *Un jour je m'en irai sans avoir tout dit*, Paris : Robert Laffont, 2013
9. D'ORMESSON Jean, *Comme un chant d'espérance*, Paris : Gallimard. 2014
10. D'ORMESSON Jean, *Je dirai malgré tout que cette vie fut belle*, Paris : Gallimard, 2016
11. D'ORMESSON Jean, *Et moi, je vis toujours*, Paris : Gallimard. 2018

### **Ouvrages théoriques généraux**

1. ALQUIÉ Ferdinand, *Désir d'éternité*, Paris : PUF, 1993
2. ARISTOPHANE, *les Oiseaux*, v. 693-702, Garnier-Flammarion, 1966, vol. II
3. ARISTOTE, *De Memoria et Reminiscentia*, 451 b 22
4. BACHELARD Gaston, *l'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : José Corti, 1942
5. BACHELARD Gaston, *la flamme d'une chandelle*, Paris : PUF, 1961



6. BACHELARD Gaston, (1950), *La dialectique de la durée*, Paris : PUF, 1963
7. BAKHTINE Michael, *esthétique et théorie du roman* [1975], trad. Daria Olivier, Paris : Gallimard, « Tel », 1978
8. BARTHES Roland, *mythologie*, Paris : seuil, 1957
9. BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973
10. BARTHES Roland, *Essais critiques*, Paris : Seuil (coll. Point), 1974
11. BARTHES Roland, « *De la science à la littérature* », in *bruissement de la langue*, essais critiques IV, Paris : seuil, 1984
12. BARTHES Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris : Seuil, 1984
13. BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulations*, Paris : Galilée, 1981
14. BERGSON Henri, *L'Évolution créatrice*, Paris : PUF, 2006
15. BERSON Henri, *Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris : PUF, 2012
16. BERGSON Henri, *Essaie sur les données immédiates de la conscience*, Paris : PUF 10ème édition, 2013
17. BLANCHOT Maurice, *l'espace littéraire*, Paris : Gallimard, 1955
18. BURGOS Jean, *Imaginaire et création. Le poète et le peintre au jeu des possibles*, Saint-Julien : J.P. Huquet, 1998
19. CAMPAGNOLLI Ruggero, *Postmodernisme de l'Oulipo*, Francis CLAUDON, Sophie ELIAS, Sylvie JOUANNY et al. (dir.), *la modernité mode d'emploi*, Paris, Kimé, 2006
20. COLONNA Vincent, *L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, thèse inédite, dirigée par Gérard Genette, EHESS, 1989
21. COMPAGNON Antoine. *La Seconde main (Ou le travail de la citation)*. Paris : Seuil, 1979.
22. DE M'UZAN Michel, *De l'art à la mort*, Paris : Gallimard, 1977
23. DE CERTEAU Michel, *La Fable mystique II*, Paris : Gallimard, 2013
24. DELEUZE Gilles. *Différence et Répétition*. Paris : PUF, 1968.
25. DE MONDADON Louis, *Dans Saint Augustin, Confession*, Paris, 1947
26. DERRIDA Jaques, *le vie la mort, séminaire (1975, 1976)*, Paris : seuil, 2019
27. DUFAY Philippe, *Jean d'Ormesson*, Paris : Bartillat, 1997
28. DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Dunos, 1963
29. DURAND Gilbert, *Structure anthropologie de l'imaginaire*, [1960], Paris : Bordas, 1979
30. DOUBROVSKY Serge, *Fils*, Paris : Galilée, 1977, quatrième de couverture.

31. ELIADE Mircea, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris : Payot, 1951
32. ELIADE Mircea [1949], *Traité d'histoire des religions*, Paris : Payot, nouvelle édition 1964
33. ELIADE Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris : Gallimard, 1965
34. ECO Umberto, *Apostille au nom de la rose* (1983), tr. Myriam Bouzaher, Paris : LGF, « le livre de poche-biblio/essais », 1990
35. ECO Umberto, *Pastiches et postiches*, Paris : livre de poche, 2005
36. ERNEST Marie Pierre et FALCONNET Claude, *Les petits poèmes grecs* (livre numérique), A. Desrez, numérisé le 26 nov. 2008
37. FESTUGIÈRE André-Jean, *Études de philosophie grecque*, Paris : Vrin, 1971
38. GENETTE Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982
39. GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris : seuil, 1972
40. GRANAROLO Philippe, *L'individu Éternel, L'expérience nietzschéenne de l'éternité*, Paris : J-Vrin, 1993
41. GREEN André, narcissisme de vie, narcissisme de mort
42. GUITTON Brigitte et Philippe, *Les voies de l'immortalité dans la Grèce antique*, Paris : ancrages, 2014
43. HARTLEY BURR, Alexander, *Le cercle du monde*, Paris : Gallimard, 1962
44. HÉSIODE, *Théogonie*, v. 53-67, trad. P. Mazon, Paris : Les Belles Lettres, coll. « Universités de France », 1928
45. JAOVELO-DZAO Robert, *Mythes, rites et transe à Madagascar*, Karthala : (coll. Hommes et sociétés), 1996
46. KRISTEVA Julia, (1969b), *Le mot, le dialogue et le roman, Semeiotike : recherches pour une sémanalyse*, Paris : Seuil, 1969
47. LAURENCE Camille, *Ni toi ni moi*, Paris : édition POL (coll. Fiction), 2006
48. LEAL Eugenia, *La mise à mort du récit dans l'œuvre romanesque de Robert Pinget*, Lang : édition Bern, 2009
49. LEBRUN Jean-Pierre, *La Perversion ordinaire. Vivre ensemble sans autrui*, France, Denoël, 2008
50. LEFEVRE-BALLEYDIER Anne, BROQUÈRE Sébastien et al. *La mort : la comprendre, la vivre, la repousser*, Paris : SW Télémaque, 2012
51. LEPALUDIER Laurent (dir.), CRILA, *Métatextualité et Métafiction. Théorie et analyses*, Rennes, PUR, 2002

