

L'AMOUR AU TEMPS DU CHOLÉRA

Gabriel García Márquez

InfoLivres.org



SYNOPSIS DE L'AMOUR AU TEMPS DU CHOLÉRA

L'amour au temps du choléra est l'une des grandes œuvres latino-américaines du XXe siècle, écrite par le prix Nobel Gabriel García Márquez. Situé dans une ville côtière, il raconte la longue histoire d'amour entre Florentino Ariza et Fermina Daza.

Après la mort de Juvénal Urbino, le mari de Fermina, Florentino se présente devant sa veuve pour lui avouer qu'il n'a pas cessé de l'aimer depuis 51 ans, 9 mois et 4 jours. Cette déclaration d'amour tardive commence à raviver les souvenirs de Fermina.

Le récit fait un saut dans le passé pour nous raconter leur histoire d'amour, qui a commencé à l'adolescence, et comment le destin finit par les séparer, sans parvenir à éteindre la flamme malgré tout.

Si vous souhaitez en savoir plus sur ce travail, vous pouvez consulter le lien suivant

[L'amour au temps du choléra par Gabriel García Márquez dans InfoLivres.org](#)

Si vous souhaitez lire cet ouvrage dans d'autres langues, il vous suffit de cliquer sur les liens correspondants :

- Anglais InfoBooks.org: [Love in Time of Cholera author Gabriel Garcia Marquez](#)
 - Portugais InfoLivros.org: [Amor em tempos de Colera autor Gabriel Garcia Marquez](#)
 - Espagnol InfoLibros.org: [El amor en tiempos de Cólera autor Gabriel Garcia Marquez](#)
-

Si vous souhaitez accéder à notre bibliothèque numérique contenant plus de 3 500 livres à lire et à télécharger gratuitement, nous vous invitons à visiter cette page :

- [+3 500 livres gratuits en format PDF sur InfoLivres.org](#)

Les épidémies revêtent un imaginaire de finitude; elles sont associées à la mort. Puisqu'il s'agit de l'un des plus grands fléaux de l'histoire de l'humanité, il n'est pas surprenant que la nature et l'homme en soient transformés ou modifiés selon sa violence et sa diversité et que, par conséquent, l'imaginaire social en porte les traces. Dans son livre *An 1000 an 2000, sur les traces de nos peurs*¹, Georges Duby affirme que le sentiment d'angoisse relié à la maladie existait déjà, il y a plusieurs centaines d'années, au Moyen Âge. L'homme a toujours, par de multiples moyens (religieux, superstitieux, technologiques ou scientifique), tenté d'appivoiser son environnement, d'avoir un contrôle sur lui afin d'atténuer ses inquiétudes vis-à-vis ce monde hostile, de tarir ses peurs. En effet, ce qui motive les actions du quotidien de l'homme du Moyen Âge est la peur: la peur de l'autre, de l'invasion, des tribulations de la nature et de Dieu, de la maladie et de la mort. Ce qu'il redoute par-dessus tout est l'épidémie. En l'an 1 000, le peuple se trouve dans un état de faiblesses extrêmes face aux aléas climatiques et aux forces de la nature: « il vivait dans un dénuement matériel comparable à celui des peuples les plus pauvres d' Afrique noire aujourd' hui. La vie était rude et douloureuse pour la plupart². » La peste et le choléra sont les

1 Georges Duby. 2001. *An 1000 an 2000, sur les traces de nos peurs*. Paris: Textuel,

deux épidémies qui marquent le plus l'imaginaire social : elles emportent des villages entiers

à une vitesse si fulgurante que l'on croit que le fléau annonce la fin du monde. Ces deux épidémies ont des répercussions catastrophiques sur les plans démographique, social et économique. Elles créent le désordre. Ces maladies inconnues provoquent une extrême

frayeur pour le peuple du Moyen Âge. Elles leur rappellent leur impuissance face aux forces de la nature et symbolisent, bien souvent, la mort. D'ailleurs, la mort est partout : elle fait partie de la vie ; elle est dans l'art et la littérature du Moyen Âge. Voilà la réponse de l'homme face à celle-ci : il l'intègre à son quotidien ; il sublime sa peur. Organiser le désordre

ou l'appriivoiser est, en quelque sorte, une façon de reprendre le contrôle et permet donc de mieux envisager le quotidien .

Bien que les gens du Moyen Âge appartiennent à une époque très éloignée de la nôtre, il y a plus de huit ou dix siècles, selon Duby ils « n'étaient ni plus ni moins inquiets que nous »

» Les préoccupations changent effectivement avec les époques, mais la peur de

l'envahisseur, de la mort et des assauts de la nature demeurent des angoisses très contemporaines. D'ailleurs, les menaces d'une épidémie sont toujours présentes. Elles sont encore une grande crainte de l'humanité. Norbert Gualde⁴, professeur d'immunologie, répète constamment dans ses études sur les épidémies que l'homme contribue à l'équilibre et au déséquilibre de son environnement: les virus ne font que s'adapter à lui. Ils ne sont jamais éteints ou éradiqués, ils se transforment. De plus, le développement scientifique ne peut préserver de la résurgence de virus mutés. Il suffit de penser à la grippe aviaire en 2004 qui a suscité un émoi et une panique au niveau mondial. Personne ne savait quelle serait l'ampleur de sa propagation. Le sida est un autre exemple viral qui provoque aussi l'inquiétude et l'affolement.

J'ai une certitude absolue: l'espoir d'éradication des microbes est définitivement une utopie. Les bactéries nous ont démontré que les antibiotiques ne pouvaient pas les détruire et qu'elles étaient même capables de devenir résistantes, insensibles aux traitements. L'autre fait important est que les microbes évoluent en permanence et peuvent être ainsi à l'origine de survenances donnant des épidémies ou des pandémies

nouvelles dont la plus connue actuellement est celle du sida : vingt ans, vingt millions de morts, dix séropositivités par minute, des millions d'orphelins par an - et toujours pas de vaccination !

Les chercheurs n'ont pas encore réussi à contrôler le virus du sida; il continue toujours de se

transmettre à un point tel que les autorités médicales n'arrêtent jamais leurs cours de sensibilisation. Le sida est encore mal compris et continue d'effrayer la population. Il fait désormais partie de l'imaginaire social relié à la reproduction humaine dans presque toutes les sociétés. D'ailleurs, le 1^{er} décembre 1986 est proclamée Journée mondiale de la lutte contre

le sida . La peur reliée aux épidémies est toujours tapie au fond de nous. Évidemment, il ne s'agit plus des « peurs irrationnelles de la période médiévale, mais d'une inquiétude sourde » . Les risques d'être frappé par une épidémie sont moindres étant données les avancées scientifiques, cependant on continue de la redouter parce qu'elle est bien ancrée dans notre imaginaire social et que, de façon générale, la maladie, quelle qu'elle soit,

continue de susciter une inquiétude à l'échelle mondiale. En plus des épidémies de contagion,

il existe aussi celles que l'on associe au mode de vie. En effet, l'obésité, le diabète et le cancer, pour ne nommer que celles-ci,

préoccupent de plus en plus le corps médical tout comme la société. Ces deux formes de maladies épidémiques se retrouvent également dans les discours scientifiques, médiatiques et artistiques. La problématique de la maladie s'ancre dans l'imaginaire social parce qu'elle ne se résorbe jamais et qu'elle est une angoisse actuelle comme elle le fut durant la période médiévale. L'épidémie, ses stigmates, impregne l'imaginaire : ses répercussions désastreuses sur la société et la possibilité de sa résurgence

imprévisible ont de quoi effrayer. Il convient ici de se questionner sur la construction imaginaire de l'épidémie, à savoir ses manifestations dans la société au niveau culturel.

Comment un peuple réagit-il lors d'une situation de crise?

Comment le désordre s'organise-t-il?

5 Le journal du CNRS. 2006. « Comprendre les épidémies ». In 5 défis pour la biodiversité . En ligne.

< <http://www2.cnrs.fr/presse/journal/2867.htm> >. Consulté le 9 février 2010.

6 Organisation des Nations Unies, « Theme de la Journée mondiale de lutte contre le sida 2009: "Acces universel et droits de l'homme " » . In Journée mondiale de lutte contre le sida. En ligne.

Pour bien comprendre l'épidémie de choléra et ses répercussions sur la société, les travaux de Patrice Bourdelais exposent l'histoire de la maladie et de la construction imaginaire qu'elle provoque. Ce bref détour permet de bien établir le cadre dans lequel s'inscrit le corpus à l'étude.

Le choléra sévit encore dans les contrées africaines appauvries, mais notre expérience de cette épidémie, en tant que Nord-Américains, se limite aux livres d'Histoire. Les dangers de l'écllosion de la maladie constituent toujours une menace, moindre pour certains pays, mais réelle pour d'autres. En 1997, l'OMS relève des cas de choléra en Somalie, au Mozambique et en Tanzanie. Il paraît alors nécessaire pour l'exercice que nous proposons d'étudier ce que nous nommons l'expérience du choléra. Il existe plusieurs études sur le choléra, cependant nous nous en tiendrons aux travaux de Bourdelais, puisqu'ils nous semblent

les plus complets: en plus de couvrir plusieurs siècles d'épidémies en Europe, il s'intéresse également à l'histoire sociale du peuple malade, de la société transmuée ou bouleversée par la maladie.

Le choléra, pour Bourdelais, est un « fléau brutal et spectaculaire 10 » qui frappe violemment les esprits. Spectaculaire, certes, de par ses symptômes (perte de connaissance, vomissements, déjections alvines, coliques violentes, crampes, saisissement d'un froid glacial, teint bleuâtre et mort), mais également parce qu'il se déplace à la marche de l'homme

8 Voir Norbert Gualde. 1999. Un microbe n'explique pas une épidémie. Paris: Institut Synthélabo, coll.

« Les empêcheurs de tourner en rond », p. 69.

9 Entre autres, Françoise Hildesheimer, Fléaux et sociétés: de la grande peste au choléra: XIV au XIX^e siècle. Paris : Hachette, 1993, 175 p.; François Delaporte, Le savoir de la maladie : essai sur le choléra de 1832 à Paris. Paris: Presses universitaires de France, 1990, 194 p.; Jean-Pierre Bardet (dir. publ.),

Peurs et terreurs face à la contagion: choléra, tuberculose, syphilis: XIX^e-XX^e siècles. Paris: A. Fayard, 1988, 442 p.; sans oublier tous les traités de médecine. Leur approche est toutefois différente de celle des historiens.

10 Patrice Bourdelais. 1988. Peurs et terreurs face à la contagion : choléra, tuberculose, syphilis : XIX^e-XX^e siècles . Sous la dir. de Jean-Pierre Bardet , Paris : A. Fayard , p. 17.

et décime sur son passage de nombreux villages. Selon les premières sources écrites 11 la première pandémie se manifeste d'abord en Inde (1817-1824), dans le Bas-Bengale, et progresse vers l'Extrême-Orient pour s'essouffler « aux portes de l'Europe et aux Confins de

la Sibérie Orientale 12 • » Déjà on recense 1 00 000 morts à Java et « 18 000 en onze jours à

Bessorah en 1821, sur une population estimée à 60 000 habitants¹³

» La fulgurance à laquelle

le choléra attaque et se propage sème l'alarme : cette maladie inconnue, qui semble être transportée par l'homme, prend elle-même des allures de voyageur.

