Corps meurtris du roman contemporain : souffrances et accusations

Julie Crohas Commans

Édition électroniqueURL : <http://journals.openedition.org/lcc/2919>

DOI : 10.4000/lcc.2919

ISSN : 2430-4247

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Référence électroniqueJulie Crohas Commans, « Corps meurtris du roman contemporain : souffrances et accusations », *Les chantiers de la création* [En ligne], 12 | 2020, mis en ligne le 01 avril 2020, consulté le 28 avril 2020.URL : <http://journals.openedition.org/lcc/2919> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.2919>

Ce document a été généré automatiquement le 28 avril 2020.

Tous droits réservés

Corps meurtris du roman contemporain : souffrances et accusations

Julie Crohas Commans

- 1 « Et le Verbe s'est fait chair » (Jean, 1.14). Le lien qui existe entre le corps et les mots n'est pas nouveau mais, comme le rappelle Jean-Jacques Courtine, le XXe siècle a depuis « inventé théoriquement le corps » (7). Les apports de la psychanalyse, de l'anthropologie, mais aussi de l'existentialisme ou de la sociologie, tout comme la succession des conflits mondiaux, la révolution sexuelle, l'ère du tout numérique ou les prises de conscience écologique ont bouleversé les représentations, les perceptions et la lecture du corps : celui-ci est devenu, dans l'imaginaire collectif, « un lieu majeur de répression, un instrument crucial de libération, la promesse d'une révolution » (9). La littérature contemporaine a dès lors redoublé l'intérêt qu'elle porte de longue date à cet espace de création, désormais lui-même envisagé comme « une surface d'inscription, un texte » (Oberhuber 14) et, aujourd'hui, des narrations soucieuses d'élever la voix, avides de dénonciations et de revendications, prennent corps. Il en résulte une tendance récurrente à convoquer des corps meurtris, marqués de plaies et de cicatrices, prêts à crier leur souffrance. C'est ce qu'illustre sans détour la formule qui donne son titre au texte de Valentine Goby, *Qui touche à mon corps je le tue* (2008). Il n'y a là aucune échappatoire : le lecteur est immédiatement instruit de la violence et de la puissance organique de ce roman où, comme le précise la présentation de l'éditeur, il est question de suivre et d'accompagner « trois corps en lutte ». Proclamés porte-parole, les corps appuient les mots.
- 2 À travers l'exemple de quelques romans contemporains de langue française, il s'agira dans un premier temps d'examiner la manière dont les corps meurtris apparaissent comme des prétextes à l'invention littéraire et de comprendre comment, parce que la narration s'efforce de reprendre chaque plaie et chaque blessure, les corps tout à la fois entravent et soutiennent l'acte d'écrire. Bouches édentées, mains tremblantes, peau qui gratte ou organisme empoisonné au plomb, les souffrances orientent les regards,

provoquent dégoût ou compassion, mais guident inlassablement une parole qui se libère. Il conviendra donc d'étudier la façon dont les corps expriment, au sens physiologique et verbal du terme, et finalement accusent, puisque comme le rappelle Pierre Jourde, « la littérature nous ramène à nous, elle nous oblige à nous confronter à cette réalité avec laquelle nous avons tant de difficultés ».

Corps à reprendre

- 3 « Ce qu'est le cœur de Simon Limbres, ce cœur humain, depuis que sa cadence s'est accélérée à l'instant de sa naissance » (Kerangal 11). *Réparer les vivants* (2014) de Maylis de Kerangal s'ouvre sur cette phrase introduisant une narration qui suivra le devenir de ce cœur pendant vingt-quatre heures, depuis les dernières minutes de vie de Simon Limbres jusqu'au moment où, après avoir été greffé, il recommence à battre dans un autre corps. L'organe prélevé, transporté, suturé, rythme le récit. L'écriture épouse chaque « tressaillement », les « faibles battements » comme les « pulsations régulières » (298), qui ponctuent le texte. Si l'approche choisie et revendiquée par Maylis de Kerangal pour son roman est originale, elle n'en est pas moins symptomatique d'une tendance de la littérature aujourd'hui, qui met en scène de plus en plus régulièrement des médecins, des soignants, des malades ou des aidants, et voit le développement d'une éthique du *care*¹ et d'un corpus qui explore les notions d'empathie et de compassion. Nombre de textes contemporains s'ouvrent également sur des évocations organiques, révélant au plus vite les meurtrissures et les souffrances prétextes à l'invention du récit.

