Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2004)

Heft: 35: Das Groteske = Le grotesque = The grotesque

Artikel: Michel del Castillo, Rue des Archives : une lecture poétique du grotesque

Autor: Popa, Cosmin

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1006385

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Cosmin Popa

Michel del Castillo, *Rue des Archives*

Une lecture poétique du grotesque

> Les monstres fascinent à cause de l'attirance hypnotique
> que le crime exerce quand il se répète et se déchaîne.[1]

0. Introduction. Dialogue avec le grotesque

Dans la conclusion de son étude sur le grotesque,[2] Dominique Iehl note, en réfléchissant à la "prise de conscience" que représente un certain usage contemporain de ce mode d'expression, que "l'homme contemporain *se retrouve* dans le monde des grotesques" (p. 122, nous soulignons). Polysémique, la formule est juste: les retrouvailles (le mot implique une perte identitaire antérieure, mais aussi un ancrage métaphysique) deviennent possibles justement à travers le "besoin de lucidité" (p. 123) auquel les formules sans doute trop simples de l'absurde, du tragique moderne ou du comique, n'ont pas su apporter une réponse entièrement satisfaisante.

La lecture que nous proposons ici d'un roman contemporain tente de vérifier cette hypothèse de travail, en la complétant d'un second postulat, qui découle plus directe-

1 Michel del Castillo, *L'adieu au siècle. Journal de l'année 1999*, Paris, Seuil, "Points", n°815, 2000, p. 175 (ci-après: del Castillo, *AS*).

2 Dominique Iehl, *Le grotesque*, Paris, Presses Universitaires de France, "Que sais-je?", 1997.

ment dudit roman: avec *Rue des Archives* (1994),[3] Michel del Castillo impose, à travers une lecture grotesque du monde, le constat de la puissance *poétique* de ce type de lecture. C'est en effet par une prise de conscience proprement grotesque que le narrateur naît à soi en tant que narrateur et entame le mouvement de l'écriture, premier moment de maîtrise réfléchie du monde.

Rue des Archives retrace, comme beaucoup d'autres romans de Michel del Castillo (de *Tanguy*[4] aux *Portes du sang*[5]), l'histoire d'une même obsession: celle de l'abandon d'un garçon en bas âge par sa mère. En l'occurrence ce fils abandonné est le narrateur (adulte, accompagné dans le roman par la présence insolite de l'enfant qu'il avait été). L'archéologie de ce crime est faite de la perspective de l'adulte, après la mort de la mère, décédée dans un appartement infecte de la Rue des Archives, où elle a vécu les dernières années de sa vie en compagnie d'un mari labile et névrosé et d'un yorkshire qu'elle torturait de câlins désespérés. Une fois pénétré dans l'atmosphère nauséabonde de l'appartement, qui est celle de toute la vie de sa mère, aspiré par la force prodigieuse du sordide, le narrateur se voue à l'entreprise de déchiffrement de cette Médée grotesque. La narration suivra le développement de cette enquête faite d'autopsie[6] de souvenirs et de compulsion de documents d'archive.

3 Michel del Castillo, *Rue des Archives*, Paris, Gallimard, "Folio", n°2834, 1994, p. 122 (ci-après: del Castillo, *RA*). Toutes les citations de ce texte renvoient à cette édition.

4 Michel del Castillo, *Tanguy*, Paris, Gallimard, "Folio", n°2872, 1995 (nouvelle édition revue et corrigée).

5 Michel del Castillo, *Les portes du sang*, Paris, Seuil, 2003 (ci-après: del Castillo, *PS*).

6 "Tel un médecin légiste qui procéderait à l'autopsie de son propre cadavre en y mettant toute sa science, toute sa scrupuleuse minutie, l'écrivain incisait un cerveau rempli de souvenirs et de désillusions..." (del Castillo, *RA*, p. 249)

C'est un lieu fort de la narration, à l'exact mi-chemin de son parcours (fin de la première partie du roman, qui en compte deux), que choisit le narrateur, revenant en nouveau Meursault de l'enterrement de sa mère, pour porter, sur l'événement qu'il venait de vivre, un jugement formulé en termes d'esthétique, et non pas des plus neutres:

> - Et toi, ça n'a pas été trop dur?
>
> - Sublime de grotesque noir.
>
> - *It's life.*
>
> - *Not even death*, dis-je en me laissant choir face à lui. [...]
>
> - Réflexion faite, je crois que tu as raison: l'ironie espagnole ne manque pas de piquant. (p. 122)

Sublime s'oppose de telle manière à *grotesque* que leur association ne peut relever que du non-sens à moins que ces deux éléments ne se renforcent mutuellement par leur coprésence. Une deuxième opposition vient se superposer à cette première dichotomie: celle entre la vie et la mort. Mais à nouveau, l'opposition se transforme en contiguïté et ses termes ne se font face que pour mieux se prolonger et accroître leurs effets destructeurs. A en croire Michel, la vie *et* la mort (la vie *comme* la mort) sont les véhicules d'une universelle et terrible noirceur, d'une redoutable puissance négative à laquelle on ne peut, semble-t-il, opposer aucun principe vital. Il y aurait, pour se soustraire à ce tourbillon macabre l'alternative du voyage, de l'exotique, de l'oubli réparateur de celui qui s'installe dans la paresse contemplative, mais Michel dit préférer "les mots au sable et aux cocotiers" (p. 122). Un constat en apparence simple, percutant et juste, surtout cohérent avec ce qu'on connaît déjà du narrateur de *Rue des Archives.*