52. LÉVI-STRAUSS Claude, *La Pensée sauvage*. Paris : Pion, 1962
53. LEVY Clément, *Territoires postmoderne, géocritique de Calvino, Echenoz, Pynchon et Ransmayr*, Rennes : PUR, coll. Interférences, 2014
54. LYOTARD Jean François, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris : Minit, 1979
55. MADELAINE Frederic, *La Répétition. Etude linguistique et rhétorique*. Tübingen : Max Niemeyer, 1985
56. MAVRODIN Irina, *Tradition et intertextualité*, in *poétique de la tradition*, Paris : Pu Blaise Pascal, 2006
57. MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 1976
58. MONTAIGNE, Essais, III. 3.
59. MORFAUX Louis-Merie et Lefranc Jean, *Nouveau vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Paris : Arman Colin, 2005
60. NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris : Gallimard, (coll. Folio essais), 1985
61. NIETZSCHE Friedrich, *Naissance de la tragédie*, Paris : Gallimard, 1989
62. NIETZSCHE Friedrich, *La volonté de puissance*, Paris : le livre de poche, 1995
63. NIETZSCHE Friedrich., *La naissance de la tragédie ou Hellénité et Pessimisme et Essai d'autocritique*, trad. M. Haar, P. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, Paris : Gallimard, (Coll. « Folio/essais»), 2008
64. PLATON, *Théétète*, VII - 150 c, in *Œuvres complètes*, Tome 3<sup>me</sup>, Paris : classiques Garnier, 1938
65. PLATON, *Timée*, établi et traduit par A. Rivaud, Paris : les belles lettres, collection des universités de France, 1949
66. PLATON, *Théétète*, 15b, tard. Emile Chambry, Paris : Flammarion, 1967
67. PLATON, *Phédon*, 65b-d
68. PROUST Marcel, *Du côté de chez Swann*, in *à la recherche du temps perdu*, t. I, Paris : Gallimard, 1917
69. PROUST Marcel, [1926], *Le temps retrouvé*, in *à la recherche du temps perdu*, t. III, Paris : Gallimard, 1992
70. PUGLIESE CARRATELLI Giovanni, *Les lamelles d'or orphiques : instructions pour le voyage d'outre-tombe des initiés grecs*, Paris : Les Belles Lettres, 2003
71. RAMSAY Arnaud, *Jean d'Ormesson ou l'élégance du bonheur*, Paris : Toucan, 2009
72. RICOEUR Paul, *Temps et récit I*, Paris : Seuil, 1983

73. RICOEUR Paul, *Du texte à l'action essai d'herméneutique II*, Paris : seuil, 1986
74. RICOEUR Paul, *Parcours de la reconnaissance*, Paris : Stock, (coll. "Les Essais"), 2004
75. RICOEUR Paul, *Philosophie de la volonté, finitude et culpabilité*, Paris : seuil, 2004
76. RICOEUR Paul, *Le volontaire et l'involontaire*, Paris : Points, 2009
77. RIFFATERRE Michael. *La production du texte*. Paris : Seuil, 1979
78. RIFFATERRE Michael. *Sémiotique de la poésie*. Paris : Seuil, 1983
79. RILKE Rainer Maria. *Correspondance. Œuvres III*. Trad. Blaise Briod, Philippe Jaccottet et Pierre Klossowski. Paris : Seuil, 1976.
80. ROLLAND Romain, *Lettre à Freud du 5 décembre 1927* citée par H. Vermorel et M. Vermorel, Sigmund Freud et ROLLAND Romain. *Correspondance 1923-1936*, Paris : PUF, 1993
81. SAINT AUGUSTIN, *Confession*, XI, 14, 17, trad. Péronne et Ecalle remaniée par P. Pellerin, Paris : Nathan, 1998
82. SAINT AUGUSTIN, *Confessions*, Paris : Le livre de poche, 1947
83. SCHAEFERER René : *Dieu, l'homme et la vie d'après Platon*, Neuchâtel : La Baconnière, 1944
84. SCHOPENHAUER Arthur, *Métaphysique de l'amour, métaphysique de la mort*, Paris : 10/18, 1964
85. TADIÉ Jean-Yves et Marc. *Le sens de la mémoire*, Paris : Gallimard, 1999
86. TIPHAINE Samoyault. *L'intertextualité, Mémoire de la littérature*. Paris : Armand Colin, 2005.
87. VALLIN Georges, *Voie de gnose et voie d'Amour*, Sisteron, Paris : Présence, (coll. Le soleil dans le cœur), 1980
88. VASSILI Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, Paris : De beaune, 1954
89. VERNANT Jean-Pierre, *L'individu, la mort, l'amour*, Paris : Gallimard, 1989

### **Ouvrages sur la psychanalyse**

1. DERRIDA Jacques. *Psyché, Invention de l'autre*, Paris : Galilée, 1987.
2. DERRIDA Jacques. *États d'âme de la psychanalyse*, Paris : Galilée, 2000.
3. DESCOTES Pierre et al. *Réviser "les énigmes du moi"*, Neuilly-sur-Seine :
4. Atlande, 2009.
5. FEDIDA Pierre. *L'absence*, Paris : Gallimard, 1978
6. FREUD Sigmund, *Essai de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981