- 4 L'incipit d'*Une chanson douce* (2016) de Leïla Slimani joue de l'horreur immédiate suscitée par la découverte des corps des deux enfants tués par leur nounou ; « corps désarticulé qui flottait au milieu des jouets », « yeux exorbités », « gorge [...] emplie de sang » ou « poumons [...] perforés » (13) : impossible d'échapper à cette image qui happe un lecteur devant ensuite lui-même mettre à l'épreuve esprit et corps pour affronter le malaise imposé par la narration. La même approche est à suivre dans *Qui touche à mon corps je le tue* de Valentine Goby. Le roman s'ouvre sur l'évocation des corps de ceux dont la narration relate le destin. Le terme occupe d'ailleurs les premiers pages et ce dès la première ligne : la formule « au-delà de mon corps il n'y a rien »² se voit prolongée par un « j'habite mon corps j'attends j'ai mal » (Goby 13). La litanie se poursuit de la sorte sur plusieurs pages : « Je n'ai plus que mon corps maigre et flasque » (15), « et mon corps rétrécit », « mon corps s'étend, lourd, puissant, je tue » (18). Ici la narration qui mêle première et troisième personne s'attarde longuement sur les détails physiques, sur les sensations révélant progressivement l'identité et le destin des trois protagonistes : « le renflement du ventre qui se déchire à l'intérieur » de Lucie L., la femme avortée, « la piqure des larmes dans les gerçures de sa bouche » (14), « l'envie de vomir de trouille et de honte »³ de Henri D., le bourreau, qui « suce le sang qui perle sur le dos de sa main » (18) ou encore « les entraves qui scient [l]es chevilles et [l]es poignets » de Marie G., l'avorteuse, qui n'a « plus d'yeux que pour la lumière qui monte, semblable à ces larves dont les globes oculaires mangent la tête » (16). Chacun de ces romans demande de lire les corps avec attention, de ne pas reculer devant leurs manifestations physiques, afin d'en saisir la réalité.

- 5 *Une chance folle* d'Anne Godard, paru en 2017 aux Editions de Minuit, suit le même cheminement et place immédiatement le lecteur dans une appréhension physiologique de la narration :

Maintenant, je ne sais plus par où commencer, par où recommencer, puisque c'est toujours déjà dit mille fois, à en vomir tellement je me la suis passée en travers de la gorge, mâchée et remâchée, cette histoire, les joues pleines, à saliver pour l'amollir, à sentir qu'elle m'asséchait la bouche, les lèvres, tandis que mes yeux, sans effort, se mouillaient, la gorge soudain si dure, si serrée, que je ne pouvais plus articuler ni avaler. (Godard 7)

- 6 Ce roman livre l'histoire de Magda, gravement brûlée lors d'un accident domestique quand elle n'avait que quelques mois. La jeune femme, narratrice unique de ce roman, énonce, page après page, la peau brûlée et épaissie, les plaies qu'il faut soigner, les greffes successives, les pansements à poser, à retirer, et surtout la douleur persistante, physique et psychologique. Elle observe minutieusement le relief de ses cicatrices, détaillant la reprise de son corps pendant les cures annuelles – la peau morte ôtée pour que soient apaisés les tiraillements qui contraignent ses membres. Son histoire se lit donc en premier lieu sur « [s]a peau d'enfant recousue, fripée et raide, aux lignes tordues comme un linge qu'on aurait essoré » (50), parchemin où s'élabore une écriture-palimpseste, semblable à celle définie par Gérard Genette⁴, puisque ce sont là autant de « lignes [qui] bougent au fur et à mesure des greffes et de leurs reprises, sur l'épaule, sur le bras, sur le côté, dans le dos comme un tissu noué » (Godard 50). Les « reprises » sont à entendre au sens que leur a donné Alain Robbe-Grillet dans son roman du même nom, s'inspirant lui-même du concept développé par le philosophe Søren Kierkegaard dans son texte également intitulé *La Reprise* : il est ici question, au-delà du soin porté au corps, d'effectuer un travail de (re)lecture puis d'écriture, reprenant et reprisant les mots, c'est-à-dire les raccommodant jusqu'à ce que ceux-ci soient à même de livrer une histoire dont il sera finalement possible de se défaire pour poursuivre. Alexandre Gefen, dans son essai, *Réparer le monde* (2017), dont le titre rend hommage au roman de Maylis de Kerangal, note ainsi que « le début du XXI^e siècle a vu l'émergence d'une conception [...] "thérapeutique" de l'écriture et de la lecture, celle d'une littérature, qui guérit, qui soigne, qui aide, ou, du moins, qui "fait du bien" ». De la sorte « la littérature voudrait faire face au monde, agir, remédier aux souffrances » (Gefen 9). Dans le cas de Magda, la narration illustre un tel processus de guérison. Peu à peu la jeune femme reprend possession de son corps meurtri, mais aussi de sa propre histoire dont sa mère s'était approprié les fondements. Ayant raconté sa version des faits – sa fille mettant tout à la bouche, elle avait voulu ramasser les aiguilles au plus vite et n'avait pas remarqué que l'enfant s'était éloignée vers la cuisine – la mère avait pu se dédouaner de toute responsabilité et imposer à sa fille une culpabilité qui fut acceptée par tous et répétée année après année sans jamais être remise en question. Désormais adulte, Magda interroge la version maternelle, remarque les incohérences, réinterprète le tracé des lignes sur sa peau et reconstruit son histoire, mot à mot. De la sorte, elle prend corps, exprimant au sens verbal et physique du terme⁵ son existence.