Le choléra s'introduit dans les villes par caravanes, par bateaux ou par trains. D'ailleurs, Bourdelais l'humanise d'une certaine façon en utilisant des verbes actifs: « il s'essouffle¹⁴

»; « ne se réveille en Inde 1 5 »; « s'introduit ainsi dans les villes 1 6»; « le choléra

[...] a sauté par-dessus la Seine-et-Marne, l'Aube et l'Yonne 1 7» ; et des noms relatifs à la

reproduction : « prospérait sur un ensemble préalable¹⁸ ».

Le choix de ce vocabulaire

n'est certainement pas aléatoire: la maladie marque d'abord l'imaginaire collectif de la

population. Les connaissances scientifiques sont encore lacunaires et seule la bourgeoisie peut accéder à une certaine éducation. Pour la majorité du peuple, le choléra se personnifie comme un étranger qu'il faut repousser. Dans un extrait de délibération datant du 20 juillet

1831, Bourdelais relève l'utilisation d'un substantif qui désigne un être vivant par le corps politique et médical en place à l'époque: « Il s'agit bien d'une mobilisation générale contre l'envahisseur, la désertion est punie par la mort, l'abandon de poste par de très lourdes

peines. 19» C'est d'abord la culture savante qui disserte sur la maladie : plusieurs médecins développent des hypothèses de contagion ou de non-contagion alors que d'autres attribuent à la maladie une cause atmosphérique. Le peuple, lui, hurle à l'empoisonnement, cherche des

coupables ou se le représente « sous la forme traditionnelle de la mort-squelette 20 ». D'une part, l'on recourt à la science, au tangible pour expliquer le phénomène alors que, de l'autre part, dans les milieux populaires, l'on se tourne vers les repères de la vie quotidienne (remontrances de Dieu ou de la nature, complot et menace de l'étranger). Ce fléau brutal et spectaculaire suscite de nombreuses réactions sociales qui se retrouvent dans les archives et les œuvres culturelles.

L'épidémie de choléra du XIXe siècle en Europe accélère la modernisation de la société: les systèmes d'aqueducs et d'égouts se multiplient dans la ville, conséquences d'une « prise de conscience des pouvoirs publics et de l'opinion quant au rôle décisif de la salubrité et de l'hygiène. » La recherche scientifique sur les conditions d'éclosion du choléra nécessite une connaissance du milieu populaire, puisque les premières victimes en sont issues. On procède donc à l'installation de latrines publiques et d'urinoirs. Les ordures sont désormais ramassées afin d'éviter toute accumulation dans la ville. Sur le plan culturel, la représentation de la maladie inspire beaucoup l'iconographie: plusieurs caricatures voient le jour représentant le choléra sous une forme humaine, certains s'en servent à des fins politiques. Illustrée par la mort-squelette puis en « animalcule 21 », l'épidémie sert plutôt de critique sociale ou politique²². En peinture, empereurs et impératrices visitant des cholériques sont

représentés sur de grands tableaux. Mais ce qui pénètre le plus l'imaginaire social c'est la rapidité à laquelle la victime passe de la vie à la mort: « Ne rapporte-t-on pas qu'à Vienne, en septembre 1831, une jeune fille rose, fraîche et en pleine santé à quatre heures n'était plus

qu'un squelette, la peau noire et sèche à cinq heures trois quarts? 23» Bourdelais rappelle que lors d'une épidémie, le peuple s'expose à deux risques: celui d'être contaminé par le choléra puis, à la suite de la contamination, la probabilité d'en mourir. Ainsi, l'on jongle avec la vie et la mort sans jamais savoir laquelle triomphera. Les perspectives d'avenir lors d'épidémisation ne sont pas très réjouissantes: chaque jour devient un combat, le choléra

20 Ibid., p. 245.

21 Jdem.

22 A ce sujet, le livre de Patrice Bourdelais et d'André Dodin, *Visages du choléra*, présenté plusieurs caricatures. L'on peut suivre, de façon imagée, la progression de la maladie dans l'imaginaire français dès le début de l'écllosion (Patrice Bourdelais et André Dodin. 1987. *Visages du choléra*. Paris: Belin, 167 p.).

23 Patrice Bourdelais et Jean-Yves Raulot. 1987. *Une peur bleue: histoire du choléra en France 1832-*

1854. Paris : Payot, p. 221.

peut sévir au tournant d'un coin de rue sous les yeux des passants apeurés qui choisissent la fuite. Un corps vigoureux a autant de chance de contracter la maladie qu'un autre: devant la mort, tous sont égaux. Dans ce contexte où les épidémies font encore rage, la vie prend un tout autre sens pour le peuple. Les ravages de la maladie bouleversent l'économie, ce qui entraîne la ruine des petits commerçants, la dégradation de petits villages et une désorganisation parfois complète de la société.

Dans la grande bourgeoisie et l'aristocratie, les réceptions, les bals, les dîners et les concerts s'animent encore. Sur la place publique, l'on tente aussi de préserver son moral: le rire devient un allié précieux; par bravade, l'on se moque du danger. Des masques, lors du Breuf gras, représentent le choléra-morbus, des caricatures de la maladie sont exposées dans les vitrines des différents commerces et des enfants jouent à Nicolas-Morbus ou Scélérat-Morbus. De plus, des buveurs trinquent à la santé de « Morbus 24».

Ce rire, dont fait mention Bourdelais, est bien celui issu d'une culture populaire sans ressources devant la maladie. Mais qu'est-ce qui pousse ce rire, ce gonflement des cordes vocales, ce cri sourd, aigu ou rauque à s'élancer hors de la gorge? Est-ce à dire que l'espoir d'un avenir, ne serait-ce que de résister un jour

de plus au fléau, réside en ce mouvement guttural si primal?
Est-ce, en quelque sorte, un combat livré à la nature? Que
signifie ce rire
en temps de crise?

Afin de répondre à toutes ces questions, un détour sociologique
permettra de mieux comprendre l'expérience sociale du choléra.
L'étude du choléra dans la société française du
XIXe siècle révèle les clivages existants dans la population et
témoigne surtout de la tension entre les hommes. Le choléra n'a
pas seulement des répercussions négatives sur la société :
des mesures d'hygiène se développent, la frontière entre les
pauvres et les riches s'efface et une culture, expression du
peuple, se déploie .

Dans son livre Fêtes et civilisations, Jean Duvignaud insiste sur
l'importance du milieu, l'environnement, dans la construction
d'une culture, voire d'une société. L'espace et les collectivités
humaines sont intrinsèquement reliés. Afin de bien saisir les
manifestations

culturelles de la société, l'expérience de l'environnement, la
relation que l'homme entretient avec son milieu devient une
variable incontournable à étudier. Continuons par cette

citation tirée de l'étude de Duvignaud qui exprime bien notre idée de départ,

Il ne s'agit pas seulement de l'espace géographique qui définit l'aire d'expansion des peuples et le domaine des patries, mais surtout de cette étendue interne, triturée, manipulée, travaillée par l'activité des générations successives qui devient place, temple, lieu de culte ou de marché, foyer d'habitation. Si chaque civilisation révèle ainsi son originalité, c'est qu'il existe une relation constante entre l'image que les collectivités humaines se font de leur « moi » et la nature... 25

En d'autres termes, la société se définit de par son expérience avec le milieu qu'elle habite. A partir de ses propres référents et de sa construction générationnelle, l'homme développe son affiliation avec l'étendue au sein de laquelle il se meut. Cette dernière se définit comme

une matrice : elle est un réservoir d'imaginaire social; un terrain hostile, fécond, imprévisible et la marque d'une identité. L'homme réagit, se défend de son « agression naturelle²⁶ », organise ce « chaos²⁷ » en se constituant un moi sociétal, que nous nommons culture. C'est ici que se construit une perception du monde et que s'érige une confiance envers lui. Il s'agit pour Duvignaud d'une « tentative impuissante et par

conséquent symbolique pour maîtriser l'étendue en l'organisant autour 28» de lui.

La maladie exacerbe le désir, voire le besoin, de changement et de renouveau. Le sentiment urgent de renaître comme peuple à une époque cholérique où la nature semble se déchaîner, sur laquelle aucune emprise n'est envisageable, s'avive, ce qui donne lieu à de

nombreuses réactions sociales. L'homme ne peut maîtriser la force dévastatrice de la nature, mais il peut certainement l'affronter pour se donner un sursis face à la mort et s'affranchir,

d'une certaine façon, d'une seconde vie où il devient maître de son destin. Le rire pallie la crainte d'une mort subséquente et presque inévitable. Lors de l'épidémisation de choléra, le chaos qui règne abolit les repères de la vie quotidienne. Le rire, que l'on sent parfois nerveux, a d'abord un effet rassembleur et régénérateur. Sous la forme de l'ironie ou de la dérision, il allège les inquiétudes et rend l'existence plus supportable. Les ritournelles, les masques, les

lithographies et les jeux d'enfant démontrent, sous des airs de fête, que le peuple est encore vivant: il se réunit et renaît, s'approprie un droit à la survivance dans l'expression de sa culture.

Les manifestations culturelles mentionnées plus haut sont l'arme du peuple. Elles sont l'expression de son « moi » et sa réponse à la nature enragée. Au-delà de la modernisation de la ville et de la médicalisation qui améliorent la santé et la sécurité de la population, les productions culturelles, quant à elles, ont comme rôle l'enrichissement de la vie du peuple envahi par l'épidémie de choléra et prennent des airs de révolution. Il s'agit de l'affirmation d'une culture populaire toujours vivante qui dénonce et tourne à la dérision la mort. Elle est l'expression la plus pure de l'expérience humaine et sociale de l'épidémie de

choléra: un effort de réappropriation de la vie. Dans la subversion s'érigent l'épanouissement

et le « remembrement ²⁹ » de la société et de ses normes. Le déploiement de la culture populaire permet d'accéder à un universalisme dans lequel le sentiment de « liberté, de l'égalité et de l'abondance ³⁰ » règne. Le peuple échappe, l'instant du divertissement, à un monde en décrépitude pour participer à sa reconstruction, voire sa renaissance. Lorsque les buveurs trinquent et que les enfants jouent, le choléra cesse de sévir pour quelques minutes donnant au monde un aspect résurrectoire, une seconde vie. Une société en mouvance nécessite un entre-deux-mondes qui permet ce passage de l'ancien au nouveau ou de la mort à

la naissance/résurrection. Il s'agit d'une mise à mort d'un espace-temps, que l'on tente d'éviter, dans la recréation d'un nouvel espace-temps provisoire et salutaire. Malgré son caractère utopique, il permet à l'homme de se réconcilier avec son milieu et, ainsi,

29 *ibid.*, p. 135.