7. FREUD Sigmund. « *Le moi et le ça* », in essai de psychanalyse, Paris, Payot, 1981
8. FREUD Sigmund (1919), *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Folio essais, 1985
9. FREUD Sigmund, *Sur le rêve*, Paris : Gallimard, (coll. Folio plus philosophie), 1988
10. FREUD Sigmund, « *Deuil et mélancolie* », in Métapsychologique. Traduction de Jean Laplanche et Jean Bertrand Pontalis, Paris : Gallimard, collection Folio. Essais, 1996
11. FREUD Sigmund, *Essais de psychanalyse*, traduits en Allemand, sous la responsabilité de André Bourguignon, par J. Altounian, A. Bourguignon, A. Cherki, P. Cotet, J. Laplanche, J. Pontalis, A. Rauzy, Paris : Payot, 1997
12. FREUD Sigmund. *Au-delà du principe du plaisir*, (1920). Paris: Payot, 2010.
13. FREUD Sigmund, *Totem et Tabou*, Tizi-Ouzou : L'Odysée, 2010
14. FREUD Sigmund, *L'homme Moïse et la religion monothéiste*, GW, Tome 16, Paris : PUF, 2011
15. GREEN André, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris : Minuit, 2007
16. GOLDBERG Jacques, *la culpabilité axiome de la psychanalyse*, Paris : PUF, 1985
17. JANKÉLÉVITCH Vladimir, *la mauvaise conscience*, Paris : Aubier Montaigne, 1985
18. KIERKEGAARD Sören, *Le concept d'angoisse*, ch. III, Paris : Gallimard, « idées » ; 1977,
19. KRISTEVA Julia, *Soleil Noir – Dépression et mélancolie*, Paris : Gallimard « Folio essais », 1987
20. LACAN Jacques. *Ecrits*. Paris : Seuil, 1966.
21. LACAN Jacques. *Ecrit I*. Paris : Seuil, 1966.
22. LACAN Jacques. *Ecrit II*. Paris : Seuil, 1971.
23. LACAN Jacques. *Livre XI : les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1973.
24. LACAN Jacques. *Le séminaire, Livre XXII, R.S.I.*, inédit, séance du 11 mars. Paris: Seuil, 1975.
25. LACAN Jacques. *Séminaire XX : Encore, leçon du 13 février 1973*. Paris: Seuil, 1975.
26. LACAN Jacques. *Séminaire II*. Paris : Seuil, 1978.
27. LACAN Jacques. *Séminaire lire III-Les psychoses*. Paris: Seuil, 1981.
28. LACAN Jacques. *Encore : Le Séminaire, livre XX*. Paris: Livre de Poche, 1999.
29. LACAN Jacques. *Radiophonie. Autres écrits*. Paris: Seuil, 2001.
30. LACAN Jacques. *Le Séminaire, Livre VIII : Le Sinthome*. Paris: Seuil, 2005.

31. LUMBROSO Emile. *Résistance, transfert, sujet supposé savoir*, in *Résistances et transferts*, Paris : ERES, 2004
32. NIETZSCHE Friedrich, *le Gai savoir, livre IV*, traduction d'Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, 1950
33. NOËL Jean-François, *Le désir inconscient de Dieu*, Paris : Desclée de Brouwer, 2008
34. PIRANDELLO Jean Spizzo, *Dissolution et genèse de la représentation théâtrale, essai d'interprétation psychanalytique de la dramaturgie pirandellienne*, Paris : les belles lettres, 1986
35. PONTALIS Jean-Bertrand, *Après Freud*, Paris : Gallimard, 1968
36. QUINODOZ Jean-Michel, *SIGMUND FREUD*, Paris : PUF, (coll. que sais-je), 2015
37. RANK Otto, *Don Juan et son double*, (1932). [E-book], Paris : Payot, 1973
38. SARTHOU-LAJUS Nathalie, *La Culpabilité*, Paris : Armand Colin/VUEF, 2002

### **Ouvrages sur la psychocritique**

1. MAURON Charles, *L'inconscient dans l'œuvre de Racine*, Paris : Orphys, 1957
2. MAURON Charles, *Des métaphore obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris : José Corti, 1963
3. MAURON Charles, *Psychocritique du genre comique*, Paris : José Corti, 1964
4. MAURON Charles, *Le dernier Baudelaire*, Paris : José Corti, 1966
5. MAURON Charles, *Le Théâtre de Giraudoux : étude psychocritique*, Paris : José Corti, 1971

### **Articles**

1. BELAND Hermann. « Une figure de la mélancolie : le surmoi omniscient », *libres cahiers pour la psychanalyse*, vol. 3, no. 1, 2001, pp. 45-54
2. COLOMBEL Jeannette, « Contrepoints poétiques », *Critique* n°471-472, 1986
3. GRIVEL Charles, « Thèses préparatoires sur les intertextes », dans Renate Lachmann (éd.), *Dialogizität*, München, Wilhem Fink, 1982
4. JENNY Laurent, « la stratégie de la forme », in *Poétique*, n° 27, 1976
5. LENOIR Frédéric et PAPILLAUD Karine, « Je suis un agnostique tenté de croire », in *le monde des religions*, n°21, janvier 2007
6. RIFFATERRE Michael, « sémiotique intertextuelle : l'interprétant », *Revue d'esthétique* n° 1-2, 1979

7. RIFFATERRE Michael. « *La trace de l'intertexte* » *La Pensée*, 1980, n° 215
8. RIFFATERRE Michael. « *L'intertexte inconnu* », *Littérature*, 1981, n°41
9. RIVAUD Albert, « *Etudes platoniciennes* » in *Revue d'histoire de la philosophie*, Paris : Lib. Cambaire, 1929
10. TROISFONTAINES Claude, FOLLON Jacques, KIERKEGAARD Sören, *Œuvres complètes. Tome II : Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate. Confession publique. Johannes Climacus ou De omnibus dubitandum est.* Traduction de Paul-Henri Tisseau et Else-Marie Jacquet-Tisseau. Introduction de Jean Brun. In : *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, tome 75, n°28, 1977. pp. 671-675.
11. TITLI Chloé. *Particularités de la maïeutique socratique : la métaphore de Socrate accoucheur dans le Théétète de Platon.* In : *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°1,2009. pp. 81-97
12. WAHL Jean, « *Les problèmes du temps chez Nietzsche* », in revue de métaphysique et de morale, Octobre/décembre, 1961/4