La préférence exprimée par le narrateur renferme pour nous précisément la problématique qui nous intéresse, et cela déjà parce que, placée juste derrière les deux autres oppositions que nous venons de relever, elle ne fait que les reprendre et les approfondir. Subitement, les mots se placent

du côté du sublime et de la vie, tandis que les sables et les cocotiers, signes extérieurs d'une tranquillité paresseuse, mais aussi de l'oisiveté mentale,[7] se rangent du côté du noir, de la mort et du grotesque.

Faire violence au grotesque par le langage, voilà une première appréhension, toute provisoire, de la poétique de Michel del Castillo. Nous allons, par la suite, tenter de vérifier cette hypothèse.

1. "La honte, toujours et partout"[8]

Selon Wolfgang Kayser,[9] le grotesque est une *structure* (p. 136) repérable à trois niveaux différents:

> Dass 'grotesk' in die drei Bereiche zielt: den Schaffensvorgang, das Werk und die Aufnahme, ist sinnvoll und sachentsprechend und deutet an, dass der Begriff das Zeug zu einem ästhetischen Grundbegriff in sich hat. Denn dieser dreifache Aspekt ist dem Kunstwerk überhaupt eigen: es wird – und das Wort versteht sich hier im ausdrücklichen Gegensatz zu anderen Arten der Hervorbringung – 'geschaffen'. (p. 133)

Le constat est certainement juste et toute la démarche du chercheur allemand s'était employée à décrire les manifestations du grotesque à ces trois niveaux. Plus encore, le constat est justifié et requis par l'intention première de l'étude de Kayser qui vise à fonder le grotesque comme catégorie esthétique à part entière. En exprimant et en exhibant le grotesque à ces trois niveaux (de la production, de l'œuvre et de la réception), une œuvre littéraire donnée sera à son tour porteuse du grotesque: elle pourra se récla-

7 "Le véritable silence, c'est la mort celle du corps ou *celle de l'esprit*" (del Castillo, *RA*, p. 62, nous soulignons).

8 Michel del Castillo, *Mon frère l'Idiot*, Paris, Arthème Fayard, "Folio" (2991), 1995, p.146 (ci-après: del Castillo, *FI*).

9 Wolfgang Kayser, *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, Rowohlt, Rowohlts Deutsche Enzyklopädie, 1960.

mer de cette catégorie esthétique et elle produira les effets esthétiques associés au grotesque. De quels pouvoirs l'œuvre est alors le porte-parole, de quelles forces elle se charge, Kayser le tait – il appartient à l'artiste de le dire.

En ce qui concerne notre roman, l'imagerie grotesque s'impose dès les premières pages et empreint tout le récit. Michel, écrivain d'une certaine notoriété, se trouve à Paris pour l'enterrement de sa mère, avec qui il avait entretenu une relation extrêmement complexe, faite à la fois d'affection et de terreur, de violence haineuse et de poussées exaltées de passion amoureuse. Enfant, l'écrivain avait vécu avec sa mère madrilène d'origine andalouse à Madrid, où elle se range du côté des républicains dans la guerre civile. La mère et l'enfant quittent la capitale et le pays en 1939, une fois que l'issue du conflit s'annonce favorable aux franquistes et laisse présager des représailles. Un long périple s'ensuit, dans une Europe où commencent à retentir les canons de la deuxième guerre mondiale. En 1942, après un séjour près de Vichy, un internement dans un camp à Rieucros, et un autre séjour à Marseille, où elle a des contacts douteux avec des officiers allemands, la mère choisit d'abandonner Michel à Paris et d'immigrer, seule et sous protection, en Allemagne. Suit, pour l'enfant, une longue période de déréliction, de solitude et de famine et, à l'âge adulte, une vie dédiée à l'élucidation de ce mystère: qui est cette mère qui abandonne son enfant, quelles sont les forces qui l'habitent et qui lui font transgresser de manière tellement radicale tout ce que la normalité peut signifier pour une mère.

Si cette trame narrative se retrouve dans la plupart des romans de Michel del Castillo, l'imagerie grotesque, telle qu'elle est disséquée dans le roman que nous étudions, est très particulière à ce texte qui est le premier dans l'œuvre romanesque de del Castillo à interroger la mort de la mère.[10] Le rapport n'est certainement pas fortuit si nous pen-

10 La mort, et la vie: "On meurt comme on a vécu" (p. 266) S'interroger sur la mort de la mère reviendra à s'interroger sur sa vie, sur son personnage et, nous allons le voir, sur sa réverbération sur la vie de

sons à notre première citation du roman, qui associe le *grotesque* à la *mort*. Logiquement, ce sera dans la proximité de la mort que le grotesque apparaîtra pour la première fois dans le roman, sous la forme du sordide et du macabre:

> Crasse, puanteur, vermine, cafards: chaque mot me frappait comme une gifle. Je compris alors que le dénouement ressemblait au commencement (p. 16)

Si la saleté ne relève pas en tant que telle du grotesque, elle entre, chez Michel del Castillo, dans un réseau de significations qui la rattache inexorablement à la transfiguration, au décalage, à la perte identitaire. La saleté répugne, elle fait violence, elle renvoie à une image de soi radicalement perturbante, elle diminue et rend méconnaissable par réduction. Le même amenuisement apparaît dans l'épisode de la rencontre du père, dans le roman le plus récent de Michel del Castillo (*Les portes du sang*, 2003), où le *grotesque* est associé à la *saleté*, dans la même potentialité de méconnaissance. Une méconnaissance qui n'a d'ailleurs rien de tragique, puisqu'elle ne s'exerce que sur le visible le plus immédiat voilé par la saleté:

> [...] l'enfant fut tétanisé par le regard glacial, méprisant et vaguement dégoûté que Georges laissa tomber sur lui. Il se sentit non seulement ignoré, mais rejeté, une chose sale, grotesque – une mauviette accrochée aux jupes de sa mère, l'air souffreteux. (p. 49)

La saleté[11] représente clairement le premier topos du grotesque dans le roman de Michel del Castillo (elle lui confère

l'écrivain. Cf. également l'étude d'inspiration ouvertement féministe de Mary Russo, *The Female Grotesque*, Routledge, London, New York, 1994, pour une interprétation métaphorique du terme *grotesque* qui s'appliquerait globalement à la femme comme figure de l'altérité.

11 La saleté est grotesque non pas seulement en vertu de son potentiel de métamorphose, mais également à cause de sa dominance accablante dans l'espace vital de Candida, qui échappe à toute norme. Pour la relation entre espace – saleté – norme, cf. Roland Barthes, *Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens*

d'ailleurs une dimension spatiale dont on verra, plus loin, la portée). Le grotesque se recentre d'abord sur le lieu de la déchéance et de la mort, l'appartement qu'habitait la mère à la Rue des Archives. Le regard sanctionne la métamorphose d'un espace de vie en espace de mort, en accusant le rétrécissement des limites, le cloisonnement. Il s'en tient, lors de cette première appréhension de l'appartement devenu presque caveau, aux surfaces qui, cachées derrière une couche de crasse, réduisent l'espace en l'assombrissant:

> Une couche de poussière noirâtre recouvrait les tentures, les tableaux disparaissaient derrière un nuage crasseux, les voilages, aux fenêtres, semblaient enduits de charbon, on ne voyait rien à travers les vitres, opaques et graisseuses. Quant au fauteuil où elle avait passé ses dernières années... (p. 31)

Habituée à la lumière décantée par les vitres opaques, la perception se complète de détails supplémentaires. Tout se passe comme si la vision, toute remplie de sordide, cédait la place au tactile. Le corps du regardant s'alourdit, pataugeant dans la crasse, collant à cette surface profonde, dont il s'imprègne presque:[12]

(Texte établi, annoté et présenté par Claude Coste), Paris, Seuil/IMEC, 2002, pp. 167-170. Dans un autre roman contemporain, *Rosie Carpe* de Marie Ndiaye (Paris, Minuit, 2001), la saleté génère une méconnaissance qui se rapproche plus du tragique que du grotesque: "Elle pouvait voir maintenant que son visage tout entier était couvert d'une pellicule de crasse singulièrement uniforme et que, dans ses sourcils touffus et à la racine des cheveux juste au-dessus du front, la crasse s'était agglutinée en petits paquets collants et verdâtres. Elle le regardait fixement, la lèvre retroussée en une légère et involontaire moue de répugnance. Mais c'était Lazare, son frère Lazare." (p. 97)

12 L'épisode de l'enterrement fait écho à ce mélange des éléments: "La terre boueuse collant aux semelles, les flaques qu'il nous fallait éviter, le rideau de pluie étendu devant nos yeux, tout nous distrayait, nous empêchait de penser à la morte, qui roulait au pas, bien à l'abri dans sa boîte. Si lente, cette procession grotesque, que, n'en pouvant plus, Marie-Louise donna l'ordre au conducteur d'accélérer l'allure. C'est au pas de course que nous arrivâmes devant le carré où les fossoyeurs travaillaient encore, remuant une glaise lourde, imbibée d'eau. À la sauvette

> À chacun de mes mouvements, les semelles de mes chaussures collaient à la moquette qui, verte à l'origine, avait pris une teinte d'un brun suspect. Gluante et spongieuse, j'avais l'impression de fouler une pelouse détrempée par les pluies incessantes.
>
> C'est le chien, expliqua Félix d'un ton gêné. Il fait ses besoins partout, depuis des années. Elle ne voulait pas qu'il sorte. Elle avait peur qu'il ne prenne froid. C'était son fi-fils, comme elle l'appelait. (Toujours ce rire étrange, rauque et saccadé.) Elle refusait que je le lave ou le conduise chez le vétérinaire pour qu'on lui coupe les ongles. Regarde un peu! (p. 31)