30 Mikhaïl Bakhtine. 1970. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*. Saint-Amand : Gallimard, p. 17.

d'enviesager]'avenir : il peut désormais se projeter dans le futur. La peur, la crainte ou les appréhensions se dissipent dans cette réalité transitoire qu'est la seconde vie du peuple

Dans son volumineux essai intitulé *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*, l'historien et théoricien russe de la littérature, Mikhaïl Bakhtine, s'intéresse particulièrement à la culture populaire de ces périodes à travers laquelle il entrevoit un sentiment d'universalité qui s'inscrit dans le mouvement des festivités. C'est au travers les réjouissances que le peuple se libère temporairement de son emprise avec la réalité et se construit une « seconde vie 3 1 ».

Les festivités ont toujours un rapport marqué avec le temps. On retrouve constamment

a leur base une conception déterminée et concrète du temps naturel (cosmique), biologique et historique. De plus, les festivités, dans toutes leurs phases historiques, se sont rattachées à des périodes de crise, de bouleversement, dans la vie de la nature, de la société et de l'homme. La mort et la résurrection, l'alternance et le renouveau ont toujours constitué les aspects marquants de la fête. Et ce sont précisément ces moments - sous les formes concrètes des différentes fêtes - qui ont créé le climat de fête spécifique 32.

Dans un premier temps, Bakhtine fait référence aux fêtes calendaires qui « rythment l'année 33 ». D'ailleurs, Robert Muchembled énonce qu'il existe pas moins de « cinquante-cinq fêtes dans le diocèse de Paris au début du XVII^e siècle, outre les cinquante-deux dimanches 34 » pendant lesquelles tout travail est interdit sous peine de sanctions. Les réjouissances séparent les différentes périodes de l'année (solstice d'été, labours, etc.) qui sont structurées de façon cyclique. Pour le paysan, les fêtes constituent un temps de libération des tensions accumulées ou il reprend contact avec le milieu qu'il habite et se prépare pour le changement de saisons à venir. En renforçant les liens entre les gens et en instaurant

un sentiment d'appartenance à une communauté, les fêtes permettent « l'adaptation éternellement réitérée des paysans à leur environnement, au passage de l'ancien au nouveau³⁵ ». Les célébrations diffèrent parfois d'un village à l'autre, mais sont d'abord acceptées par l'autorité religieuse et civile qui entrevoit l'occasion pour le peuple de se défouler puis de se détendre ³⁶

Dans un deuxième temps, Bakhtine mentionne ce qui succède aux périodes de grandes perturbations, dans la vie de la nature ou de l'homme, un temps relié au divertissement et au plaisir. ¹¹ permet d'oublier les malheurs et la peur pour un moment. Ce type de réjouissances est crucial au bon fonctionnement de la vie quotidienne du paysan qui témoigne d'une existence parfois difficile. En effet, la civilisation du Moyen Âge, qui est la merci du cycle des saisons et des aléas climatiques, est dominée par de multiples peurs ³⁷ : le froid, la faim, les guerres incessantes, les maladies et la mort. Le scientifique, tout comme l'homme du peuple, ne cesse de chercher les fondements de son existence et tente par tous les moyens, sensés ou saugrenus, de se prémunir d'un quelconque malheur ou d'une catastrophe. La signification accordée aux forces de la nature et à ses multiples manifestations influence les comportements du peuple: ces perceptions sont basées principalement sur des inquiétudes vis-à-vis d'un monde

menaçant et incompréhensible duque! le paysan dépend pour sa survie.

Ce que ces hommes et ces femmes croyaient, leurs sentiments, comment ils se représentaient le monde, l'Histoire telle qu'on l'écrit aujourd'hui s'efforce de le découvrir, de pénétrer dans l'esprit d'une société pour qui l'invisible était aussi présent, aussi digne d'intérêt, détenait autant de puissance que le visible 38

11 existe un répertoire de bons et de mauvais signaux que le paysan observe dans la nature (une oreille qui démange, le hennissement d'un cheval, un enfant difforme, une tempête, le tonnerre, etc.) et qui ponctue les actions du quotidien. Toutes les incertitudes auxquelles le

35 *ibid.*, p. 65.

36 Elles deviendront dangereuses par la suite parce que le risque de basculer dans le chaos est à chaque

fois présent. Les pouvoirs en place tenteront donc d'encadrer les fêtes dans des rituels établis, façon de cloisonner les divertissements et le peuple. De plus, la violence est toujours présente durant les festivités et sème la terreur. A ce sujet, voir Robert Muchembled. 2008. Une histoire de la violence: de la fin du Moyen Âge à nos jours. Paris : Seuil, 498 p.

peuple fait face s'accroissent et exacerbent, au sein de la communauté, un « capital d'anxiété » menaçant de détruire l'ordre social établi à tout moment. Le désordre n'est pas créé par la fête, cette dernière est engendrée par son paroxysme.

Elles [les fêtes] s'insinuent dans les fissures des civilisations au moment où ces civilisations sont affectées par le changement. Changement qui peut être provoqué par le contact avec un autre groupe humain, une guerre, une épidémie, changement qui peut résulter d'une transformation interne, destructeur de la culture établie. Dans ces phases de métamorphose, les représentations et les symboles qui, d'ordinaire, satisfont les désirs humains ne peuvent plus contenir l'expansion d'une « libido » brutalement découverte. Aucune des réglementations admises, aucun des idéaux fixés définissant le courage, la gloire, la sagesse ne s'imposent : les hommes se trouvent de fait dépossédés de leurs points d'imputations vivants⁴⁰.

La confusion, la souffrance et le déséquilibre des structures de la communauté, voire de la société, provoqués par un bouleversement de la nature ou de l'homme constituent le climat dans lequel la fête prend forme. Articulée autour de points de repères ou d'assises, la fête, en elle-même, a ce double instinct d'anéantissement et de renouvellement.

D'abord destructrice de toute règle ou de formalisme de codes, « elle affronte l'homme à un univers déculturé, un univers sans norme, le 'tremendum' qui engendre une espèce de terreur⁴¹ » Au dérèglement s'ensuivent la rencontre des hommes et leur réconciliation avec l'espace et la communauté dans un débordement de rire et de symboles qui prennent forme durant la réjouissance⁴². Le peuple se transpose dans un universalisme où l'avenir est désormais envisageable.

L'inscription des fêtes dans le calendrier suppose également le besoin de reprendre contact avec l'histoire et son peuple. La société inquiète recourt aux fêtes, anniversaires ou commémorations, sur le plan social ou personnel, afin de rétablir sa confiance en l'avenir.

⁴² Plus près de nous, l'approche de l'an 2000 a suscité des réactions sur tous les continents: qu'advient-il du matériel informatique; subirons-nous le choc des cultures; serons-nous envahis par des forces venant de l'espace? Toutes ces questions, valides ou non, ont traversé l'homme qui appréhendait la venue d'une nouvelle ère. Et comment l'homme accueillit ce nouveau siècle? Par de fastes célébrations sur le plan planétaire. La civilisation commémorait le changement de millénaire au travers une décharge émotionnelle (libération de tensions et renversement de toute anxiété). (Un nouveau millénaire commence, selon le calendrier grégorien, la première année (soit en l'an I ou en l'an 2001), mais dans ce contexte, sur le plan populaire, l'année 2000 était

pen;:ue comme son début. 11 s'agit d'une conception erronée, peut-etre alimentée par une couverture médiatique démesurée ou, tout simplement, par l' ignorance...)

Malgré la lourdeur du quotidien et de la vie, de ces incertitudes et revirements, ce qui émane surtout de la période médiévale et de la Renaissance est le rire collectif. Le paysan accorde une place importante aux divertissements et au défoulement.

Les réjouissances, dont les dimensions varient selon le contexte social et historique, sont la seconde vie du peuple en proie à une mutation sociale . Ce que Bakhtine entrevoit dans la société du Moyen Âge et de la Renaissance, c' est cet aspect binaire du monde : il y a le monde officiel tangible, fermé, et le monde provisoire fictif, ouvert, qui chaque fois est créé selon le besoin.

L'œuvre de Rabelais constitue pour Bakhtine l'accès premier à la véritable nature de la culture populaire comique du Moyen Âge et de la Renaissance : les images parcourant ses textes en sont issues et se révèlent comme les porte-paroles d'une culture, d'un peuple et d'une époque.

Bakhtine inscrit les diverses manifestations de cette culture comique dans ce qu' il nomme la « culture du carnaval 43». Le

carnaval s'oppose aux fêtes officielles, qui tendent à se remémorer le passé afin de valider l'ordre social établi et tourne son regard vers l'avant: il s'agit plutôt d'un affranchissement qui permet au paysan de se sentir « être humain parmi des humains⁴⁴ », toute hiérarchie ou condition confondue. Le sentiment d'universalisme est

primordial au monde carnavalesque : ce qui permet à l'homme de se doter d'une

seconde vie c'est d'abord l'abolition de tout code, inégalité ou tabou. Là se forme une grande communauté fraternelle libérée du régime féodal où les rapports entre les membres sont libres.

La distance entre les liens sociaux est abolie. « L'individu semblait doté d'une seconde vie qui lui permettait d'entretenir des rapports nouveaux, proprement humains, avec ses

semblables⁴⁵ » Cette fuite hors du mode de vie ordinaire ne peut avoir lieu que dans le carnaval, puisque les fêtes religieuses ne permettent pas l'accès à cet état particulier

d'existence cuménique dans lequel l'épanouissement de l'homme est possible. Les fêtes religieuses sont axées sur la remémoration d'un passé alors que le carnaval inscrit l'homme dans le présent et le projette vers un futur concevable. Selon

Bakhtine, « les festivités sont une forme première marquante, de la civilisation humaine⁴⁶ » qui expriment une conception du monde : elles ne s'organisent pas sur le mode du

divertissement ou du repos, mais

proposent l'entiereté des états d'ames de l'homme, de sa perception, de son environnement et de ses rapports sociaux . Ainsi, le carnaval n'est pas à prendre comme un genre artistique, mais se pen;:oit plutôt comme une forme de vie. II est la vie jouée, basée sur le monde des idéaux.

Pour saisir la portée des images rabelaisiennes, Bakhtine cherche d'abord à comprendre la langue carnavalesque. Le mot « langue » se comprend comme un entrelacement de formes et de symboles, instances du carnaval. Ce qui est en cause, c'est le peuple riant sur la place publique. Le rire témoigne d'un état d'esprit et se présente comme partie prenante du quotidien de l'homme du Moyen A.ge et de la Renaissance. S'il occupe une place aussi importante dans la vie du paysan, c'est qu'il est un moyen détourné de prendre position, de se défouler ou de se détendre, mais surtout de s'opposer à la « culture officielle, au ton sérieux, religieux et féodal⁴⁷. » Les peurs journalières (fléaux, guerres, intempéries et pauvreté) cohabitent avec ce rire de la place publique. 11 est source d'expression et de libération. Le rire carnavalesque est un rire de fête: il est avant tout le « bien de l'ensemble du peuple ⁴⁸». Le carnaval englobe tout espace et nécessite une participation universelle : le carnaval est partout, tout est carnavalisé. Par conséquent, dans cet air

de fête, « le monde entier paraît comique, il est penché et connu sous son aspect risible, dans sa joyeuse relativité 49». Tout le monde rit. C'est l'expression du peuple qui renaît.