## Sitologie

1. AMOSSY Ruth. 2009. « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours* 3, en ligne : <https://journals.openedition.org/aad/662>
2. BALDASSARRO Andrea B, « Le « sentiment océanique » dans le négatif maternel », *Revue française de psychanalyse*, 2011/5 (Vol. 75), p. 1675-1680. DOI : 10.3917/rfp.755.1675. URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2011-5-page-1675.htm> consulté le 08/10/2020
3. BASLEZ Marie-Françoise, *Le corps, l'âme et la survie : Anthropologie et croyances dans les religions du monde gréco-romain*, dans *Résurrection : l'après mort dans le monde ancien et le Nouveau Testament*, sous la direction de Odette Mainville et Daniel Marguerat, éd Labor et Fides, 2001, pp 73-93. E-Book disponible sur l'adresse : [https://books.google.dz/books?id=ZmIhJlVXFR0C&pg=PA79&lpg=PA79&dq=le+titanesque+et+le+dionysiaque+dans+l%27orphisme&source=bl&ots=HjioKrPxg8&sig=ACfU3U3AZStc6ZTGZaQCe2thFJq\\_ubFcw&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwjg476jnMTtAhVZUBUIHdY3Dhk4ChDoATAHegQICBAC#v=onepage&q=le%20titanesque%20et%20le%20dionysiaque%20dans%20l'orphisme&f=false](https://books.google.dz/books?id=ZmIhJlVXFR0C&pg=PA79&lpg=PA79&dq=le+titanesque+et+le+dionysiaque+dans+l%27orphisme&source=bl&ots=HjioKrPxg8&sig=ACfU3U3AZStc6ZTGZaQCe2thFJq_ubFcw&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwjg476jnMTtAhVZUBUIHdY3Dhk4ChDoATAHegQICBAC#v=onepage&q=le%20titanesque%20et%20le%20dionysiaque%20dans%20l'orphisme&f=false), consulté le 10/12/2018
4. BEIGBEDER Frédéric, 2008, Jean d'Ormesson : il n'y a pas de grands écrivains sans légèreté, interview rééditée par la rédaction le 05/12/2017, URL : <https://www.gqmagazine.fr/pop-culture/medias/articles/jean-dormesson-il-ny-a-pas-de-grands-ecrivains-sans-legerete/58493> consulté le 10/02/2019

5. BESTER Eva, remède à la mélancolie [podcast], radio France (France inter), 10/01/2016, 00 :46 :49, disponible sur <https://podcloud.fr/podcast/remede-a-la-melancolie/episode/jean-dormesson>
  
6. BONNET Gérard, « Le moi et ses doubles », *Imaginaire & Inconscient*, 2004/2 (n° 14), p. 23-34. DOI : 10.3917/imin.014.0023. URL : <https://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2004-2-page-23.htm>
  
7. BOURDIN Dominique, « *la culpabilité d'exister, culpabilité primaire* », société psychanalytique de Paris, URL : <https://www.spp.asso.fr/textes/textes-et-conferences/conferences-de-sainte-anne/la-culpabilite-dexister-culpabilite-primaire/> consulté le 21/01/2019
  
8. BROUSTRA Jean, « Dionysos/Apollon », dans : *Abécédaire de l'expression. Psychiatrie et activité créatrice : l'atelier intérieur*, sous la direction de Broustra Jean. Toulouse, ERES, « Des Travaux et des Jours », 2000, p. 69-74. URL : <https://www.cairn.info/abecedaire-de-l-expression--9782865868438-page-69.htm> consulté le 22/06/2019
  
9. CANTIN Stanislas. (1955). La mémoire et la réminiscence d'après Aristote. *Laval théologique et philosophique*, 11 (1), 81–99. <https://doi.org/10.7202/1019915ar>
  
10. CASTARÈDE, Marie-France, « Proust (1871-1922) et la mémoire », *Le Journal des psychologues*, 2012/4 (n° 297), p. 38-43. DOI : 10.3917/jdp.297.0038. URL : <https://www.cairn-int.info/revue-le-journal-des-psychologues-2012-4-page-38.htm> consulté le 17/06/2019
  
11. CAUX Cyprien, Là tout de suite, jean d'Ormesson a emmené avec lui ses cicatrices, rubrique culture, publié le 5 décembre 2017, URL : <https://latoutdesuite.wordpress.com/2017/12/05/jean-dormesson-a-emmene-avec-lui-ses-cicatrices/> consulté le 10/02/2020
  
12. CONROTTO Francesco, « La sublimation : un fonctionnement psychique de base ? », *Revue française de psychanalyse*, 2005/5 (Vol. 69), p. 1531-1537. DOI : 10.3917/rfp.695.1531. URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2005-5-page-1531.htm> consulté le 29/10/2018
  
13. COSYN Anne & HARMEGNIES Bernard, Qu'est-ce que la lalangue ? 2011. Service de Métrologie et de Sciences du Langage, FPSE, Université de Mons, URL : <http://hosting.umons.ac.be/aspnet/mdc2011/upload/739.pdf>, consulté le 08/10/2014
  
14. CRÉPON Marc, « L'éternel retour et la pensée de la mort », *Les Études philosophiques*, 2005/2 (n° 73), p. 193-202. DOI : 10.3917/leph.052.0193. URL : <https://www.cairn.info/revue-les-etudes-philosophiques-2005-2-page-193.htm>



15. DELORME Suzanne, « Orphée, cet analyste », *Insistance*, 2006/1 (n° 2), p. 153-169. DOI : 10.3917/insi.002.0153. URL : <https://www.cairn.info/revue-insistance-2006-1-page-153.htm> consulté le 17/06/2019
  
16. DIXSAUT Monique. “Le Temps Qui S'avance Et L'instant Du Changement (Timée, 37 C-39 E, Parménide, 140 E-141 E, 151 E-155 E).” *Revue Philosophique De Louvain*, vol. 101, no. 2, 2003, pp. 236–264. [URL] *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/26341793](http://www.jstor.org/stable/26341793) consulté le 8 juillet 2019.
  