L'explication tombe comme une chute, et l'espace se transforme à nouveau, en tourbillonnant autour de la figure de la disparue. Si la crasse peut dorénavant s'entendre par la raison, ce qui devient grotesque est la substitution du fils abandonné (le récit révélera l'existence d'au moins quatre enfants) par le yorkshire entouré, en guise d'affection, de cette mutilante rage de possession. La scène se déroule sur le fond d'un rire sans gaieté, maladif et qui, dans le deuil, sonne faux. Chez Michel également, le rire nerveux, expression d'un malaise difficilement contrôlable, est à peine censuré et devient funèbre scansion du grotesque; il accompagne, fût-ce même en acte manqué, l'apparition fantomatique de la défunte, dans une scène qui réunit tous les attributs de l'imagerie grotesque de del Castillo:

> Félix ne pouvait entreprendre un récit sans le mimer. Il exhibait à présent un harnais rudimentaire qu'il passait autour de son cou et de ses reins. Puis, il s'agenouilla devant le fauteuil, fit mine de pousser de toutes ses forces. Sous l'effort, son visage se congestionna, comme s'il remuait vraiment cette montagne de chair. De nervosité, je faillis éclater de rire. (pp. 35s)

Dans une prose au ton on ne peut plus neutre, des éléments se réunissent qui tous pointent vers "die entfremdete Welt"[13]

> ou presque, nous enjambâmes des planches branlantes, nous penchâmes au-dessus du trou, feignîmes de nous recueillir, et, après avoir chacun jeté une fleur sur le cercueil, prîmes la fuite." (del Castillo, *RA*, p. 107)

13 W. Kayser, *op. cit.*, p. 136.

– le monde devenu étrange: le spectacle macabre de cette pantomime ranime sous les yeux du lecteur l'image d'une masse informe, incapable de maîtriser ses mouvements. C'est la première apparition de la mère, coïncidant avec l'irruption du monstrueux dans le récit; le grotesque se manifeste à présent dans ce spectacle de marionnettes dans lequel un pantin essaie de ranimer un colossal cadavre invisible.

On connaît l'engouement de l'imaginaire grotesque pour le monstrueux. Wolfgang Kayser, dont nous reprenons ici l'inventaire du matériau grotesque, range le monstrueux dans la première classe des motifs qui fécondent cette catégorie. Est monstrueux tout ce qui épouse le principe de la disproportion, du mélange impossible, dangereux ou macabre dans le règne animal, végétal où dans les instruments conçus et construits par l'homme. Sont grotesques, car monstrueux, encore "die zu Puppen, Automaten, Marionetten erstarrten Leiber und die zu Larven und Masken erstarrten Gesichter".[14] La fixité anormale du corps, traduite dans le mouvement saccadé des marionnettes, mouvement qui ne vient pas de l'intérieur mais qui est imprimé par une force extérieure, est perçue comme le motif grotesque symétrique de l'immobilité forcée des traits du visage humain qui rappellent un masque cadavérique. Dans cette logique, la photo de la mère quelques jours avant son décès est de toute évidence une image symétrique en grotesque – si une telle quantification est permise – de la scène de pantomime devant le fauteuil. Cette image nous livre également un des points clés de la poétique du grotesque de Michel del Castillo:

> Dans une robe de chambre suspecte, un foulard autour du cou, Candida regardait l'objectif avec une expression d'angoisse indicible. Elle tenait Athos serré contre sa poitrine en un geste plus de possession que de tendresse. Incurvé, le nez tombait sur une bouche que l'amertume et le désespoir maintenaient serrée. Les cheveux blancs, qui se dressaient comme ceux d'une sorcière de Goya, achevaient de donner à ce portrait un air de cauchemar. Détail saugrenu: la chevelure était teinte, avec des reflets bleus. Faisait-elle venir un coiffeur?

14 W. Kayser, *ibid.*, p. 136.

> Ce qui fascinait l'écrivain, c'était le regard. Entourés de cernes mauves, les yeux semblaient hurler d'épouvante. Plus saisissant que les dessins faits d'après le cadavre, le portrait ne montrait pas l'inertie de la mort, sa rigidité énigmatique, mais l'ultime spasme, le trépas, cet instant où tout bascule dans un hurlement de panique. (p. 221)

La photo retrouvée dans l'appartement de la Rue des Archives, unique témoignage et unique legs à l'intention de l'écrivain, est donnée comme l'image d'un monstre. En assimilant la mère à des monstres de la mythologie elle confirme l'intuition du personnage de l'écrivain-enfant:

> Gorgone aux yeux implacables, majestueuse souveraine de l'ombre, ne serait-ce pas sa puissance de destruction qu'il vénère en cette Kali sanguinaire? (p. 66)

Nous nous trouvons, avec la photo de la mère agonisante, au point charnière du récit, où le grotesque pivote sur lui-même et, recadré, devient l'expression d'une humanité qui cherche la communication et la compréhension. Plus que les détails d'une grimace horrible, davantage encore que l'allusion à la chevelure bizarre de Candida, hérissée et bleuâtre, plus donc que les éléments rattachant, comme la référence à la peinture de Goya, cette image à l'iconographie gorgônienne,[15] c'est le regard du personnage qui attire et fascine. Or, ce regard qui semble "hurler d'épouvante" n'est-il pas le regard d'un être humain qui se sait mourant et qui vomit toute son horreur de la mort? La mère, peinte jusque-là dans les traits d'une criminelle Médée (dans le roman écrit par son fils Aldo, pp. 257-261),[16] cachée