Cette gaieté a également une double fonction, celle de mettre à mort pour mieux faire renaître par la gouaillerie. Le rire « nie et affirme à la fois, ensevelit et ressuscite à la fois.50 »

Le caractère ambivalent du rire se traduit dans le roman carnavalesqué par l'alternance du haut et du bas, soit du sérieux et du comique. Il ne peut y avoir carnavalisation sans la présence de

ces deux genres ou cultures (modes ou systèmes de vie). Dans le carnaval, la vie ordinaire est renversée. Le peuple accède à sa seconde vie qui suit une logique de renouvellement constant: il n'y a plus de règles, de balises imposées par l'autorité, mais seulement un état

d'être libre et idéal axé sur le renversement et le rabaissement, faisant donc alterner le haut et le bas. Le carnaval repose entièrement sur ce principe de rabaissement qu'il faut concevoir sous deux aspects, soit cosmique et corporel, « Le haut, c'est le ciel; le bas, c'est la terre 51». Du point de vue corporel, le haut c'est le visage ou la tête, et le bas c'est les organes génitaux, tout ce qui se situe sous le bassin. Reprenons ici la définition du concept de rabaissement que propose Bakhtine,

Rabaïsser consiste à rapprocher de la terre, à communier avec la terre comprise comme un principe d'absorption en même temps que de naissance : en rabaïssant, on ensevelit et on sème du même coup, on donne la mort pour redonner le jour ensuite, mieux et plus. Rabaïsser, cela veut dire faire communier avec la vie de la partie inférieure du corps, celle du ventre et des organes génitaux, par conséquent avec des actes comme l'accouplement, la conception, la grossesse, l'accouchement, l'absorption de nourriture, la satisfaction des besoins naturels 52.

Le carnavalesque, en tant que système, est ambivalent, composé de sa valeur négative (destruction, en propulsant vers le bas) et positive (bas productif, lieu de tout commencement). Ce type d'imagerie propre à la culture comique populaire se nomme réalisme grotesque. Le réalisme grotesque est basé sur une conception joyeuse du monde et promeut l'abondance et l'universalisme. En ce sens, un de ses traits distinctifs est le rabaïssement, « c'est-à-dire le transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel, celui de la terre et du corps dans leur indissoluble unité. 53» Puisque la terre (le bas) est le lieu de tout commencement (de l'ensemencement, de l'accouplement et de la naissance), les images grotesques se traduisent par l'excès, l'exagération, la démesure et des parties du corps disproportionnées.

Le carnaval est une forme de vie (une « vie à l'envers 54») qui nécessite une

participation universelle : tous les participants sont actifs. Le rythme de vie normal, standardisé par l'autorité et organisé par des lois et un code de conduite imposé, se suspend le temps du carnaval. Les inégalités sociales fondées sur la fortune, l'âge ou le titre ne prévalent plus, puisque la distance entre les hommes est désormais abolie. L'attitude carnavalesque préconise le contact libre et familier entre les hommes, ce qui contribue à créer « un mode nouveau de relations humaines 55» ou tout ce qui est refoulé, normalement réprimé, prend vie et s'exprime au grand jour. Le carnaval rapproche les extrêmes, il allie le sérieux et le comique; le sacré et le profane; le haut et le bas. Ce sont des alliances carnavalesques qui ne pourraient exister dans le cours normal de la vie, c'est-à-dire en dehors du temps carnavalesque. Il s'agit en quelque sorte d'une profanation de tout ce qui est normalement considéré comme sacré ou sérieux.

À la suite de l'étude du carnaval, de son mode d'existence au Moyen Âge et sous la Renaissance, il convient désormais de préciser ce que le mot « carnavalisation » désigne et, plus spécifiquement, d'illustrer l'apport du carnaval sur le plan littéraire. Le mode

carnavalesque prend ses sources du carnaval même, de celui du Moyen Âge et de la Renaissance, duquel il s'est constitué son propre langage, ses symboles et ses formes. Une littérature carnavalesquée se veut une transposition du langage carnavalesque, puisqu'elle « a subi directement, sans intermédiaires, ou indirectement, après une série de stades transitoires,

l'influence de tel ou tel aspect du folklore carnavalesque (antique ou médiéval). 56» Selon Bakhtine, tous les genres qui entrent dans le domaine du comico-sérieux (il fait référence à la littérature de l'Antiquité) ont une influence majeure sur l'évolution du roman européen et de

la prose littéraire. On retrouve à leur base trois particularités qui ont rendu possible l'extension du carnavalesque comme vision du monde. D'abord, dans le comico-sérieux,

l'actualité des événements prime sur le mythe ou la légende, « Pour la première fois dans la

littérature antique, l'objet d'une représentation sérieuse (en même temps que comique, il est vrai) est peint sans aucune distanciation épique ou tragique 57• » L'homme contemporain est suscité par l'actualité des faits ou de son histoire. Ensuite, les genres comico-sérieux recourent plutôt à l'expérience même, actuelle : « ils optent délibérément pour l'expérience (pas très mûre encore, il est vrai) et pour la libre invention. 58»

En dernier lieu, ces genres démontrent une « pluralité intentionnelle

e l le des styles et des voix 59 » , c'est-a-dire que les récits ne sont plus traversés par une seule voix narratrice propre à l'épopée ou à la tragédie et ne se contentent plus de respecter les formes traditionnelles d'écriture, mais proposent une multiplicité dans leur style, comme si les auteurs jouaient avec le matériau littéraire. Bakhtine présente alors une typologie du genre romanesque : il y a l'épopée, la rhétorique et le carnaval, desquels se forment trois courants : épique, rhétorique et carnavalesque . Il redéfinit entièrement notre héritage littéraire en lui instituant ces catégories. Le carnavalesque est un dérivé du carnaval et, suivant la logique bakhtinienne, se retrouve dans une grande majorité des œuvres romanesques passées et contemporaines . Il propose une nouvelle façon d'aborder et de comprendre le texte littéraire : Bakhtine parle même de tradition purement littéraire. Le carnavalesque, en tant que vision du monde, devient une approche ou un moyen que l'œuvre littéraire utilise afin de capter le monde environnant, « Beaucoup de côtés essentiels de la vie, plus exactement certains de ses pans cachés, peuvent être découverts, exprimés , recevoir un sens, uniquement grâce à ce langage. »

Dans la littérature carnavalesquée , les actes carnavalesques sont toujours présents, à différents degrés, selon le contexte de l'époque et de l'idéologie en place. En effet , la nature ambivalente des images carnavalesques est toujours double: la

mort et la naissance; la vieillesse et la jeunesse; le haut et le bas, etc. Elles contiennent toujours « les deux pôles du changement et de la crise »⁶¹ et se retrouvent dans les écrits chaque fois de manière symbolique. Ensuite, le carnaval instaure un sentiment d'universalité, il rapproche les hommes et les inscrit dans une même relativité universelle, c'est-à-dire que le monde autour

d'eux s'organise de sorte à créer un climat de fête où les barrières et les injustices sont abolies, où le contact libre, familial et humain existe. Cet état d'esprit donne au monde un aspect nouveau, un pouvoir régénérateur d'où regorge une vitalité inépuisable. La place

publique est le lieu par excellence de la diffusion de la culture comique populaire du Moyen Âge et de la Renaissance, mais dans la littérature carnavalesquée, chaque endroit est propice à la rencontre du carnivalesque : la rue, le domicile, le lieu de travail, etc.

Ainsi, le carnivalesque comme vision du monde n'est pas un genre préétabli dans lequel l'auteur s'inscrit, mais bien un mode d'existence, une conception du monde. Il est un langage dialogique qui traverse les écrits. Ce langage carnivalesque est lui-même universel : il ne nécessite pas une connaissance exhaustive de la culture carnivalesque, de sa logique interne et

externe. Sa langue est multiple, elle est un diapason : chaque nouvelle variante, nouvelle revue, la constitue et la féconde.

Afin d'enrichir notre perspective du carnivalesque en littérature, deux théoriciens de la littérature qui ont, eux-mêmes, attribué une place importante à la carnavalisation dans leurs recherches sont considérés. André Belleau et David K. Danow ont appliqué cette notion

bakhtinienne à des récits plus contemporains (en comparaison avec Rabelais) et offrent une

optique d'étude, voire une compréhension du sujet, propice à éclairer l'analyse subséquente du corpus.

Belleau consacre une bonne partie de sa carrière de chercheur à la théorie

bakhtinienne, particulièrement à ce qu'il nomme le multiple, soit la littérature carnavalisée. Il s'intéresse à la carnavalisation dans les textes d'auteurs québécois, comme Jacques Ferron, Jacques Godbout et Rock Carrier. Son intérêt est si marqué pour la théorie bakhtinienne qu'il fonde, en 1981, le Cercle de Bakhtine de Montréal (à J'UQ ÁM)⁶². Fervent de Rabelais⁶³, il

62 Les chercheurs des différentes universités montréalaises y affluent avec enthousiasme. C'est parce qu'il fait les choses à sa façon, « aucun de ses textes ni des autres articles de Belleau n'est étroitement enfermé dans une problématique d'école. Son regard était aussi vaste, aussi mobile que précis » (Laurent

s'interroge sur la modernité de ses écrits, à savoir comment cette œuvre si méconnue a pu influencer ses successeurs, et ce, encore de nos jours. Il le dit dans son article « Bakhtine et le multiple »,

Un Québécois ne peut lire le Rabelais de Bakhtine sans une singulière délectation. Il s'y retrouve pour ainsi dire à chaque ligne. Certaines habitudes langagières très distinctives, des traits de la mentalité et du comportement collectifs, plusieurs traditions découvrent sous un jour nouveau leur profond enracinement historique et le visage nécessaire d'une conception du monde.⁶⁴

Il s'intéresse à la multiplicité des voix du roman. Pour Belleau, le carnavalesque est une façon d'aborder le texte. Plus encore, il est une vision du monde. Si l'écrivain a comme

matériau « le langage de sa société 65 », la littérature carnavalesquée est le reflet de la culture populaire. Le carnavalesque est donc un phénomène social encore présent dans les textes contemporains.