17. DOSSE François. Oxymore, le soleil noir du structuralisme. In : *Espaces Temps*, 47-48, 1991. La fabrique des sciences sociales. Lectures d'une écriture, sous la direction de Jacques Hoarau et Yveline Lévy-Piarroux. pp. 129-143 [URL] [https://www.persee.fr/doc/espat\\_0339-3267\\_1991\\_num\\_47\\_1\\_3793](https://www.persee.fr/doc/espat_0339-3267_1991_num_47_1_3793)
  
18. EHANNO Gaëlle. Éros et Thanatos dans *Sobre héroes y tumbas* d'Ernesto Sábato In : *Entre jouissance et tabous : Les représentations des relations amoureuses et des sexualités dans les Amériques* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2015 (généré le 11 avril 2021). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pur/41594>. Consulté le 11/04/2020
  
19. FEHER Michel, « 7 - Le sensible et l'intelligible », dans : *Conjuration de la violence. Introduction à la lecture de Georges Bataille*, sous la direction de Feher Michel. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Croisées », 1981, p. 65-72. URL : <https://www-cairn-info.www.snd11.arn.dz/conjuration-de-la-violence--9782130366997-page-65.htm>, consulté le 23/07/2019
  
20. HOUZIAUX Alain, « Marie-Madeleine était-elle la compagne de Jésus-Christ ? », *Études théologiques et religieuses*, 2006/2 (Tome 81), p. 167-182. DOI : 10.3917/etr.0812.0167. URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-theologiques-et-religieuses-2006-2-page-167.htm> , consulté le 04/08/2015
  
21. JUDEN Brian, *traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français*, Paris, slatkine, 1984  
URL : [https://books.google.dz/books?id=CNajwRLKReIC&pg=PA30&hl=fr&source=gbs\\_toc\\_r&cad=4#v=onepage&q&f=false](https://books.google.dz/books?id=CNajwRLKReIC&pg=PA30&hl=fr&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false)
  
22. JUNG Johann, « Le narcissisme primaire, le double et l'altérité », *Recherches en psychanalyse*, 2015/1 (n° 19), p. 77-86. DO: 10.3917/rep.019.0077. URL: <https://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2015-1-page-77.htm>
  
23. KRISTEVA Julia, « La traversée de la mélancolie », *Figures de la psychanalyse*, 2001/1 (n°4), p. 19-24. DOI : 10.3917/fp.004.0019. URL : <https://www.cairn-int.info/revue-figures-de-la-psy-2001-1-page-19.htm>
  
24. LACAN Jacques, Séminaire XXIV, 1976-1977, séance du 10 mai 1977, URL : <http://staferla.free.fr/S24/S24%20L'INSU....pdf>

25. LACARRIÈRE Jacques, Le pouvoir merveilleux du mage Orphée, extrait du dictionnaire amoureux de la mythologie, in le journal le Monde, publié le 13 juillet 2006 à 15h50 mis à jour le 13 juillet 2006 à 15h50, URL : [https://www.lemonde.fr/livres/article/2006/07/13/le-pouvoir-merveilleux-du-mage-orphee\\_795075\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2006/07/13/le-pouvoir-merveilleux-du-mage-orphee_795075_3260.html) consulté le 17/06/2019
26. LARGEAULT Jean, les problèmes cartésiens et l'idéalisme, Encyclopédia Universalis, France SAS, in : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/idealisme/2-les-problemes-cartesiens-et-l-idealisme/> consulté le 07/11/2015
27. LEDURE Yves, la théorie philosophique à l'épreuve de l'existentiel (Nietzsche et la mort), in Revue des sciences religieuses, USUS, 1998, pp. 209-221, URL : [https://www.persee.fr/doc/rscir\\_0035-2217\\_1998\\_num\\_72\\_2\\_3443](https://www.persee.fr/doc/rscir_0035-2217_1998_num_72_2_3443), consulté le 06/12 /2016
28. LOUIS-COMBET Claude, « première partie. De l'ascèse chrétienne à l'ascèse grecque ». Ascétisme et eudémonisme chez Platon. Par Louis-Combet. Besançon : presse universitaire de Franche-Comté, 1997, PP. 17-45) URL : <https://books.openedition.org/pufc/3408?lang=fr#bodyftn1> consulté le 19/06/2019
29. MOROT-SIR, Édouard. "L'écriture-Rêverie Et La Création Proustienne." Revue D'Histoire Littéraire De La France, vol. 84, no. 6, 1984, pp. 909–917. JSTOR, [www.jstor.org/stable/40528028](http://www.jstor.org/stable/40528028) Consulté le : 15 Nov. 2019.
30. OLIER Jean Jacques, Catéchisme chrétien pour la vie intérieure, Paris, Clermont-Ferrand, 1836 p. 110, format PDF, URL : [https://books.google.dz/books?id=0N7JvYV5K84C&pg=PA209&hl=fr&source=gbs\\_toc\\_r&cad=4#v=onepage&q&f=false](https://books.google.dz/books?id=0N7JvYV5K84C&pg=PA209&hl=fr&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false) consulté le 19/06/2019
31. PARIS Laurence, Jean d'Ormesson : il a trahi son père, publié le 02 février 2016, actualité France dimanche URL : <https://www.francedimanche.fr/actualites/jean-d-ormesson-il-a-trahi-son-pere> consulté le 19/11/2017
32. PIGLER, Agnès. « Plotin exégète de Platon ? La question du temps » *Revue Philosophique de la France et de l'étranger*, vol. 186, no. 1, 1996, pp. 107–117. [URL] : JSTOR, [www.jstor.org/stable/41097605](http://www.jstor.org/stable/41097605) consulté le 5 Juillet 2019.
33. RÉGIS Bertrand, « La nudité entre culture, religion et société », *Rives nord-méditerranéennes* [En ligne], 30 | 2008, mis en ligne le 15 juin 2009, consulté le 01 août 2015. URL : <http://rives.revues.org/2283>
34. RIFFATERRE Michael, L'intertexte inconnu. In : *Littérature*, n°41, 1981. Intertextualité et roman en France, au Moyen Âge. pp. 4-7. URL : [https://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1981\\_num\\_41\\_1\\_1330](https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1981_num_41_1_1330) consulté le 01/01/2019
35. ROLLAND, Romain, Œuvres majeures, l'édition intégrale URL : <https://books.google.dz/books?id=aKlrBwAAQBAJ&pg=PT318&lpg=PT318&dq=cr%C3%A9er,+dans+l%E2%80%99ordre+de+la+chair,+ou+dans+l%E2%80%99ordre+de+l>