15 Jean-Pierre Vernant, dans *Figures, idoles, masques*, Paris, Julliard, "Conférences, essais et leçons du Collège de France", 1990, p. 115, encadre ainsi cette iconographie: "Le télescopage de ce qui est normalement séparé, la déformation stylisée des traits, l'éclatement du visage en grimace traduisent ce que nous avons appelé la catégorie du monstrueux, dans son ambivalence, tendue entre le terrifiant et le grotesque, avec le passage, l'oscillation entre l'un et l'autre."

16 La figure de Médée apparaît à maintes reprises dans l'œuvre de del Castillo, et souvent, dans la lignée d'Euripide, comme expression radi-

derrière le masque des terribles sorcières des contes,[17] coupable des pires crimes dont on peut accabler une génitrice, retrouve-t-elle, dans le contact recherché avec le fils, au moment ultime de sa déchéance physique, son humanité? C'est l'une des questions primordiales que nous pose ce texte – nous devons nous y attarder. Le glissement grotesque[18] est ici exploité à rebours par Michel del Castillo. Par la superposition d'une série d'images, par l'assignation de connotations symboliques à la topographie fictionnelle, le roman et son narrateur *se retrouve(nt) dans le monde des grotesques.* Les éléments qui, dans le texte, étaient apparus comme l'expression angoissante de l'insécurité grotesque (sordide, déjections, corps malades, difformes), sont également les figures du dépassement d'un grotesque métaphysique par l'exploitation esthétique, romanesque, de celui-ci.

cale de cet Autre qu'est la féminité. Cf., dans *Les portes du sang:* "A la fin, rien qu'une énergie femelle, sans forme, une sorte de brume aqueuse. Ce môme m'a appris à quel point ce principe de désorganisation épouvante un enfant. Nous sommes femmes, je vous parlerai sans détour: la force qui nous habite possède un caractère monstrueux. C'est la puissance des marées, la redoutable violence des océans, ce souffle lent qui vous aspire, vous happe, vous entraîne, vous rejette. [...] "Moi, moi seule", chaque femme répète ces mots. Prête à tuer, oui. Dans toute amoureuse il y a une Médée." (del Castillo, *PS*, p. 76s); cf. également, en écho, les mots de Candida: "Je n'ai jamais été qu'une femme" (del Castillo, *RA*, p. 58).

17 "Vers l'âge de cinq ou six ans, il la confondait avec la Reine de *Blanche-Neige*, plantée devant son miroir. Il la soupçonnait de se métamorphoser chaque nuit en une vieille et affreuse sorcière." (del Castillo, *RA*, p. 18)

18 Pour une lecture du grotesque "insidieux", lire chapitre IV (Flaubert, Dostoïevski, Kafka), de D. Iehl, *op. cit.*, pp. 76-82. Cf., également "le glissement est [...] une forme privilégiée du grotesque" (p. 80)

2. "J'ai longtemps marché..."[19] – tourner le dos à la ville

Cette ultime confrontation avec la mère se fait encore une fois à travers le dialogue avec Rémy qui lit, dans la dédicace au dos de la photo, le désir de la mère de communiquer.[20] La discussion des deux amis a lieu dans le confortable appartement parisien de Rémy, dans le quartier de Montmartre, loin des odeurs pestilentielles de la Rue des Archives. Le lieu a son importance qui transparaît d'ailleurs, à la fin du dialogue:

> Je baissai les paupières, renversai ma tête, appuyai ma nuque sur le dossier. Je *tournais le dos à la ville*, à ses lumières. Je me sentais vidé.
> "Il est temps pour toi de rentrer", dit Rémy. (p. 223, nous soulignons)

Rue des Archives étant, à ce jour, le seul roman de Michel del Castillo dont le titre est un toponyme, le fait de "tourner le dos à la ville et à ses lumières" se lit comme un acte symbolique. Le lecteur, s'il veut en mesurer la portée, doit donc interroger les images et les mots de la ville.

Tous les chapitres du roman et, davantage, presque toutes leurs subdivisions, contiennent, d'entrée de jeu, des indications spatiales,[21] censées davantage restituer une atmosphère

19 "[...] dans le quartier du Marais." La phrase, banale en apparence, est tirée de *L'adieu au siècle. Journal de l'année 1999*, p. 58. Elle ponctue le moment de la rupture définitive d'avec la mère.