Expression des corps

- 7 Dans le roman contemporain, les corps meurtris, mutilés, blessés sont régulièrement convoqués pour exprimer ce qui ne pourrait être dit autrement, ce qui ne pourrait trouver des mots à même de rendre compte. Le second roman de Philippe Forest, *Toute*

la nuit (1999), est selon les propres termes de l'auteur, la suite et reprise du premier, *L'Enfant éternel* (1997). Il y raconte en effet à nouveau la maladie et la mort de sa fille, puis les mois ayant suivi l'enterrement⁶. Face à l'inacceptable, le père cherche des preuves de ce qui s'est passé : il tente de lire son histoire sur son propre corps. S'observant dans le miroir de la salle de bain, il peine à s'apercevoir, l'objet étant trop petit pour lui renvoyer une image complète, interprétable :

Je voyais le sommet de mes cuisses, mon sexe, mon ventre, mon buste, mon cou et la pointe de mon menton. Si je m'approchais du miroir, j'y voyais mon visage et j'étais surpris par le fait qu'il ne signifiait rien. Surtout j'étais perturbé par le fait que mes traits, mes yeux m'apparaissaient sans histoire [...]. (Forest, 1999, 239)

- 8 Le « sans histoire » est définitif. Son corps ne porte aucune trace de son existence passée ; il ne témoigne pas même du temps écoulé depuis la mort de l'enfant. Le corps intact, rendu insupportable par la souffrance invisible, illustre de la sorte l'indicible⁷. Le récit n'est dès lors envisageable que parce qu'il met à l'épreuve le corps par le maintien dans la durée d'une démarche d'écriture que le narrateur du *Chat de Schrödinger*, sixième roman de l'auteur, désigne comme le « tenir parole » (Forest, 2013, 62), acte de verbalisation qui requiert, métaphoriquement, un effort physique : les mains doivent tenir les mots qui ne sauraient en aucun cas être abandonnés. Depuis plus de vingt ans, roman après roman⁸, la petite fille perdue est toujours présente, dissimulée au cœur des textes. Le narrateur est invariablement un père endeuillé qui se décrit tel un condamné, perpétuel errant en quête de son histoire. Il s'astreint, en effet, à revenir chaque soir se pencher au-dessus de son bureau pour écrire, c'est-à-dire précisément tel qu'il s'était lui-même décrit dans les toutes premières lignes de *L'Enfant éternel* : « J'habite maintenant ce point du temps. Chaque soir, je pose rituellement le volume rouge sur la table de bois qui me sert de bureau. Je fais la somme des jours : j'ajoute, je retranche, je note, je lis » (Forest, 1997, 13).
- 9 Si, chez Philippe Forest, le corps est touché dans son ensemble, il arrive plus souvent que seuls certains détails du corps soient évoqués. Les mains tordues et tremblantes de *Seuls* (2004) de Laurent Mauvignier en sont un exemple. Elles aussi servent de support au récit. Alors que le narrateur confie avoir « perdu l'usage de la voix et des mains » (Mauvignier, 2004, 35) à la mort de sa femme, et qu'il peine même à tenir une tasse de café, il ne cesse de scruter ses mains comme s'il redoutait qu'elles ne livrent la vérité qu'il souhaite taire. Son récit scarifié laisse entrevoir une souffrance ancienne. « Mon inquiétude, mon visage, mes mains tremblantes sur la table, mes doigts qui tenaient le vide avec horreur et s'agitaient autour de la tasse » (87). Les mains, en effet, parce qu'il n'a pas su les maîtriser ont été bien malgré lui à l'origine du drame qui l'a séparé de son fils. Tout a commencé lorsqu'il a voulu s'emparer des carnets dans lesquels Tony écrivait et que ce dernier refusait de montrer. Cette fois-là, père et fils en sont venus aux mains dans un corps à corps qui, s'il n'a blessé personne, a pourtant meurtri les esprits et imposé un silence définitif. Dans le roman, le mutisme est redoublé puisque la narration paternelle prend fin juste après le récit de cette scène originelle, mettant en exergue le rôle soutenu des mains dans la narration conduite jusqu'alors.
- 10 Cela n'est pourtant pas une règle. Le corps apparaît parfois seulement à l'occasion d'allusions ponctuelles, au premier abord insignifiantes. Celles-ci, appuyant un malaise ambiant, peuvent faire basculer la narration et ouvrir la voie à une véritable dénonciation de la difficulté à raconter son histoire et à être entendu. Dans *Bord de mer* (2001) de Véronique Olmi, la bouche édentée de la narratrice, mère célibataire et psychologiquement fragile qui emmène ses deux enfants découvrir la mer avant de les