E2%80%99esprit,+c%E2%80%99est+sortir+de+la+prison+du+corps.+Cr%C3%A9er+c%E2%80%99est+tuer+la+mort&source=bl&ots=A0C3NtZnGi&sig=ACfU3U3d5CwwYV5nDG0-LJXJJqni3ycekw&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwjJ4svLIY3xAhV5Q0EAHcrNC7MQ6AEwBnoECAyQAw#v=onepage&q=cr%C3%A9er%2C%20dans%20l%E2%80%99ordre%20de%20la%20chair%2C%20ou%20dans%20l%E2%80%99ordre%20de%20l%E2%80%99esprit%2C%20c%E2%80%99est%20sortir%20de%20la%20prison%20du%20corps.%20Cr%C3%A9er%20c%E2%80%99est%20tuer%20la%20mort&f=false

36. SAUVANET Pierre, « Nietzsche, philosophe-musicien de l'éternel retour () », *Archives de Philosophie*, 2001/2 (Tome 64), p. 343-360. URL : <https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2001-2-page-343.htm>
37. STOLZ Claire, Polyphonie : le concept bakhtinien, Url: [http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie\\_%3A\\_le\\_concept\\_bakhtinien](http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie_%3A_le_concept_bakhtinien) Dernière mise à jour de cette page le 5 Juillet 2002 à 23h15.
38. THOUARD, Denis, « Qu'est-ce qu'une « herméneutique critique » ? », *Methodos* [En ligne], 2 | 2002, mis en ligne le 05 avril 2004, consulté le 30 mai 2014. URL : <http://journals.openedition.org/methodos/100> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/methodos.100>
39. TROUBETZKOY Wladimir, « Éclosions », dans : *L'ombre et la différence. Le double en Europe*. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Littératures européennes », 1996, p. 1-28. URL : <https://www.cairn.info/l-ombre-et-la-difference--9782130477495-page-1.htm>
40. UNGEMUTH Nicolas, *le figaro, dossier : mort de l'écrivain et académicien jean d'Ormesson*, publié le 05/12/2017 à 09 :24, mis à jour le 05/12/2017 URL : <https://www.lefigaro.fr/livres/2017/12/05/03005-20171205ARTFIG00069-jean-d-ormesson-j-ai-ecrit-mon-premier-roman-pour-plaire-a-une-fille.php> consulté le 08/12/2020
41. VIDAL Daniel, « Christiane BAKA OKPOBE, Élan vital et mystique dans la pensée d'Henri Bergson », *Archives de sciences sociales des religions* [En ligne], 184 | octobre-décembre 2018, mis en ligne le 01 décembre 2018, consulté le 02 mai 2021. URL : <http://journals.openedition.org/assr/44522>
42. WAHL, Jean. "Le Problème Du Temps Chez Nietzsche." *Revue De Métaphysique Et De Morale*, vol. 66, no. 4, 1961, pp. 436–456. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/40900633](http://www.jstor.org/stable/40900633) consulté le 21/04/2017.
43. YEN-MAI Tran-Gervat, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », [en ligne] <https://journals.openedition.org/narratologie/372#bodyftn13>, consulté le 7. 12. 2020.
44. D'ORMESSON Jean, je suis un spectateur engagé, interview de Marianne Payot, publié le 22/03/2012 à 08h00, mis à jour le 05/12/2017 à 15h01, URL :

[https://www.lexpress.fr/culture/livre/jean-d-ormesson-je-suis-un-spectateur-engage\\_1095955.html](https://www.lexpress.fr/culture/livre/jean-d-ormesson-je-suis-un-spectateur-engage_1095955.html)

45. D'ORMESSON Jean, éternel immortel, entretien avec Gille Martin-Cheuffier, publié le 18/04/2015 à 03h00, mis à jours le 05/12/2017 à 07h47, URL : <https://www.parismatch.com/Culture/Livres/Eternel-immortel-Jean-d-Ormesson-746830>
46. D'ORMESSON Jean : « tout ça, ce fut pour plaire au fantôme de mon père », propos recueillis par Anne Rosencher, publié le 04/04/2017 à 11 :00, mis à jour le 05/12/2017. URL : [https://www.lexpress.fr/culture/livre/jean-d-ormesson-on-ne-peut-pas-comparer-des-epoques-differentes\\_1895544.html](https://www.lexpress.fr/culture/livre/jean-d-ormesson-on-ne-peut-pas-comparer-des-epoques-differentes_1895544.html) , consulté le 10/12/2017
47. D'ORMESSON, Jean, 2014, Jean d'Ormesson, la vie à foison, Propos recueillis par Marianne Grosjeans. URL : <https://www.tdg.ch/culture/jean-ormesson-vie-foison/story/31976461>
48. Propos de Jean d'Ormesson recueillis dans morceaux choisis URL : [http://www.contacttv.net/i\\_extraits\\_texte.php?id\\_rubrique=131](http://www.contacttv.net/i_extraits_texte.php?id_rubrique=131)
49. Entretien de Jean-Pierre Moulin avec Jean d'Ormesson diffusé sur la TSR le 23 décembre 1990, in les archives de la RTS. URL : [https://www.youtube.com/watch?v=bmWC\\_UY6WTM](https://www.youtube.com/watch?v=bmWC_UY6WTM)
50. Propos recueillis par Florence Noiville URL : <https://www.psychanalyse-en-mouvement.net/actualites/article-130-20080526130-j-b-pontalis-le-roman-des-origines.html> consulté le 8 avril 2014
51. Propos recueillis par Marie Chaudey, le 29/10/2013 en ligne sur : [http://www.lavie.fr/culture/litterature/jean-d-ormesson-j-ai-le-culte-des-morts-29-10-2013-45875\\_30.php](http://www.lavie.fr/culture/litterature/jean-d-ormesson-j-ai-le-culte-des-morts-29-10-2013-45875_30.php) consulté le 29/05/2018
52. Propos recueillis par Anne-Laure Sugier, Si Dieu était une femme ? J'essaierai d'éviter de la séduire !" Quand Jean d'Ormesson se confiait à Vogue Paris, 2018. URL: <https://www.vogue.fr/culture/a-voir/story/jean-dormesson-mort-ecrivain-academicien/540> consulté le 19/10/2020