Pour Bakhtine, le folklore du carnaval a toujours été présent; la vision carnavalesquée du monde traverse, dès l'origine, toute œuvre composite. Le pouvoir régénérateur du carnaval, empreint d'« une vitalité inépuisable 66 », « a donc agi comme ferment dans la littérature occidentale jusqu'à aujourd'hui. 67 » D'ailleurs, le carnaval, ses formes, son langage et sa structure - basé sous le « principe de l'immédiateté 68 », du « primal de l'expérience sur la tradition 69 » et du « rejet de l'unité stylistique des genres nobles 70 » - jaillit encore de façon

imprévisible dans la culture populaire 71 • Le Rabelais de Bakhtine est une étude de la culture populaire. Belleau écrit au début de l'article,

Grace à Bakhtine, nous sommes désormais en mesure d'entamer une certaine réalité littéraire dont on ne savait trop par quel biais il fallait l'aborder. Je l'appellerais le multiple, nom sous lequel on peut rapprocher certains grands textes qui se répondent curieusement malgré des différences

profondes d'inspiration et de vision et a propos desquels on a coutume d'employer des termes comme polyphonie, plurivalence,

hétérogénéité, qualité kaléidoscopique ou contrapuntique.⁷²

Le multiple, « c' est le peuple se manifestant daos la littérature. 73» Mais comment l'appréhender? Quand peut-on parler de multiple? Qu'est-ce que cela signifie? Ce que Bakhtine décrit daos son livre, ce sont les traits fondamentaux du carnaval compris comme

institution et ses conséquences textuelles dans l' oeuvre de Rabelais. Belleau nous met en garde : il serait tentant, a priori, a la suite de la lecture du concept bakhtinien de carnavalisation, d' entreprendre une analyse du carnavalesque daos le roman, pris au sens

large. Toutefois, rien ne nous suggere comment prendre le texte. Et, qui plus est, « comment passer de la constatation des caracteres du carnaval a l'analyse textuelle? Comment fonder ce passage, du point de vue théorique, et en garantir la sGreté et la rentabilité du point de vue

méth odologique ?⁷⁴ » Daos le carnavalesque, c' est le langage qui est en cause, son aspect multiple. Pour Bakhtine, le dialogisme est une « propriété inhérente au langage. 75 » Selon Belleau, avant toute entreprise d' interprétation du roman carnavalisé, certains criteres doivent essentiellement etre

présents dans le livre. Dans un premier temps, la notion de dialogisme est ici fondamentale : « la vision carnavalesque instaure précisément une interaction dialogique entre ces oppositions puisqu'elle ne cesse de les rapprocher tout en les maintenant distinctes.⁷⁶ » Le discours, pour Bakhtine, est un phénomène social. Un énoncé est un

71 Par exemple, le Carnaval de Rio et le Carnaval de Venise, les célébrations de la Saint-Jean-Baptiste et du solstice d'été. Les manifestations sont parfois moins flagrantes, mais le principe carnavalesque est toujours présent: les règles sont abolies le temps des réjouissances et la population se libère des tensions accumulées durant l'année.

condensé de plusieurs interactions verbales définies par le contexte socio-politique et culturel duquel elles sont issues. Le langage est dialogique en ce sens qu'il est la récupération d'un énoncé formé de mots, ayant vécu, ayant été transmis, reçu et compris.

Un énoncé vivant, significativement surgi à un moment historique et dans un milieu social déterminés, ne peut manquer de toucher à des milliers de fils dialogiques vivants, tissés par la conscience socio-idéologique autour de l'Objet de tel énoncé et de participer activement au dialogue social. Du reste, c'est de lui que l'énoncé est issu : il est comme

sa continuation, sa réplique, il n'aborde pas l'objet en arrivant d'on ne sait où... 77

Le langage se comprend donc comme une conception du monde: il est formé d'un passé et d'un présent et se diversifie à chaque jour, selon le groupe social, « Le discours vit, dirait-on, aux confins de son contexte et de celui d'autrui. 78»

Dans le roman, les personnages existent pour représenter le langage. Le roman est la corrélation des divers langages sociaux: il leur donne vie à travers les personnages; il les organise harmonieusement. Si la fonction du roman est d'organiser la diversité linguistique

sociale, pour Belleau, l'interaction dialogique devient le « premier niveau d'observation des phénomènes textuels. 79 »

La narration constitue la voie d'accès première à toute étude dialogique: le narrateur-auteur est celui qui orchestre les diverses strates du langage, ainsi il

les organise, les contextualise et même déstabilise le lecteur qui, par conséquent, devient lui-même investi dans le livre: il évolue (émotionnellement et psychologiquement) comme un sujet actif. Le premier niveau de dialogisme est donc décelable dans la narration. Belleau insiste, il existe, dans le roman carnavalesqué, un deuxième degré de dialogisme qui se

traduit par l'hybridation: il s'agit du mélange ou de la
conjonction des différents langages sociaux orchestrés par le
narrateur-auteur et des dialogues cités (dialogue rapportant
et dialogue rapporté) . Par hybridité, il entend deux énoncés
(deux manières de parler) prononcés par un même locuteur,
ce qui a pour conséquence de « décentrer le texte 80 » : le
statut du narrateur devient flou et le texte apparaît
comme plurivocal. Selon Belleau, pour qu'un livre soit

considéré comme appartenant au genre _ carnivalesque, ce
premier critère d'ordre narratologique qui implique une
interaction dialogique repérable dans la structure hybride du
langage est à observer.

Dans un deuxième temps, une certaine représentation du
carnaval doit également être discernable. C'est là où Belleau se
reporte à l'étude de Bakhtine sur l'œuvre de Rabelais,
spécifiquement à la notion de corps grotesque qui englobe
toutes les marques propres au carnivalesque en une seule
image. Dans le texte, toutes les images carnivalesques se
structurent de sorte à former ou à représenter un corps, un
corps grotesque. Le rabaissement est un trait marquant de la
culture du carnaval, il insinue « le transfert de tout ce qui est
élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel,
celui de la terre et du corps dans leur indissoluble unité. 81 »

Suivant la logique de rabaissement, le corps grotesque c'est la communion du haut et du bas : « les organes de relation au monde (nez, bouche, sexe, anus) 82» signifie le passage du haut vers le bas dans un mouvement de destruction et de production. Le bas corporel et terrestre est celui qui donne la vie (accouplement et naissance). Du bas croît le mouvement de création du monde. Dans le roman carnavalisé, le corps grotesque se dessine tout au long de la lecture et se révèle dans son entiereté a la fin du livre .

Enfin, la carnavalisation ne s'opere que dans la littérature dite sérieuse ou bourgeoise, puisque la littérature populaire, rappelle Belleau, s'est épuisée, oppressée par la bourgeoisie puis par la littérature industrielle de masse.

De l'étude de Belleau, nous retiendrons que le roman carnavalisé se compose d'un vaste réseau de chafoes, chacune porteuse d'un sens, et que le carnavalesque, en tant que perception du monde, n'est pas absolu ni fermé : il se transforme dans un perpétuel échange des discours et se manifeste dans la littérature chaque fois a des degrés différents.

David K. Danow établit une distinction entre carnaval et carnavalesque : le carnaval, en tant que tel, est un phénomène culturel qui se produit périodiquement et se caractérise par

des réjouissances publiques pendant lesquelles les hiérarchies sont abolies, ce qui provoque la libération des pulsions accumulées l'année durant. Chacun prend part à la fête: le carnaval englobe tout espace et supprime toute notion de temps; il n' a pas de frontières et se régénère continuellement. Le carnavalesque, quant à lui, est compris ici comme un état d' esprit, « à spirit 83», une perception du monde qui se transpose dans les comportements sociaux et

culturels, « In effect, the carnivalesque provides a mirror of carnival; it is carnival reflected and refracted through the multi-perspectival prism of verbal act. »⁸⁴ Danow parle donc d' attitude carnavalesque ou d' esprit carnavalesque en tant que conception et compréhension

du monde, mais aussi comme mode de communication : le carnavalesque est le dialogue opéré entre le monde actuel (officiel) et le monde fictif (non-officiel). Dans ce perpétuel échange dialogique, le réel n'apparaît plus comme immuable: les deux mondes s'inversent et s'influencent de sorte que le réel se voit reconfiguré par un nouvel enchevêtrement de sens et de vérités⁸⁵. Il est remplacé par un autre espace-temps qui comporte un nouveau système de codes et de valeurs. Le

monde officiel et le monde fictif se distinguent l'un de l'autre par leur conception du temps et de l'espace. Le premier implique un temps linéaire, avec un début et une fin, un passé et un présent. L'espace est restreint et délimité. Le deuxième suppose un

temps cyclique, un temps actuel qui se situe dans le présent, et un vaste territoire ouvert sur le monde à la topographie changeante. En ce sens, le carnivalesque insinue que le temps et l'espace qui le distinguent se muent selon le contexte dans lequel il prend forme. Danow

explique que le carnivalesque se décrit plutôt par « a complex form of thought [...] a way of thinking, or an archetypal pattern⁸⁶ » qui varie selon le contexte politique et culturel en place.

Dans son livre, Danow étudie la littérature du XX^e siècle de l'Amérique du Sud et de l'Europe empreinte de l'expérience de la Deuxième Guerre mondiale, entre autres, les auteurs Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Eli Wiesel et Yolam Kaniuk. L'auteur s'intéresse particulièrement aux traces carnivalesques dans les romans : les renversements, les inversions et les dualités. Pour Danow, le réalisme magique et le réalisme grotesque, les

deux genres analysés, offrent les manifestations du carnavalesque dans son aspect le plus magique et, à la fois, le plus horrible. Il explique que le réalisme magique 87 s'avère être une vision positive de la vie : les éléments magiques tendent à alléger les événements dans

l'histoire. Ils proposent une vision de la vie optimiste ou pleine d'espoir. Le théoricien entrevoit cependant le réalisme grotesque comme un genre plutôt obscur. Selon lui, les débordements ou les grossissements viennent accentuer ou exacerber la réalité et ne proposent pas d'alternative joyeuse à la vie. Selon Danow, dans le roman carnavalisé, cohabitent avec le caractère joyeux (réalisme magique), la violence, la douleur et le sérieux

(réalisme grotesque). Dans le langage bakhtinien, nous ferions référence à la notion de haut et de bas corporel et de leur relation en ce sens que l'un ne pourrait devenir signifiant, avoir de

valeur, sans l'existence de l'autre. Les antagonistes (haut-bas, ciel-terre, vie-mort, nuit-jour, etc.) sont porteurs de sens dans la mesure où ils se reflètent dans leur contraire. En effet, le « dialogized carnival 88 » est la conjonction de la vie et de la mort : en faisant communiquer ce qui est considéré comme officiel et non-officiel, le dialogue carnavalesque rend indiscernable toute frontière et rapproche les extrêmes.

Hence, the carnivalesque is designed to allow one extreme to flow into another, to provide for one polarity (the official culture) to meet and intermingle with its opposite (unofficial culture), much as individuals engaged in dialogue exchange points of view that may on occasion converge or coalesce into a single perspective 89 .