étouffer dans leur chambre d'hôtel, vient confirmer la situation familiale que le lecteur devine entre les lignes du récit. Rares sont, dans ce roman, les allusions à l'apparence physique de la narratrice. Ce détail toutefois lui échappe presque volontairement : « et là j'ai pas pu m'empêcher de sourire – tant pis pour mes gencives trouées » (Olm 34). À cet instant, elle dévoile ce qu'elle taisait jusque-là et confirme, sous la forme de ce qui pourrait être à la fois une mise en garde et un appel à l'aide, la précarité que la grammaire tronquée avait auparavant suggérée. Ce sont d'autres bouches semblables qui dans *Seuls* encore étayent la solitude et l'isolement du père et du fils. Tous deux éprouvent une même honte et ont le même mouvement de la main pour dissimuler « le fouillis des dents » (Mauvignier, 2004, 30), cette bouche qui trahit parce qu'elle en dit trop même lorsqu'aucun mot n'est prononcé : « quand on éclate de rire et que soudain on est saisi par ça : ce retour de honte, la laideur de nos dents » (30). Dans ces deux textes, le corps est bien le porte-parole de narrateurs qui n'ont pas la maîtrise de la langue. Le choix de la représentation de la bouche est bien sûr symbolique : quelle est la valeur, la légitimité des récits sortis de ces bouches mutilées, repoussantes, ordinairement rejetées par la société ?

- 11 La bouche et la gorge sont de fait les parties du corps les plus fréquemment évoquées lorsqu'il s'agit d'illustrer l'impossibilité à dire. Dans *Loin d'eux* (1999) de Laurent Mauvignier, Jean peine à exprimer ses sentiments pour son fils. Il dit « sentir dans [s]a gorge comme un bouchon de compresses qu'on aurait calé là avec des pinces, imbibé d'un produit pour anesthésier tout ce qui voulait sortir » (Mauvignier, 1999, 83). La violence médicale décrite ici en dit long sur la souffrance physique éprouvée par ce père qui s'efforce de décrire cette « gorge trempée d'acide où les mots c'était fini pour eux » (102), d'expliciter cette physiologie qui nécessite de « faire remonter la parole jusqu'à dire à voix haute » (71). La même approche corporelle de la verbalisation est présente dans *La Démangeaison* (1994), premier roman de Lorette Nobécourt. Cette dernière raconte dans ce texte son expérience du psoriasis, de ce corps gratté jusqu'au sang dont la mise à l'épreuve a permis d'accéder de manière organique aux mots. « La chair devenait verbe » (Nobécourt 66), annonce-t-elle, avant d'expliquer : « la langue, la langue me démangeait... je détournais un monde... et l'encre noire coulait... coulait comme le sang d'hier de mon tissu ouvert. Je déclinais mes plaies » (67).
- 12 L'épreuve physique est de la sorte un déclencheur presque ordinaire de la mise à l'écrit. Annie Ernaux raconte dans *L'événement* (2000) l'avortement qu'elle a vécu alors qu'elle était encore étudiante. Elle dévoile une prise de conscience de son corps dans la violence et la douleur qui, menant à une perception nouvelle de son existence – « une expérience humaine totale de la vie et de la mort, du temps, de la morale et de l'interdit, de la loi, une expérience vécue d'un bout à l'autre au travers du corps » (Ernaux 124) –, a définitivement légitimé l'acte d'écrire :

Car par-delà toutes les raisons sociales et psychologiques que je peux trouver à ce que j'ai vécu, il en est une dont je suis sûre plus que tout : les choses me sont arrivées pour que j'en rende compte. Et le véritable but de ma vie est peut-être seulement celui-ci : que mon corps, mes sensations et mes pensées deviennent de l'écriture, c'est-à-dire quelque chose d'intelligible et de général, mon existence complètement dissoute dans la tête et la vie des autres. (124-5).
- 13 L'expérience individuelle, dans sa réalité physique autant qu'intellectuelle, retranscrite par la littérature, permet donc de prendre la parole pour témoigner, pour prévenir et se saisir du monde.