20 "Elle a dit: '*Pour Michel*'. [...] Elle refuse d'abdiquer. [...] Elle crie: *Non!* tout bêtement." (del Castillo, *RA*, p. 222)

21 "Dans la Cévenne, où je demeure..." (del Castillo, *RA*, p. 14); "Dans le T.G.V. filant vers Paris..." (del Castillo, *RA*, ch. II, p. 17); "A mon arrivée à Paris..." (del Castillo, *RA*, ch. III, p. 26); " La sonnerie de la porte [Rue des Archives] retentit..." (del Castillo, *RA*, ch. IV, p. 37); "Une fois dehors, nous suivîmes la rue des Archives en direction de l'Hôtel de Ville." (del Castillo, *RA*, ch. V, p. 43); "A peine nous étions-nous engouffrés dans le métro..." (del Castillo, *RA*, ch. VI, p. 49); "Le déjeuner avec Rémy, dans la pizzeria de la rue des Abbesses, fut une fête..." (del Castillo, *RA*, ch. VII, p. 55); "Nous descendions la rue des Martyrs et nous apprêtions à tourner à notre droite, en direction de la station Pigalle, lorsque..." (del Castillo, *RA*, p. 63); "Manifestement épuisé, Félix s'était assis sur le lit." (del Castillo, *RA*, ch. IX, p. 68), etc.

qu'un effet de réel. Du point de vue de la narration, l'appartement de la rue des Archives, où la mère s'était renfermée pour vivre ses dernières années et mourir misérablement, fonctionne comme son centre de diffusion. Dans la perspective qui nous intéresse ici, nous l'avons vu, l'appartement est sans aucun doute le lieu du grotesque:

> Il avait trouvé le tableau de l'appartement fantastique à souhait. Une sorte de carnage grandiose, telles ces batailles que peignaient les artistes de la Renaissance, remplies de cadavres délicieusement écartelés, finement écorchés, rôtis à point. Le dégoût des adultes, leur horreur devant cette saleté, leur mouvement de recul devant cette puanteur avaient ravi l'enfant. (p. 51)

Inutile d'insister davantage sur le rapport très précis, d'équivalence presque, qu'établit del Castillo entre la saleté et le grotesque, la référence aux tableaux de carnages de la Renaissance suffit pour, encore une fois, concrétiser ce rapport. Plus remarquable encore est le fait que l'appartement de la mère représente le point focal d'une géographie symbolique liée au grotesque: de par sa malpropreté extrême, de par son désordre morbide, de par la présence fantomatique de la mère-gorgone, l'appartement est ressenti, par le narrateur et par son double, comme un espace incertain, perpétuellement au bord du basculement, qui impose la fuite.[22]

La première évasion se fait encore sous le poids du grotesque, dans un espace mal précisé:

22 L'impossibilité d'une hygiène, si sommaire soit-elle, fait dire à Michel: "Je pensai que jamais je ne viendrais à bout de cette crasse, que cette pestilence finirait par imprégner ma peau, par s'insinuer dans mes rêves; qu'elle me poursuivrait partout, jusqu'à la fin de mes jours." (del Castillo, *RA*, p. 77), ce qui prouve l'impact accablant de la crasse sur l'imaginaire. En même temps, l'appartement convenait à la mère à cause de la pénombre, qui la rassurait: "Peur de la lumière. Même Saint-Cloud, elle n'a pas pu supporter, ni les Antilles. Elle ne se sentait rassurée que dans la pénombre de la rue des Archives. Elle y retournait toujours, comme elle retournait vers Félix, parce qu'il appartenait à un autre monde, obscur lui aussi." (del Castillo, *RA*, pp. 234s)

> Nous marchions sur le quai. Nous déambulions seuls parmi la foule, évoquant une femme qui était née avec le siècle. Il y avait quelque chose d'ubuesque dans notre dialogue. (p. 47)

Plus tard, chaque nouvelle sortie de l'univers macabre de l'appartement signifie un éloignement supplémentaire et une nouvelle libération, menée en parallèle avec le nettoyage de l'appartement (p. 66). Le narrateur, avec son double enfant, recherchent la contrepartie de l'enfermement, et embrassent la lumière, l'ouverture salvatrice des espaces de la ville fréquentés par les foules:

> Nous avions l'impression d'avoir franchi une frontière et la place du Châtelet nous semblait aussi loin de la rue des Archives que Rome de Paris. C'était un autre monde, plus vaste, ouvert sur le fleuve, peuplé de femmes et d'hommes différents. Par moments, on aurait cru respirer l'air de la mer. Nous restâmes un long moment silencieux, paupières fermées, savourant cette paix. (p. 139)

A cette quête de la lumière et de l'ouverture correspond la recherche de l'ordre et de la propreté. Nettoyer l'appartement de la rue des Archives signifie, sur le plan symbolique, encadrer le grotesque, le confiner, le maîtriser. En compulsant les archives de Candida, en mettant de l'ordre dans ses écrits, Michel s'attache à la besogne d'un travail de mémoire, libératrice au même titre que le débarras des ordures, comme pour une resacralisation de l'espace compromis par la présence du grotesque:

> En partant, nous descendions des poubelles que nous disséminions dans tout le quartier. [...] Nous tournions dans cet îlot, entre le square du Temple et la rue de la Verrerie, et nous manquions rarement de faire une halte rue Portefoin, devant l'immeuble où nous avions retrouvé Candida. Les impressions du passé se mêlaient à celles du présent, glissaient un nuage de brume entre la réalité et nous. (pp. 183s)

C'est au beau milieu de cette entreprise de nettoyage général que Michel reçoit de Félix la photo de la mère (p. 218). La réaction, sous le choc, est viscérale. Michel ne peut que désirer s'enfuir en cherchant le refuge d'un espace accueillant, l'appartement de Rémy:

> Je jetai un coup d'œil dessus, encaissai le choc, d'une brutalité insupportable, la fourrai vite dans la poche de mon veston. [...] J'entendais mon coeur battre à mes tempes, à coups précipités. Je n'avais qu'une hâte, rentrer à Montmartre, me retrouver seul avec moi-même. Je sentais la nausée monter à ma bouche. (p. 218)

Tourner "le dos à la ville, à ses lumières" (p. 223, citation discutée plus haut), est-ce l'expression d'un renoncement résigné? Sans doute, vaincu par la fatigue, chez Rémy, Michel se permet-il un moment de répit. Mais il y a plus: en fermant les yeux, en renversant sa tête sur le dossier, le narrateur prolonge dans sa chair l'agonie de la mère et vit avec elle l'instant du trépas.[23] Il accomplit lui-même le glissement grotesque, se sent "devenir cadavre",[24] pour reprendre la formule qu'utilisera l'auteur pour définir l'expérience dostoïevskienne de condamné à mort gracié avant l'exécution. Or, traverser la mort[25] est une expérience, avant tout, poétique: elle permet à Dostoïevski de devenir Dostoïevski, tout comme elle sera la pierre de touche de *La tunique d'infamie.*[26]

Le narrateur s'oblige à un dernier effort de compréhension, à un regard juste, que seul la transcription fictive sera à même de lui offrir. L'interrogation se poursuit, les Archives rappellent l'écrivain. Le retour est marqué, et il est essentiel:

23 Cette interprétation est cohérente avec la lecture que fait J.P. Vernant, *op. cit.*, de la fascination de la Gorgone: "...ce que vous donne à voir le masque de Gorgô, quand vous en êtes fasciné, c'est vous-même, vous-même dans l'au-delà, cette tête vêtue de nuit, cette face masquée d'invisible qui, dans l'œil de Gorgô, se révèle la vérité de votre propre figure. Cette grimace c'est celle aussi qui masque votre visage quand vous êtes possédé de lússa et que, l'âme en délire, vous dansez, sur l'air de la flûte, la bacchanale d'Hadès." (p. 117).

24 Del Castillo, *FI*, p. 164.

25 Del Castillo, *FI*, p. 165.

26 "Cette mort traversée t'a permis de me rejoindre dans ce pays des ombres où je ne repose pas. [...] Tu as franchi la frontière et, sans t'en apercevoir, tu vois ce qui est caché...", Michel del Castillo, *La tunique d'infamie*, Paris, Fayard, Folio n°3322, 1997, p. 274.

> Par la fenêtre, je contemplais les Archives. Combien de fois le regard de Candida aura-t-il scruté ces pierres? Dans une longue vie de tumulte, il y avait eu cet interminable silence. Toujours Candida finissait par revenir ici, comme si ce lacis de ruelles, d'impasses et de venelles, constituait un refuge et une protection. Contre quels périls, quelles menaces et quelles angoisses? La remarque de l'enfant sur sa peur de la lumière me revint à l'esprit. Que cachait-elle dans cette pénombre? Elle-même peut-être et tous ces fantômes qui avaient rôdé autour de son agonie. À moins qu'il ne s'agisse de fantômes plus anciens... (p. 279)

Le regard du narrateur embrasse celui de la mère défunte et la confrontation avec le regard meurtrissant de la Gorgone se transmue en complicité. Le mouvement coïncide avec le retour aux Archives et dessine, avec ce retour, le point final du cercle poétique, qui est aussi son commencement.

3. Poursuivre la nostalgie, de livre en livre[27]

La poétique de Michel del Castillo, telle qu'elle apparaît dans ce roman relève de l'aspect productif du grotesque, qui, on a pu le montrer, peut se combiner avec la majorité des positions esthétiques de la modernité, sans pour autant en être un simple appendice. [28]

27 "Candida était une nostalgie, et c'est cette nostalgie que je poursuivais de livre en livre" (del Castillo, *RA*, p. 159)

28 Elisheva Rosen, „Grotesk , in *Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, publié par Karlheinz Barck et al., Stuttgart, J. B. Metzler, 2000-, Vol. 2, pp. 876-900 (ici: p. 877); Cf. également, dans le même article: „In der Tat fehlt bis heute eine wirklich massgebende Definition des Begriffs, was zweifelsohne auch daran liegt, dass das Groteske auf einem Prinzip aktiver Schöpfung beruht und sich nicht auf eine Formel festlegen lässt. [...] Deshalb ist es am sinnvollsten, auf der Ebene des Einzelwerks zu entscheiden, ob ein Kunstwerk der Ästhetik des Grotesken nahesteht oder nicht. Das vielleicht wesentlichste Ergebnis der Reflexionen unseres Jh. ist, dass sich das Groteske mit einem Grossteil der ästhetischen Positionen der Moderne vereinbaren lässt, aber keinesfalls als deren Erweiterung verstanden werden darf." (p. 880)

"... [J]e ne puis écrire que lorsque j'ai compris, au sens le plus exact, pris en moi", confesse Michel del Castillo dans son *Adieu au siècle* (p. 129). Davantage qu'une assimilation par la raison, la compréhension dont parle ici l'auteur renvoie à une intégration de l'incompréhensible par et dans le corps. Un corps qui est corpus, langue incarnée[29] par compulsion de textes et d'archives[30] – l'auteur a exprimé à maintes reprises sa conception de la langue comme contenant primordial et universel de la conscience.