### **Thèses et mémoires**

1. AIT-AISSA Nouzha, réécriture et signification du mythe de Narcisse dans La Douane de mer de Jean d'Ormesson, mémoire de magistère en sciences des textes littéraires, sous la direction de Saïd Khadraoui, Algérie, université de Sétif, 2010. En ligne : <http://dSPACE.univ-setif2.dz/xmlui/handle/setif2/19/browse?type=author&value=AIT-AISSA%2C+Nouzha>, lien valide le 6 décembre 2018

2. TRUDEL Françoise, *le temps et l'espace dans le roman au plaisir de Dieu* de Jean d'Ormesson, université du Québec à Trois-Rivières, août 1978, thèse électronique consultable sur l'URL suivant : <http://depot-e.uqtr.ca/id/eprint/6393/>

### Dictionnaires et encyclopédies

1. BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris : édition du Rocher, 1988
2. BOUDON Raymond, « ANOMIE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 10 septembre 2014. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/anomie/>
3. CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris : éd Robert Laffont (coll. Bouquins), 1969
4. CLEMENT Catherine, « roman familial », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 11 mai 2014. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/roman-familial/>
5. DURAND Gilbert, « création littéraire », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 4 septembre 2018. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/creation-litteraire/3-une-histoire-immortelle/>
6. GRANIER Jean, « NIETZSCHE (F.) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 1 août 2015. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/friedrich-nietzsche/le-surhomme>
7. LAMBOTTE Marie-Claude, « DOUBLE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 13 juin 2019. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/double/>
8. LAVEDAN Pierre, *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines*. Paris : Hachette, 1931
9. TADIÉ Jean-Yves, « PROUST MARCEL - (1871-1922) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 06 janvier 2019. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/marcel-proust/>
10. Larousse Du XX<sup>e</sup> Siècle en 1932, Paris : MONTE, Michèle. 2008.
11. Le petit Larousse illustré 2013, Paris : Larousse, 2013.
12. Définition de la culpabilité URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/academie9/culpabilit%C3%A9> consulté le 29/07/2019

## Table des matières

*Remerciements*

*Dédicace*

Sommaire .....	4
Introduction générale.....	5
Partie I :Problématique de Thanatos .....	17
Chapitre I : Présentation générale.....	18
Introduction.....	18
I-I-1- Contexte et genèse de l'œuvre.....	19
I-I-1-1- Le postmodernisme en sociologie : .....	19
I-I-1-2- Le postmodernisme en littérature : .....	21
I-I-2- Le parcours d'un immortel.....	35
Conclusion .....	41
Chapitre II : Décomposition et délimitation des redondances.....	42
Introduction.....	42
I-II-1 L'amour est un plaisir .....	42
I-II-1-1 Une jeunesse nommée Bénédicte .....	43
I-II-1-2 Trinité et éternité .....	45
I-II-1-3 La peur du temps .....	47
I-II-1-4 La mort aux troussees .....	51
I-II-1-4-a Amour/vie.....	52
I-II-1-4-b Les prémices de la mort .....	55
I-II-1-4-c La mort triomphante .....	58
I-II-2 Histoire du juif errant .....	60
I-II-2-1 Présentation du mythe du juif errant .....	60
I-II-2-2 l'éternité .....	60
I-II-2-2-a La soif d'éternité.....	62
I-II-2-2-b Amour, jeunesse et éternité : .....	62
I-II-2-3 Le prénom de Marie .....	63
I-II-2-4- L'écriture du délire.....	64

I-II-2-4-a- profanation, injure et blasphème : .....	67
I-II-2-4-b- L'ironie : .....	69
I-II-2-4-c- De la répétition monomaniaque au délire : .....	69
I-II-2-5- L'angoisse du temps .....	71
I-II-2-6- Vie (éros) VS Mort (thanatos) .....	74
I-II-2-7- Obsession de la mort .....	76
I-II-2-8- Rêve de gloire .....	77
II-2-9- Raconter pour conjurer la mort.....	78
I-II-3- L'enfant qui attendait un train.....	79
I-II-3-1- Un « train » de vie pas comme les autres.....	80
I-II-3-2- La philosophie du temps .....	81
I-II-3-3- Éros et thanatos, l'éternel combat .....	84
I-II-3-4- Rêve de gloire, de reconnaissance et d'éternité .....	85
I-II-3-5- La vie qui s'arrête au pied de la mort.....	87
I-II-4- C'est une chose étrange à la fin que ce monde .....	89
I-II-4-1- L'odeur du temps .....	90
I-II-4-2- Eros et thanatos et le syndrome de l'aimant .....	93
I-II-4-3- Mort, puis-je te vaincre ? .....	94
I-II-4-4- Le rêve d'éternité .....	96
I-II-4-5- Besoin incompressible de raconter les origines .....	98
Conclusion .....	101
Partie II : Révélation des redondances .....	103
Chapitre I : Superposition de textes.....	104
Introduction.....	104
II-I-1- Le temps.....	104
II-I-1-1- Le temps selon Saint Augustin .....	107
II-I-1-2- Le temps selon Bergson .....	108
II-I-1-3- Le temps dans les romans de Jean d'Ormesson.....	110
II-I-2- Eros (vie/amour) vs thanatos (mort) .....	113
II-I-3- Mer et soleil .....	120
II-I-4- Gloire et éternité.....	124