Réalité des corps

- 14 La représentation romanesque du corps aide à l'énonciation de l'imprononçable et elle autorise par là-même à formuler des accusations. *Bord de mer* s'achève sur la scène où la mère étouffe ses deux garçons. La narratrice décrit longuement la façon dont elle appuie de tout son poids sur l'oreiller qui prive d'air ses enfants, la manière dont elle sent leurs corps sous ses mains, peinant à maintenir une pression constante. Elle ne cesse de parler, d'exprimer la douleur qu'elle ressent pendant ces interminables minutes alors qu'elle souhaite aller au bout de son récit, pour dire la réalité de son histoire⁹ et pour dénoncer « l'hostilité du monde » (Olmi 121). Tout au long de la scène qui s'étire sur plus de treize pages (109-22), le corps supporte la voix.

- 15 Les corps meurtris appuient invariablement les mots de la précarité, de l'isolement, de la condition et des droits de l'humain, comme le rappellent également, en traitant de l'avortement, les deux romans précédemment cités, *Qui touche à mon corps je le tue* et *L'Événement*. Les relations familiales, comme les conditions de travail sont d'autres sujets que le corps permet de verbaliser, dénonçant les rapports de force de notre société. Le père du narrateur, dans *Le Drap* (2003) d'Yves Ravey, n'a pas voulu du masque qui aurait dû le protéger à l'imprimerie, lorsqu'« il a peint au pistolet pendant des heures l'intérieur d'une cuve, avec un produit qui dégage des vapeurs de plomb » (Ravey 12). Depuis, il est malade. « Il a mal. Il dit parfois, c'est insupportable » (10). Mais par peur du licenciement, il ne veut pas parler. Le narrateur recueille les rares mots prononcés par son père et tente de raconter son histoire. Au fil des pages, le drap, qui donne son titre au roman, peine à camoufler le corps meurtri qui obsède la narration du fils. Dans un même contexte ouvrier, Jean, dans *Loin d'eux*, donne peu de détails sur ce qu'il fait à l'usine, mais il évoque à plusieurs reprises la peinture bleue qui laisse des traces indélébiles « entre la chair et l'ongle » (Mauvignier, 1999, 27), témoignage obscène d'une existence dont il ne sait comment énoncer la réalité. Il parle d'« une saloperie » – le terme est asséné plusieurs fois – qui jamais ne l'« épargn[e] » (102). La vulgarité de la langue souligne le désarroi de ce narrateur qui peut seulement s'en remettre à ce que peut montrer, exprimer son corps. C'est pour lui le seul moyen de communiquer. Sur un ton résigné, il explique qu'il aurait souhaité que les autres – et parmi eux son fils – puissent voir et ressentir la façon dont son corps « se ba[t] », « s'éprouve », « résiste » (70) à l'usine. Il est pour lui en effet nécessaire de mettre continuellement le corps à l'épreuve, pour qu'enfin il soit possible d'exister, pour que chacun trouve sa place parmi les autres et dans le monde.

- 16 L'affirmation première du corps en tant que preuve d'existence est également présente à l'ouverture d'*Anguille sous roche* (2016), premier roman d'Ali Zamir. La narratrice raconte son histoire en une phrase, en un souffle : parce qu'elle est en train de se noyer dans l'océan indien, il n'y a pas de point dans ce texte, seulement un point d'exclamation sur la dernière ligne. « Oh, la terre m'a vomie, la mer m'avale, les cieux m'espèrent » (Zamir 9), déclare-t-elle en premier lieu : frappée par le ressac des vagues, se maintenant difficilement à la surface, elle tente pourtant de tenir parole jusqu'au bout. Mais le récit est long et difficile, et si la narration n'en dit rien, le lecteur devine la tête de la jeune fille qui régulièrement disparaît sous l'eau. Parce qu'il se tient à ses côtés, lui aussi suffoque ; son pouls s'accélère ; il peine à reprendre son souffle et à garder le rythme d'une lecture éprouvante. D'autant que, dans ce roman, le lecteur