L' esprit carnivalesque détruit les frontières établies et superpose deux perceptions de la réalité comme étant une seule vraie vérité. Selon lui, la dimension magique, propre au réalisme magique, est perçue comme vraisemblable et porteuse d'une vision optimiste de la vie. L' exubérance ou l' exagération (le corps qui se contorsionne s' ouvre telle une blessure béante), propre au réalisme grotesque, devient le mimétisme du conflit et d'une violence dissimulée. Danow précise que le carnivalesque est motivé par deux polarités: « the bright

87 C'est Franz Roh, dans son article paru en 1925 (Roh, Franz. 1925. « Magical Realism: Post-expressionism » (trans. Wendy B. Faris). In *Magical Realism: Theory, History, Community*, sous la dir.

de Lois Parkinson Zamora et Wendy B. Faris, p. 15-31. Durham and London: Duke University Press.), qui invente le terme pour

désigner un nouveau style prédominant dans la peinture. A la suite de la

traduction de son article en espagnol, en 1927, le terme se popularise et est utilisé pour désigner les écrits d'auteurs hispano-américains ou se mélangent parfois le réel et le magique.

light of human potential and the accomplished evil present at times in man's treatment of man. » Cela signifie donc que le carnivalesque est à la fois source d'un pouvoir régénérateur et destructeur.

Mentionnons enfin que ce qui importe dans l'approche de Danow est que, pour lui, le carnivalesque relève de l'esthétique, de la valeur et du sens que lui donne son maître d'œuvre, c'est-à-dire qu'il ne s'inscrit pas dans un étau de signifiés et de signifiants préétablis, mais se transmue par la vision et l'expérience de celui qui lui donne vie. Le carnivalesque et ses formes se renouvellent constamment selon le contexte dans lequel ils s'animent et entrent en effervescence. Cette optique adoptée par le théoricien permet une interprétation plus libre du roman.

Dans la littérature, la carnavalisation du monde est un regard posé sur celui-ci et se présente chaque fois transformé selon le contexte dans lequel il s'insère. L'expérience sociale du choléra exacerbe un désir de reconstruction et de réappropriation de la vie, de l'identité d'un peuple et d'une culture. Le rire fait naître cette possible résurrection du monde et en modifie son image de sorte que l'homme ressurgit de ses cendres (il renaît) et reconnecte avec son environnement, avec l'univers. C'est ce que nous nommons la seconde vie. Empruntée à Bakhtine, la seconde vie du peuple prend toute sa signification dans ce qu'il nomme la culture du carnaval. Il s'agit d'une nouvelle forme de vie basée sur l'universalisme, l'alternance de la vie et de la mort, dans un effort de reconstitution individuelle, sociale et universelle. Nous voyons dans l'analyse du corpus comment la carnavalisation opère et surtout de quelle façon la société et la perception du monde des protagonistes principaux se permutent de sorte à créer une seconde vie.

L'homme ne change pas: toujours les passions sont susceptibles de s'éveiller et l'instinct brutal du sauvage de réaffirmer sa domination.

L'auteur de la passe dangereuse laisse derrière lui un héritage culturel 90 surprenant,

mais ce qui l'est davantage est la polémique que William Somerset Maugham ne cesse de susciter dans le domaine des lettres. En effet, ses écrits ont peu été étudiés par les littéraires.

Le livre la passe dangereuse , porté deux fois a J'écran 91, demeure une reuvre peu connue . Dans la majorité des textes critiques, chacun sent le besoin de justifier son intérêt et meme son non-intérêt 92 pour l'auteur et ses écrits. C'est que Sornerset Maugham s'inspire largement

90 « In fifty-seven years of authorship Soinerset Maugham has written twenty novels, more than a hundred short stories, thirty plays, autobiography of a sort, books of travel, and literary criticism. Moreover, he has written introductions to fifteen books by other authors, edited a number of anthologies and great novels, and contributed numerous articles to American and European periodicals. » (Richard

A. Cordel!. 1954. « Maugham at Eighty » , College English, vol. 15, no 4, p. 203.)

91 En 1934 et 2006 par les réalisateurs Richard Boleslawski (Film 35 mm, noir et blanc, 85 min. Californie: Metro-Goldwyn-Mayer .) et John Curran (Film 35 mm , coul. , 125 min, Beijing: WIP.).

92 Certains ti tres d'articles posent memela question, par exemple : Joseph Epste i n. 1985. « Is It Ali Right to Read Somerset Maugham? », The New Criterion, vol.4, no 3, p. 1-13 de son vécu pour camper ses histoires et ses protagonistes : les commérages de ses voisins trouvent vite écho dan s son écriture. Par conséquent, les critiques disent de lui qu'il manqu e

d'originalité et que son écriture est simpliste. Certains disent même que le talent d'écrivain lui fait défaut. Somerset Maugham est critiqué durant toute sa carrière : « In my twenties the critics said I was brutal, in my thirties they said I was flipant, in my forties they said I was cynical, in my fifties they said I was competent, and now in my sixties they say I am superficial⁹³. » Il sent le besoin dans la préface de ses livres de se justifier et d'expliquer sa vision. Dans l'avant-propos de son autobiographie, *The Summing Up*, il écrit:

Though I have had a variety of invention, and this is not strange it is the outcome of the variety of mankind, I have had small power of imagination. I have taken living people and put them into the situations, tragic or comic, that their characters suggested. I might well say that they invented their own stories. I have been incapable of those great, sustained flights that carry the author on broad pinions into a celestial sphere. My fancy, never very strong, has been hampered by my sense of probability. I have painted easel pictures, not frescoes⁹⁴

Sans aucune prétention, sous sa plume prennent vie plusieurs drames de mœurs, potins et tabous qu'il observe à travers le quotidien du peuple britannique, de manière tout à fait anecdotique. C'est d'ailleurs la perception qu'il reste à la suite de la lecture de ses nombreux

récits. Le ton utilisé par Somerset Maugham rappelle celui de la confidence: les faits rapportés, telle une anecdote racontée par le narrateur/auteur ont quelque chose de pittoresque. C'est aussi un des points forts de son écriture et ce qui lui vaut une si grande popularité. Le lecteur devient celui à qui l'on révèle l'intrigue ou l'incident. Cela a pour conséquence d'exacerber ses réactions et de rendre le récit plus sensationnel. Investis

émotionnellement, les personnages subissent l'étonnement, la stupeur, la honte, le mépris, la pitié et toute une gamme d'émotions en lien avec le déroulement de l'histoire. Dans le roman

de Somerset Maugham, le narrateur devient le complice du lecteur; il nous susurre à l'oreille

et nous rapporte le scandale. Ce genre d'écriture permet de traiter de sujets assez épineux et tabous pour la société bourgeoise et de jouer avec les protagonistes, de les rendre plus extravagants. D'ailleurs, ses personnages féminins, issus de familles bourgeoises et élevés selon les règles de l'art, sont souvent excentriques : les femmes de ses récits sont libérées et

frivoles. L'auteur crée ainsi un bouleversement; il provoque les mœurs de son époque. Il campe ses personnages dans un contexte contemporain et leur fait vivre plusieurs situations

jugées comme honteuses et proches du tabou. Il montre sa société : dominée par les passions, elle se dévoile tout a fait grotesque. Il propulse le haut (la classe bourgeoise) vers le bas (domaine du vice et du mensonge). Grâce a son narrateur/divulgateur, il affirme haut et fort, avec un ton d'ironie, sa vision de la société. Il révèle les hauts et les bas qui la traversent et ce qui est normalement dit a voix basse par peur de scandale. Somerset Maugham s'intéresse aux passions de l'ame humaine. Dans La passe dangereuse, il renverse les valeurs de la société a travers sa narration : la mentalité et les principes bourgeois subissent un contrechoc carnavalesque. Ils se révelent grotesques. Les personnages sont, pour la plupart , aisés et issus de la plus haute bourgeoisie, mais exhibent tous certaines faiblesses : ils sont dominés par de nombreuses passions qui ne cherchent qu'a éclater au grand jour. Rappelons que l'auteur s'inspire de sa vie et de sa vision du monde qu'il transpose dans sa fiction 95. Médecin de formation, il délaisse le métier pour se consacrer entièrement a l'écriture. Cependant, durant ses études et ses premières années de pratique, il développe son sens de l'observation et de l'analyse et découvre que l'homme est traversé par de multiples passions, celles-la meme qui dirigent ses actions. Il discerne le vice, les pulsions, la passion, l'immo ral, le sensible, bref, tout ce qu'il entrevoit autour de lui. L'écrivain se contente d'étaler au grand jour l'homme dans tous ses états. Les commérages, les rumeurs et la superficialité qui animent les personnages de ses romans,

par association, sa société, se comparent facilement à une maladie épidémique que le médecin tente de contrôler. Le médecin, ici, c'est l'auteur. Comme le choléra, les rumeurs se répandent de façon épidémique, ce qui, bien souvent, cause l'émoi ou la commotion dans la société décrite dans les romans de Somerset Maugham.

95 Le livre *La passe dangereuse* (1925) valut à Somerset Maugham une poursuite judiciaire. L'histoire se déroule à Hong Kong et dans le sud de la Chine où l'auteur voyage entre 1920 et 1930. Le récit semble si

proche de la réalité, de la vie contemporaine de Somerset Maugham, que certaines personnes de son entourage se reconnaissent dans le texte. C'est pourquoi dans quelques publications, Hong Kong et les noms des personnages principaux sont remplacés par une ville fictive et des noms différents: Hong Kong devient Tching-Yen et Walter Lane, Walter Fane

Des critiques, comme R. Barton Palmer, entrevoient dans *Servitude humaine*, son premier grand succès, ainsi que dans *La ronde de l'amour*, le « persona 96 » de Somerset Maugham en tant que personnage et narrateur. « Persona » est un dérivé du verbe latin

« personare » qui signifie « parler à travers ». En ce sens, l'utilisation de son « persona 97 »,

pour l'auteur, donne de l'authenticité à ses récits. Ces derniers se présentent donc comme un dialogue entre deux individus que l'on entend telle une confidence. Cela a pour effet de donner de la vraisemblance à ses histoires (elles paraissent avoir réellement eu lieu), de créer un ton particulier, une morale à l'histoire, et d'y introduire un point de vue (possiblement, celui de l'auteur).

D'avis contraire, Theodore Spencer croit que le ton anecdotique rend les récits limités dans le temps et dans l'espace: « they have no fourth dimension⁹⁸ . » Ils sont de l'ordre de l'éphémère, tel un racontar qui finit par se perdre et se taire de lui-même. Ce style employé à répétition devient artificiel et ne provoque plus d'anticipation pour le lecteur. C'est d'ailleurs principalement ce que la critique lui reproche lorsqu'elle évoque son manque d'originalité ou de talent. ¹¹ utilise la même formule pour tous ses écrits. Conséquemment, Spencer est d'avis que la prose de Somerset Maugham est fréquemment bonne, mais n'est pas prompte à attirer les louanges.

Ainsi, la question demeure toujours actuelle: est-il à classer parmi les grands écrivains anglais ou adhère-t-il à la grande catégorie des auteurs de littérature populaire? Évidemment, notre travail ne

propose pas d' étiqueter l' écrivain, de lui donner un statut, mais

est motivé par ce débat encore irrésolu. II suggere donc une nouvelle lecture de *La passe dangereuse*. Ce livre n'ayant pas, en outre, fait l'objet d'une analyse bakhtinienne sera possiblement mieux apprécié ou compris. De la sorte, l'œuvre de Somerset Maugham pourra être appréhendée différemment.