Si, figure de haine et de violence, le personnage de Candida trouvait dans les premières pages, comme seul principe d'unité, celui du grotesque, la mort grotesque s'expliquait par le personnage, qui, lui, s'éclairait à travers cette mort:

> Simplement, il trouve que cette fin grotesque et magnifique s'accorde avec le personnage de Candida, tel qu'il l'a rêvé dans sa petite enfance. (p. 66)

Comprendre le grotesque reviendra à cerner les mots de terreur, de violence et d'abjection qui le composent, à creuser les mots qui se trouvent en deçà du monstre qu'est la mère. Mais aussi traverser la mort avec elle et écrire depuis le royaume des morts et, cela faisant, s'en arracher.[31] Ainsi,

29 "La langue s'incarnait, mais ne l'avait-elle pas toujours été? En moi d'abord, puisque cette saleté m'habitait, qu'elle transpirait derrière tout ce que j'écrivais." (del Castillo, *RA*, p. 16) Cf. également: "Je repassai dans ma mémoire cette phrase que j'avais écrite dans mon précédent livre: "*La langue connaîtrait-elle ce que la conscience refuse?*" Certains n'y avaient vu qu'une formule. Pour eux, les mots relèvent de l'expérience. Dans mon cas, la langue exprimait ma vérité. D'elle je tenais mon existence. Je n'étais pas écrivain comme on est plombier ou menuisier. Je n'étais que dans la mesure où j'écrivais. Ma vie, qui m'avait échappé, était contenue dans les mots. En les creusant, c'est la mémoire de la langue que je retrouvais." (del Castillo, *RA*, p. 176)

30 "Je procédais avec ordre, sans me presser ni me décourager. Assis à une table, près de l'une des fenêtres qui donnaient sur les Archives, une petite lampe à ma gauche, j'examinais ces débris d'une vie." (del Castillo, *RA*, p. 146)

31 "Tu écris depuis le royaume des morts mais, le décrivant, tu t'en arraches [...] C'est le complexe de Lazare. On imagine que, sortant du

en retournant à l'appartement de la rue des Archives le narrateur retourne au grotesque pour le faire se retourner sur lui-même et, l'emportant dans le mouvement circulaire de sa poétique, il lui imprime la cohérence du roman:

> Tel un vitrail qu'un rayon de soleil magnifie, ces archives, dans la réverbération de leurs lumières, suggéraient l'existence, non d'une personnalité rendue dans sa vérité immuable, non d'un caractère achevé, mais d'un esprit pris au piège de ses chimères et de ses illusions. J'espérais moins découvrir dans ce tas de papiers jaunis une vérité que je savais à jamais inaccessible que l'unité du roman, ses illuminations. (pp. 238s)

En quittant les lumières de la ville le narrateur se tourne vers les illuminations de la littérature, partielles et hésitantes, complètes et fidèles de par l'évidence même de leur incomplétude. Le grotesque ne peut pas fonctionner comme principe explicatif et unifiant simplement parce que il n'existe pas de tel principe et que le roman, donc la vie, serait impossible sans une partie encore plus mystérieuse...

> Avec Candida, quelque chose est mort en moi, en nous – une part très secrète, faite de terreur et de vénération. Nous avons perdu la sombre et fantastique magie des contes. (p. 282)

Paradoxalement, c'est par la littérature que Candida est arrachée à une certaine littérature, celle qui s'affuble de monstres et de pantins. De livre en livre, à l'image d'un Dostoïevski pénétrant le grotesque et le réduisant – l'élargissant? – aux dimensions de l'âme humaine, del Castillo interroge le passé en y conquérant sa vie et poursuit sa nostalgie des monstres, en les creusant, "en les dotant d'un for intérieur, en les humanisant".[32] Illuminée par la vérité de la langue, la noirceur du grotesque peut, semble-t-il, devenir (du) sublime.

tombeau, il a dansé la gigue, alors qu'il ressentait sans doute cette tristesse lasse et résignée. On se sent seul, si seul, comme si l'on gardait en soi, coulé dans le squelette, le froid du sépulcre." (del Castillo, *FI*, pp. 202s)

32 Del Castillo, *FI*, p. 151.

Abstract

This article deals with a contemporary novel in the light of the Kayserian theory of the grotesque, and thereby aims at analysing the productive dimension of this aesthetic category in the novel of Michel del Castillo. Throughout the text, grotesque imagery evokes an estranged, distressing, bleak universe dominated by the sordid, and haunted by a monstrous, half Gorgon, half Medea mother figure. However, the function of the grotesque is more important than a mere index of figures. It structures the narrative production in the sense that it is the confrontation with the grotesque (which follows the spirit of the Dostoyevskyan dialogue with the grotesque, as viewed by the French novelist) which allows for an interpretative, lucid insight into the narrator's personal history.