s'épuise également à suivre une oralité déconcertante, puisant dans les origines comoriennes de l'auteur, dans les contes africains et dans la tradition orale islamique, mais aussi dans le vocabulaire des romans classiques français. Ce sont autant de mots de toutes origines et de tous registres de langue, qui accrochent l'oreille, invitent à se racler la gorge et à délier la langue, ici encore littéralement et symboliquement. Mais ce dont atteste la mise à l'épreuve des corps chez Ali Zamir, au-delà de la réalité quotidienne des Comores (la pauvreté, la maltraitance des femmes, le désœuvrement de la jeunesse), c'est le drame de l'immigration clandestine vers Mayotte, cette île de l'archipel comorien devenue département français en 2011. La jeune fille a fui son pays sur un coup de tête, en quête d'un avenir dont elle n'espère rien. Elle est montée à bord d'un *kwassa kwassa*, fragile barque de pêcheurs surchargée qui, comme tant d'autres, s'est retournée au milieu de l'océan. L'accusation n'est pas clairement formulée dans le roman, mais le coup est porté et il oblige le lecteur à prêter attention à ces corps qui disparaissent en mer, le plus souvent sans jamais avoir été entendus.

- 17 Paru la même année, lors de la rentrée littéraire 2016, et traitant du même sujet mais vu depuis les plages de Mayotte, le roman de Nathacha Appanah annonce, dès son titre, *Tropique de la violence*, l'accumulation des corps meurtris, ceux des protagonistes principaux mais aussi ceux de tous les mahorais, anjouanais ou français expatriés qui les côtoient, qu'ils soient vivants ou morts. Cinq narrateurs se succèdent alternativement dans le roman¹⁰ et ne cachent rien des manques qui affaiblissent les corps, ou des coups reçus, lors des règlements de compte ou au *mourenqué*¹¹. La narration accable le lecteur. La tension entre les mots et les corps est omniprésente. Toute parole est foncièrement organique, difficile à exprimer d'un corps en souffrance, comme en témoigne Moïse. « Pendant longtemps, après ça, je n'ai pas parlé. J'ai tout gardé en moi et mon corps entier est devenu un lieu clos où j'accumulais les mots, les pensées et dans mon ventre parfois ça bouillait, *pop pop pop*, comme du riz qui cuit » (Appanah 107). Cependant, c'est une cicatrice, bien visible sur le visage du jeune garçon, qui symbolise, plus que tout autre caractéristique physique, l'histoire de Moïse, l'histoire de tout un pays et, au-delà, l'impossibilité à dire et à rendre compte. Celle-ci a été tracée par Bruce, chef de bande à la tête du bidonville de Gaza, qui relate la scène comme s'il avait lui-même, ce jour-là, écrit l'histoire :

[...] dans ma main est apparu mon coupe-coupe je l'ai passé sur ton visage au-dessus du sourcil et jusqu'à la mâchoire comme ça comme on passe un crayon sur le papier, doucement mais sûrement disaient les maîtresses fines et blanches, sans appuyer, sans hésiter, un trait fin et sûr et le sang a pissé, la foule a crié, ma couronne lourde d'or de roi de Gaza je l'ai sentie sur ma tête. (103)

- 18 Il y a là toute la violence physique du bidonville, celle de l'immigration clandestine et de l'histoire du colonialisme. La violence de l'acte d'écrire est là aussi, dans la réflexion qui s'ouvre sur les conséquences de l'écriture, sur la souffrance de ceux qui n'ont pu apprendre à maîtriser la langue, sur le pouvoir de ceux qui s'en servent pour frapper les esprits comme les corps, sur les responsabilités enfin de ceux qui lisent.
- 19 Le roman contemporain écorche, blesse tout autant qu'il apaise et suture les blessures faites aux mains et aux bouches qui soudain s'expriment. Donnant corps à ceux qui cherchent une voix, inscrivant dans la chair l'histoire passée et celle à venir, il permet à la littérature de « panser ce qui peut être pansé » (Carrère, 2009, 334), selon la formule d'Emmanuel Carrère dans *D'autres vies que la mienne* (2009), et « se propose comme indispensable à la survie aussi bien qu'au façonnement civique et politique de l'activité sociale » (Snauwaert et Hétu). Cette tendance actuelle conduit au développement d'une