Voici en résumé l'histoire du roman. Kitty est une jeune femme élevée dans une

famille bourgeoise qui refuse de se marier sans amour. Par peur d'être mise au rancart peu

après l'annonce des fiançailles de sa sœur, elle acquiesce à la demande en mariage d'un bactériologue, Walter, en vacances à Londres. Elle est prête à tout pour sauver sa réputation. Après le mariage, le couple se rend à Hong Kong, la ville où le scientifique travaille. Là, l'élite britannique vit dans un quartier à l'écart, le plus possible, de la société chinoise. Kitty,

ennuyée par la tranquillité de son mariage et par son mari introverti et sobre, s'éprend de Charlie, un séducteur avide de plaisir. Lorsque Walter découvre l'infidélité de sa femme il décide de partir pour Mei-tan-Fu, un village assiégé par une épidémie de choléra. Là, il souhaite reprendre le contrôle sur sa vie.

Plusieurs fois dans le roman il est question de masques ou d'un voile que l'un porte et l'autre soulève. Le masque dissimule. II

est porteur d'une double conception de la vie: il est formé d'une multitude de contraires qu'il évoque sans cesse dans un mouvement de va-et- vient. Offrant a voir une nouvelle réalité, il en cache toujours une autre derriere. Mentionnons

aussi que le titre original du roman, *The Painted Veil* /99, évoque cette idée de voile qui donne a voir une réalité qui est autre, qui montre tout en cachant. Par analogie, les deux villes dont il est question dans le livre constituent le pendant bipartite du masque. A Hong Kong, tous le portent : la vie est vécue comme un jeu et présente une image altérée de la réalité qui repose sur des idéaux illusoires et vains. Le mode de vie de l' élite britannique a Hong Kong est

plutôt superficielle); il est fondé sur l'instinct, les pulsions et la gaieté. II insinue un certain détachement vis-a-vis du reste de la Chine et de l'épidémie qui y sévit. A Mei-tan-Fu, il n'y a pas d'exutoire : c' est un mode de vie basé sur la souffrance, la spiritualité, l' affranchissement

de la conscience et le combat entre la vie et la mort. Le seul masque existant est celui de la science qui assure une protection relative contre la maladie.

Le masque, de façon globale, est le symbole du roman. Sa symbolique ne propose pas de morale, il prépare au changement, prépare la pensée a un nouvel ordre mondial,

Le principe du rire et la sensation carnavalesque du monde qui sont a la base du grotesque détruisent le sérieux unilatéral et

toutes les prétentions a une signification et a une
inconditionnalité située hors du temps et affranchissent la
conscience, la pensée

et l'imagination humaines qui deviennent disponibles pour de
nouvelles possibilités. C'est la raison pour laquelle une certaine «
carnavalisation » de la conscience précède toujours, les prépar
ant , les grands revirements, meme dans le domaine de la scien
ce100

Ainsi, le jeu du simulacre, l'alternance du vrai et du faux, en tant
qu'expression du carnavalesque est a la base de la structure de
tout le roma n. Ce dernier s'orchestre selon le mouvement de
vie et de mort. En fait, le rabaissement , le grotesque, le
masque ou la seconde

vie sont tous des manifestations de la culture du carnaval
structurées par cette double pulsion. Le motif du masque est,
selon Bakhtine, celui le plus chargé de sens de la culture
populaire. Il s'agit d'une des formes les plus anciennes de rites
et de spectacles. Il est associé au carnaval et traduit une
joyeuse relativité, un jeu des alternances et de la réincarnation.
Sa symbolique est quasi inépuisable. Dans le contexte qui
nous intéresse, il dissimule et est un

symbole de négation de la réalité. Principe relié au grotesque,
puisqu'il suit aussi une logique de renversement, de mise a
mort a travers le rire, le ridicule et la métamorphose, dans La

passage dangereux le masque que portent Charlie, Kitty et, par extension, les représentants de

l'Empire britannique en Chine, est trompeur; il est chargé d'une force lugubre, « [...] le masque incarne le principe de jeu de la vie, on trouve à sa base le rapport mutuel de la réalité et de l'image tout à fait particulier [...]1°1 • » En ce sens, l'élite de la Chine coloniale est

affublée d'un masque. Ce dernier procure un statut dans la société et voile tout un aspect de

l'âme humaine, ses vices et ses faiblesses. Il crée une nouvelle existence factice et mensongère, distanciée de la réalité.

Le masque est de nature dualiste: il est l'opposition de deux courants de pensée qui se relancent continuellement. Dès le début du roman, se révèle l'envers d'un masque. Kitty vit une relation extraconjugale avec Charlie, le secrétaire colonial. Le lecteur plonge immédiatement dans un carnaval où il devient lui-même spectateur. Le temps se

suspend: « Elle jeta un cri d'effroi1°2 » est la première phrase du récit. La chute est amorcée avant même l'ouverture du livre. Dès lors, le lecteur ne peut s'attendre qu'au pire,

Qu'as-tu? demanda-t-il.

A travers la pénombre de la chambre aux volets clos, le bouleversement de ses traits le frappa.

Quelqu'un vient d'essayer d' ouvrir 103 .

Il se passe quelque chose d'illicite: la chambre est bercée par la noirceur ; les fenêtres ont soigneusement été fermées.

Quelqu'un tente d'entrer dans la pièce, provoquant ainsi la frayeur sur le visage de la femme. C'est qu'elle a peur d'être découverte.

Qui veux-tu que ce soit?

Walter! balbutia-t-elle, les lèvres frémissantes 104.

Un homme et une femme dans une chambre fermée à clé se font surprendre par le mari . Aucun son, sinon le léger grincement des poignées de porte en porcelaine . Du regard, ils suivent le mouvement des poignées donnant sur la véranda qui une à une tourne lentement.

Le lecteur devient spectateur et vit, lui aussi, le drame en même temps que les personnages : sur la scène plongée dans la noirceur, un couple étendu sur un lit s' aime. Côté cour, une première poignée de porte tourne doucement : un cri d'effroi retentit. Côté jardin, une

seconde poignée de porte bouge : e' est la stupeur sur les deux visages. Son jeu est soudainement dévoilé. On accede a l' envers dramatique de l' histoire. La vie secrete de Kitty est subitement mise a nue lorsque Walter en fait la decouverte. Est done soulevee, dans les prémices du roman, son caractere dualiste. Le reve se transforme en cauchemar.

A la suite de cet événement, l'histoire des personnages, le mariage du couple Lane puis la rencontre de Kitty et de Charlie, est présentée des la vingtieme page du livre. Se revele alors la disparité des personnages principaux (Walter et Kitty) ainsi que les aspects carnavalesques du roman : l'alternance de contraires (du vrai et du faux, du haut et du bas), la

seconde vie et le rabaissement. L'histoire dépeint une société pour qui la vie semble etre un jeu. Ainsi, les protagonistes, parés d'un masque, sont déconnectés de la réalité. La population chinoise est dénigrée et le peuple affligé par le choléra est négligé, laissé a son sort. Hong Kong illustre done le refus de la réalité alors que Mei-tan-Fu en impose une dont on ne peut s'échapper.

La population de la Chine coloniale présentée dans le livre, à l'exception de Walter,

démontre un intérêt marqué pour les divertissements et fonde sa réputation et son statut social sur le paraître (comme si la vie était jouée). Le quotidien de l'élite britannique n'est que le reflet d'une culture du divertissement, voire d'une culture du carnaval. D'ailleurs, le

personnage de Kitty représente, en quelque sorte, le milieu bourgeois dans lequel elle s'inscrit: elle n'est que distraction et plaisir; la vie pour elle n'est qu'un jeu. A Hong Kong, les Britanniques habitent un semblant de Grande-Bretagne pratiquement détaché du monde

oriental. Lorsque le couple Lane s'y installe, leurs relations ne dépassent pas le quartier britannique. Pendant plusieurs semaines, ils sont invités soir après soir à des soupers et à des réceptions : ils n'y vivent aucunement en étrangers. A Hong Kong, les Britanniques se bâtissent une communauté qui les représente : la perte de leurs horizons anglais, due à la distance qui les sépare de leur terre natale et à l'exotisme du pays, exacerbe un besoin d'affirmation de soi. Dans ce pays étranger, ils transforment le territoire à leur image. A

travers le témoignage d'une culture plutôt frivole, ils se créent des points de repères qui leur sont familiers. De plus, la peur de l'épidémie présente dans le pays conjuguée à la peur engendrée par la perte de repères intensifie le besoin de dis

tractions. Les femmes ont également besoin d'être diverties, puisque leur rôle à Hong Kong est bien effacé. En ce sens, les fêtes et les soupers les désennuient. Leurs relations avec les Chinois, peuple que l'élite

qualifie de sauvage et de barbare, sont limitées. Outre les serviteurs, le reste de la population chinoise est tenue à l'écart. La Chine coloniale constitue donc la conquête d'un espace et le rejet de la culture chinoise et, par extension, de la réalité. Ainsi, Hong Kong est présenté

seulement par le vécu de l'élite, dans les limites de leur communauté. De surcroît, la Chine

coloniale reflète, en quelque sorte, le discours de l'Empire vis-à-vis de la Chine. À travers le personnage de Kitty se dévoilent les valeurs véhiculées par la société qu'elle fréquente.

D'ailleurs, les représentants que l'Empire britannique choisit d'envoyer en Chine sont dépeints comme des êtres frivoles, pour qui seules les apparences comptent, comme si chacun jouait un rôle prédéterminé dans cet univers, voire ce spectacle.

À Hong Kong, la culture du carnaval est à son paroxysme. Comme mentionné plus haut, la perte de repères fait en sorte que le désir d'affirmation de soi s'intensifie. De la sorte,

a travers les réjouissances (souper s, bals, soirées mondaines et spectacles), les représentants de l'Empire britannique se sentent revivre et en pleine possession du territoire qu'ils habitent. La distance et le pays exotique et étranger encourage cet état d'être. Ainsi, Hong Kong devient une scène où se développe la trame d'une histoire dramatique. Si Charlie est l'amoureux idéal pour Kitty, le héros d'une romance, Kitty a, elle aussi, tout du personnage dramatique : elle est jeune, belle et innocente; elle est une amoureuse passionnée et naïve. Sa rencontre avec Charlie Townsend ressemble à un dialogue tiré d'une pièce de théâtre dont le scénario et les rôles sont prédéfinis: la vie semble jouée. Lors d'une réception, une jolie femme dans la fleur de l'âge, gênée par un mari sérieux et pondéré, est présentée à un charmant séducteur, le compagnon de son hôte. S'ensuit une discussion complice,

Je ne pourrai pas dfoer, reprit-il, et pourtant, si j'en crois Dorothee, le menu est alléchant.

Pourquoi?

Il fallait me prévenir! Quelqu'un aurait vraiment pu m'avertir.

De quoi?

Personne ne m'a rien dit. Comment aurais-je pu deviner que j'allais rencontrer une beauté aussi fascinante?

Que voulez-vous que je réponde?