II-I-5- Le titre comme révélateur de thanatos .....	128
Conclusion .....	134
Chapitre II : religion et transcendance.....	135
Introduction.....	135
II-II-1- Le sentiment océanique .....	135
II-II-1-1- les quatre éléments.....	136
II-II-1-1-a- L'eau .....	137
II-II-1-1-b- Le soleil et la chaleur du sable : .....	141
II-II-1-2- La figure de Dieu .....	144
II-II-2- Marie un prénom équivoque .....	150
II-II-3- Le mythe de l'éternel retour .....	155
Conclusion .....	162
Partie III : Le mythe personnel.....	164
Chapitre I : une thanatophobie déclarée .....	165
Introduction.....	165
III-I-1- Le temps proustien.....	166
III-I-1-1- Les rétrospections .....	167
III-I-1-2- Les réminiscences.....	168
III-I-1-3- Destruction de l'intrigue classique et du statut du personnage.....	169
III-I-2- Le dédoublement .....	171
III-I-2-1- Le double animique .....	173
III-I-2-2- Un double persécuteur .....	177
III-I-3- l'amour au prisme de la mort.....	185
III-I-3-1- Dichotomie de l'existence dans la dialectique de la mort et de l'amour : ...	186
III-I-3-1-a- l'ascète philosophique : vers l'amour spirituel. ....	186
III-I-3-1-b- La réminiscence, une histoire d'amour qui mène vers l'immortalité ...	193
III-I-3-1-c- La maïeutique et l'amour de la vérité .....	201
III-I-3-2- Braver la mort par l'imitation de Platon.....	206
III-I-3-2-a- L'idée de Dieu .....	212
III-I-3-2-b- L'idée du temps .....	215
III-I-3-2-c- La notion de l'homme.....	222
Conclusion .....	226



Chapitre II : Thanatophobie et orphisme .....	227
Introduction.....	227
III-II-1- La culpabilité.....	228
III-II-1-1- Le deuil pour se déresponsabiliser .....	239
III-II-1-1-a- Deuil et mémoire .....	239
III-II-1-1-b- Deuil et création .....	240
III-II-1-1-c- Deuil et perte d'amour.....	245
III-II-2- D'Orphée à l'orphisme.....	248
III-II-2-1- L'origine de l'homme.....	254
III-II-2-2- La mémoire, une palingénésie.....	255
III-II-2-3- L'ascèse orphique.....	263
III-II-2-4- Le titanésque et le dionysiaque pour atteindre la divinité .....	268
III-II-3- Mysticisme : de la transcendance à la sur-jouissance .....	271
Conclusion .....	278
Conclusion générale .....	279
Références bibliographiques .....	286
Table des matières .....	301

## Résumé

Notre travail de recherche tente de déceler le mythe personnel sous-jacent à l'œuvre de Jean d'Ormesson. Pour ce faire, nous avons superposé les textes Ormessoniens afin de révéler les structures implicites qui se présentent, d'emblée, comme des réseaux qui relient des images et des thèmes obsédants chargés d'affects. Nous avons, par la suite, étudié leurs variations, leurs intensités, leur nature et leurs significations à travers une étude psychanalytique qui ne peut être faite sans le recours aux événements qui ont marqué la vie de l'écrivain. Nous avons suivi de ce fait, en premier lieu, la méthode expérimentale en faisant des allées et venues entre le réel donné par l'œuvre, d'une part et la structure qui se présente en filigrane d'autre part ; et la méthode interprétative, en second lieu, pour arriver au mythe fondamental qui s'étend lentement sous le déroulement de l'œuvre et qui se présente comme l'expression allégorique de la structure émotionnelle et affective propre à l'auteur.

**Mots clés :** psychocritique, mythe personnel, images obsédantes, mysticisme, ascétisme

## Abstract

Our research attempts to uncover the personal myth underlying Jean d'Ormesson's work. To do this, we have superimposed Ormessonian texts to reveal the implicit structures which present themselves, at the outset, as networks that connect images and haunting themes laden with affect. We subsequently studied their variations, their intensities, their nature and their meanings through a psychoanalytic study which cannot be done without recourse to the events which marked the life of the writer. We therefore followed, in the first place, the experimental method by going back and forth between the reality given by the work, on the one hand, and the structure that appears behind the scenes on the other; and the interpretive method, secondly, to arrive at the fundamental myth which slowly spreads as the work unfolds and which presents itself as the allegorical expression of the author's own emotional and affective structure.

**Keywords:** psychocriticism, personal myth, haunting images, mysticism, asceticism

## ملخص

يحاول بحثنا الكشف عن الأسطورة الشخصية الكامنة وراء عمل جان دورميسون. للقيام بذلك، قمنا بتركيب نصوص الكاتب لتكشف عن الهياكل الضمنية التي تقدم نفسها، في البداية، كشبكات تربط الصور والموضوعات المؤلمة المحملة بالتأثير. ثم درسنا تنوعاتها وشدتها وطبيعتها ومعانيها من خلال دراسة تحليلية نفسية لا يمكن إجراؤها دون اللجوء إلى الأحداث التي ميزت حياة الكاتب. لذلك اتبعنا في المقام الأول الطريقة التجريبية بالذهاب ذهابًا وإيابًا بين الواقع الذي يقدمه العمل من ناحية والبنية التي تظهر خلف الكواليس من ناحية أخرى؛ والطريقة التفسيرية، ثانيًا، للوصول إلى الأسطورة الأساسية التي تنتشر ببطء مع تطور العمل والتي تقدم نفسها كتعبير مجازي عن البنية العاطفية والعاطفية للمؤلف.

الكلمات المفتاحية: النقد النفسي، الخرافة الشخصية، الصور المؤرقة، التصوف، الزهد