« poétique de la relation », selon la formule de Chloé Brendlé, ou à une littérature « relationnelle » tel que l'a récemment suggéré Dominique Viart, mais aussi, au-delà de l'humain, à l'élaboration d'une écopoétique, qui énonce les enjeux environnementaux actuels et donne corps et voix aux éléments naturels, selon des perspectives sociale, politique, philosophique, scientifique, éthique ou encore esthétique. Le fait est particulièrement frappant dans *Tropique de la violence* où la nature de Mayotte succombe à l'arrivée massive des immigrants. Les narrateurs témoignent des grands arbres détruits, des ravines devenues insalubres et de ces morts qui occupent désormais le lagon. Le roman s'ouvre sur une déclaration sans appel de Marie. Le corps meurtri n'est pas seulement celui des hommes :

Quand je regarde le fond de la mer, je vois des hommes et des femmes nager avec des dugongs et des cœlacanthes, je vois des rêves accrochés aux algues et des bébés dormir au creux des bénitiers. De là où je vous parle, ce pays ressemble à une poussière incandescente et je sais qu'il suffira d'un rien pour qu'il s'embrase.
(Appanah 11)

- 20 Il y a donc ici à espérer, que les coups répétés et les plaies ouvertes par le roman contemporain mèneront à une prise de conscience, pour que la littérature puisse toujours « tenir parole ».

BIBLIOGRAPHIE

Ammour-Mayeur, Olivier. « Les indicibles du deuil, ou ce qui ne passe pas dans la matité de la langue (Ph. Forest / Tsushima Y.) ». *Écrire le deuil dans les littératures des XX^e-XX^e siècles*. Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2014.

Appanah, Nathacha. *Tropique de la violence*. Paris : Gallimard, 2016.

Brendlé, Chloé. « "Points de suture". Panser l'interdépendance humaine dans quatre récits français contemporains ». *Temps zéro*. 12 (2018). 10 mai 2019. <http://tempszero.contemporain.info/document1618>

Carrère, Emmanuel. *D'autres vies que la mienne*. Paris : P.O.L., 2009.

Courtine, Jean-Jacques. *Les Mutations du regard. Le XX^e siècle*. Paris : Seuil. Vol. 3 de *Histoire du corps*, 2006.

Ernaux, Annie. *L'Événement*. 2000. Paris : Gallimard, 2013.

Forest, Philippe. *L'Enfant éternel*. 1997. Paris : Gallimard, 2007.

Forest, Philippe. *Toute la nuit*. Paris : Gallimard, 1999.

Forest, Philippe. *Le Chat de Schrödinger*. Paris : Gallimard, 2013.

Forest, Philippe. *Je suis roi de mes chagrins*. Paris : Gallimard, 2019.

Gefen, Alexandre. *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*. Paris : José Corti, 2017.

Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. 1982. Paris : Seuil, 1992.

Gilligan, Carol. *In a Different Voice*. Cambridge : Harvard University Press, 1982.

- Goby, Valentine. *Qui touche à mon corps je le tue*. Paris : Gallimard, 2008.
- Godard, Anne. *Une chance folle*. Paris : Éditions de Minuit, 2017.
- Jourde, Pierre. 11 mars 2009. « À quoi sert la littérature ? ». *L'Obs. Le Nouvel Observateur*. 10 juin 2019. <http://pierre-jourde.blogs.nouvelobs.com/archive/2009/03/11/a-quoi-sert-la-litterature-2.html>
- Kerangal, Maylis de. *Réparer les vivants*. 2014. Paris : Gallimard, 2017.
- Kierkegaard, Sören. *La Reprise*. 1843. Paris : Flammarion, 2008.
- Mauvignier, Laurent. *Loin d'eux*. 1999. Paris : Éditions de Minuit, 2005.
- Mauvignier, Laurent. *Seuls*. Paris : Éditions de Minuit, 2004.
- Oberhuber, Andrea. *Corps de papier. Résonances*. Montréal : Nota Bene, 2012.
- Olmi, Véronique. *Bord de mer*. 2001. Arles : Actes Sud, 2003.
- Nobécourt, Lorette. *La Démangeaison*. 1994. Paris : J'ai lu, 2000.
- Ravey, Yves. *Le Drap*. Paris : Éditions de Minuit, 2003.
- Robbe-Grillet, Alain. *La Reprise*. Paris : Éditions de Minuit, 2001.
- Snauwaert, Maïté et Dominique Hétu. « Poétiques et imaginaires du care », *Temps zéro*. 12 (2018). 10 mai 2019 <http://tempszero.contemporain.info/document1650>
- Slimani, Leïla. *Une chanson douce*. 2016. Paris : Gallimard, 2018.
- Viart, Dominique. 6 décembre 2019. « Comment nommer la littérature contemporaine ? ». *Atelier de théorie littéraire. Fabula*. 8 décembre 2019. https://www.fabula.org/atelier.php?Comment_nommer_la_litterature_contemporaine
- Zamir, Ali. *Anguille sous roche*. Paris : Le Tripode, 2016.

NOTES

1. La recherche actuelle a choisi de conserver le terme anglais *care*, initialement formulé par Carol Gilligan dans *In a Different Voice* (Cambridge : Harvard University Press, 1982), afin d'en conserver la richesse sémantique.
2. En italique dans le texte.
3. En italique dans le texte.
4. En référence à ce parchemin dont est gratté la première inscription afin d'écrire un nouveau texte et où, comme le rappelle Gérard Genette, l'on voit « un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence ». Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré* (Paris : Seuil, 1992), p.556.
5. C'est-à-dire de « faire connaître par le langage » mais aussi de « faire sortir en faisant pression sur un corps » (définitions proposées par *Le Grand Robert de la langue française* à l'entrée « exprimer », version en ligne).
6. *L'Enfant éternel* prend fin juste après l'enterrement de la fillette.
7. Olivier Ammour-Mayeur rappelle que l'origine indo-européenne du mot *dire* signifie « montrer » et que par conséquent « *dire* revient à mettre en mot le plus intime, ce qui relève d'une intériorité ». Olivier Ammour-Mayeur, « Les indicibles du deuil, ou ce qui ne passe pas dans la matité de la langue (Ph. Forest / Tsushima Y.) ». *Écrire le deuil dans les littératures des XXe-XXe siècles* (Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2014), p.587.

8. Le neuvième roman de Philippe Forest, intitulé *Je suis roi de mes chagrins*, est paru en août 2019.
 9. Le roman est inspiré d'un fait divers, qui est loin d'être un cas isolé puisque, selon les chiffres officiels fournis par le gouvernement, soixante-douze cas d'infanticide sont en moyenne recensés chaque année en France, dont la moitié serait du fait de la mère. *Mission sur les morts violentes qu'au sein des familles*. http://www.justice.gouv.fr/art_pix/2018-044%20Rapport_Morts_violentes_enfants.pdf (mai 2018)
 10. Il y a Marie, française expatriée à Mayotte, et son fils Moïse, qu'elle a adopté alors qu'il était encore un nourrisson, abandonné par sa mère comorienne, venue illégalement sur l'île. Il y a aussi Bruce, le roi de Gaza, le bidonville de Mayotte, qui règne par la violence et la drogue, Olivier, le policier qui accueille Moïse venu annoncer qu'il vient de tuer Bruce, et enfin Stéphane, le volontaire venu à Mayotte afin d'ouvrir une maison pour les jeunes.
 11. « Combat ancestral à mains nues », selon le glossaire établi à la fin du roman, et au sujet duquel l'un des narrateurs constate qu'il n'y a pas de véritables règles, tous les coups semblant être permis.
-

RÉSUMÉS

Les corps meurtris sont régulièrement au cœur du roman contemporain : qu'ils soient le sujet même de la narration, ou qu'ils apparaissent ponctuellement, ils dictent une écriture éprouvante. S'il n'est pas nouveau – les corps malades ou blessés ont de longue date fasciné la littérature –, cet intérêt pour la souffrance physique, est toutefois aujourd'hui symptomatique d'une volonté d'exprimer et d'appréhender autrement le monde actuel, dans lequel le culte de l'apparence et de la performance, mais aussi le développement du virtuel laissent peu de chance à l'expression individuelle, de l'énonciation de drames intimes à la formulation de problèmes sociaux. À travers quelques romans contemporains de langue française, l'étude de la représentation des corps meurtris, permettra de comprendre comment ceux-ci appuient les accusations de l'écriture contemporaine.

Wounded bodies are regularly at the heart of the contemporary novel: whether they are the topic of the narrative itself or incorporated more discreetly into the text, they require a demanding style of writing. Even if this interest in physical pain is not new – sick or injured bodies have long been a fascination in literature – today it is symptomatic of a desire to express and understand more fully the contemporary world, where the cult of appearances and performance, as well as the development of virtual reality, leave little opportunity for individual expression, from the utterance of private tragedies to the wording of societal problems. Using some contemporary French and francophone novels, this study of the representation of wounded bodies allows for an understanding of how they support the accusations found in contemporary literature.

INDEX

Mots-clés : exprimer, écriture, blessure, individu, problèmes de société

Keywords : express, writing, injury, individual, societal problems

AUTEUR

JULIE CROHAS COMMANS

Auburn University
julie[at]commans.fr