Il s'agit bien d'un jeu ou Kitty, l'air impassible, le relance a chaque réplique . Charlie, encouragé par son comportement, lui jette tout son dévolu. Il se rappelle la description de sa

Habillé a la dernière mode, mieux que tous les hommes présents, il portait ses vêtements avec chic . Kitty aimait qu'un homme soit élégant. [...] Et, sous les sourcils épais, la tendresse persuasive de ses yeux si bleus reflétait la douceur de sa nature. Aucun homme, avec ce regard-la , ne saurait faire souffrir.¹⁰⁷

U est la vedette de la colonie. Kitty en est troublée et se lance dans cette nouvelle aventure sans songer aux conséquences ni a son mari. Les deux, animés par une soif d'exaltation, entament cette mise en scène ou le jeu des acteurs est dirigé par les pulsions. Leur langage corporel ne les trompe pas : Kitty est flattée et séduite par Charlie qui lui rend la pareille. Elle pressent la cohésion entre les deux corps. Durant la soirée , les deux échangent des rires de complicité, badinent et se font la cour. Leur réaction est purement instinctive : il y a d'abord un discours corporel puis verbal. Ainsi, Kitty cherche a retrouver sa liberté perdue dans le mariage . Sa liaison avec Charlie constitue l'affirmation de son être et de sa liberté. Sa détresse déclenche ce processus de réhabilitation en ce sens qu'

elle provoque la nécessité de restauration de la vie. Sa relation avec Charlie consiste en sa seconde vie, « Oh! comme elle eut voulu être sa femme plutôt que celle de Walter! » En parallèle, les deux coexistent : celle avec Walter, sobre et dépourvue d'amour et celle avec Charlie, romantique et passionnée. Son infidélité lui permet d'exister : elle s'épanouit et se sent vivre exaltée par l'amour. Elle s'affirme (répond à ses pulsions), prend position (est amoureuse) et s'adapte à sa condition (état marital) et son nouvel environnement (la Chine). Cette première rencontre, au ton dramatique, laisse déjà présager la fin tragique de leur destin, qui suit la logique du principe carnavalesque vie-mort.

Hong Kong se présente comme un espace-temps unique où les divertissements offrent une seconde vie au peuple britannique. La ville chinoise se transforme en une immense scène, telle une toile de fond, sur laquelle les acteurs se meuvent motivés par les passions de l'âme humaine, pleinement investis de leurs désirs. Kitty, en commettant une infidélité, répond à son besoin d'affranchissement et à ses pulsions. Pour elle, sa trahison n'a rien de scandaleux, puisqu'elle se croit une victime. Elle n'éprouve aucune passion envers Walter. Ce dernier représente l'échec de son accomplissement personnel : selon elle, il est l'antagoniste du mari idéal, une entrave à la concrétisation de son bonheur. Ainsi, l'infidélité

de Kitty est une réponse à son malheur : opprimée dans le mariage elle se sent étouffer, elle s'accorde le droit de

rencontre. En fait, elle ressent ce besoin viscéral de s'épanouir.

Liée à

un homme qui la laisse indifférente, elle juge ses

agissements légitimes, « Oh! pourquoi

n'était-elle pas libre! Pourquoi n'étaient-ils pas libres, tous les

deux 109! » Charlie lui procure tout ce que Walter n'arrive pas

à combler: le sentiment amoureux, les frissons et la

passion. Ils partagent également les mêmes intérêts : le

théâtre, la danse, la musique et les fêtes. L'adultère lui

procure une seconde vie ; Kitty ne fait que répondre de façon

instinctive à ses besoins primaires.

Rappelons que pour Duvignaud, l'espace est une variable

importante dans la constitution d'une culture, voire d'une

société . En ce sens, le milieu chinois et exotique évoque ce

double instinct d'anéantissement et de renouveau. La relation

que l'homme entretient avec son milieu définit son rapport au

monde . Hong Kong est un univers

« décadent », sans norme, qui engendre cette espèce de

terreur et cette irrépressible force sexuelle et destructrice. L'

absence d'un formalisme de lois rend possible la réalisation

d'une éventuelle utopie. Hong Kong, en tant qu'espace-temps,

devient l'opposé de Londres dont le principe de vie (le

système de codes et de valeurs) est délimité et reconnu

par Kitty. L'accomplissement de son désir (son infidélité) est

alors envisageable et moins scandaleux. Au sujet de la rencontre amoureuse ou corporelle, Duvignaud affirme, Dans la confusion des membres que chauffent la fièvre et l'excitation, dans la lassitude brusquement et bénéfiquement survenue, la décontraction rapide des muscles, la sueur, la fête des corps restitue ce que les cultures nous interdisent d'atteindre : l'épanouissement de l'être 111 •

La relation extraconjugale qu'entretient Kitty est donc une réponse à son isolement. Hong Kong est une ville étrangère au système de normes différent de celui de Londres. L'univers de Kitty, en Chine, se compose aussi de deux espaces-temps, tel l'endroit et l'envers d'un masque : elle est la femme d'un bactériologue et la maîtresse de l'adjoint du secrétaire colonial. Dans le premier, elle habite une demeure simple, entretenue par des Amahs 112; elle joue aux cartes avec son mari pour se désennuyer et exécute ses devoirs maritaux lorsque nécessaire. Cette vie est banale, morne et suffoquante. Dans le second, elle existe pendant de courts moments, des moments remplis d'émotions toujours intenses et passionnées. Il y a sa chambre à l'heure de la sieste qui, rarement, est le lieu de rencontre, mais, surtout, il y a la boutique de curiosités. Le propriétaire, un Chinois, la mène vers l'escalier au fond du magasin où, en haut, son amant l'attend dans une vieille pièce crasseuse.

La boutique de curiosité fait d'abord référence aux cabinets de curiosités des XVI^e XVII^e et XVIII^e siècles; il s'agit d'un lieu où l'on expose de multiples objets hétéroclites et inédits. Ces derniers suscitent l'intérêt, l'étonnement et même le dégoût, mais, plus que tout, déconcertent. Ainsi, Kitty et Charlie consomment leur amour dans l'arrière-boutique comme si, par analogie, l'infidélité était de l'ordre du grotesque et susceptible de semer la confusion. L'adultère dans la société bourgeoise est tabou et scandaleux. Le Chinois, avec sa collection singulière, devient porteur du tragique secret de madame Lane : « L'insinuant sourire de ce

vieillard qui, à travers l'arrière-boutique, la guidait par l'escalier obscur jusqu'à une chambre

sordide lui répugnait 113. » 11 est associé à sa seconde vie.

L'amour passionné des amants en vient à être rabaissé à l'état d'objet de curiosité, comme odieux et digne d'être collectionné.

Cela exacerbe l'ironie de la situation. La carnavalisation du monde se présente aussi comme effroyable: il bouleverse l'univers de Kitty de façon à l'enjoliver et à lui redonner vie, mais ébranle à la fois celui de Walter. Lorsque ce dernier découvre Charlie, il prend conscience du vice qu'elle entretient et de sa seconde vie. Jusqu'à présent ignorant et épargné, Walter, ce jour-là, subit les contrecoups du spirit of carnival, pour

reprendre les termes de Danow, dans Jeque) Kitty se meut. Il est entraîné dans un abîme.

La Chine coloniale de Hong Kong symbolise une culture du carnaval (elle n'est que réjouissances et légèreté) à laquelle Kitty adhère. Il s'agit aussi d'un espace-temps auquel Walter n'appartient pas. Il tente de se tenir à l'écart de son foisonnement et s'intéresse au monde en dehors de la colonie. Saisi d'effroi devant sa défaillance à dominer ses pulsions, à la suite de la découverte de l'infidélité de sa femme, il devient lui aussi en quête d'une réappropriation de sa vie. Du coup, il rejette définitivement le mode de vie chimérique de Hong Kong.

Mei-tan-Fu est une vaste étendue à la fois mystérieuse et menaçante. Cet espace-

temps se structure de façon opposée à celui de Hong Kong. Le quotidien de Kitty est lent et dénué de tout artifice. La ville n'est pas propice aux divertissements : l'épidémie frappe si fort que la société est désorganisée et précaire. Les morts sont entassés dans les ruelles; dans certaines maisons, il n'y a plus de survivants pour s'occuper des dépouilles. Il s'agit d'un univers en crise. La terreur, occasionnée par les menaces de la maladie éveille un état de conscience qui ne peut exister à Hong Kong: il avive l'instinct de survie. La peur inscrit

l'homme dans sa relation avec son milieu. Elle lui fait prendre conscience de lui-même, de sa vie et de sa finalité. L'abîme déjà présent en Walter se reflète dans la déchéance de la ville. Cependant, la bataille est vaine : l'épidémie de choléra se répand dans les terres de manière

imprévisible et Walter, en paraissant, est consumé d'un mépris insatiable qu'il s'afflige à lui-même. Le seul masque existant à Mei-tan-Fu est celui de la science qui procure une protection relative contre la maladie. Or, le milieu épidémique, qui agit comme le reflet de la

décrépitude de Walter, le rapproche de sa propre mort et lui rappelle sans cesse le destin funeste qui l'attend. Même le masque de la science n'arrive pas à le protéger.

Pour le bactériologue, la maladie est un prétexte scientifique, « Je trouverai là-bas un admirable champ d'expérience^{11 4} » Pour Walter, c'est aussi une tentative de reprendre possession de sa vie, « En était-il arrivé à préparer la mort de sa femme^{11 5}? » Sa décision de prendre la succession du missionnaire mort paraît une folie. En tant que médecin, il risque d'être exposé au virus continuellement. Cet acte de bravoure ressemble en tout point à un suicide. Sa présence à Mei-tan-Fu implique alors que sa vie est mise en danger et qu'il assume et acquiesce à une mort hypothétique ou contingente,

Ici, la mort entre dans l'entité de la vie en qualité de phase nécessaire, de condition de sa rénovation et de son rajeunissement permanents. La mort est toujours mise en corrélation avec la naissance, la tombe, avec le sein de la terre qui donne le jour¹¹⁶ .

Il décide de son plein gré de partir malgré les risques encourus. Ses efforts pour réorganiser la ville deviennent une fuite pour lui, une façon de pallier sa tristesse mortelle. Le choléra n'est jamais enrayé, il continue de se propager et met la vie de Walter en péril. Dans sa confrontation avec la mort, il se laisse dépérir et faiblit à vue d'œil :

Elle remarqua la maigreur de ses doigts. Un tremblement agita cette belle main effilée et longue qui n'avait plus que la peau et les os [...] Elle remarqua avec surprise son visage émacié. Depuis ces dernières semaines, ses tempes se creusaient, ses pommettes

saillaient. Ses vêtements trop larges semblaient avoir été coupés pour un autre. Il paraissait exténué. Il travaillait trop, dormait peu et mangeait à peine ¹¹⁷

Alors qu'il se distancie de sa femme, son mépris envers lui-même s'amplifie jusqu'à le ronger. L'épidémie est donc

l'exutoire de Walter; il transfère sa souffrance dans son dévouement pour la ville. 11 choisit de quitter Hong Kong pour une ville enténébrée par la pire épidémie de choléra dans l'histoire du pays. Pour s'y rendre, il s'afflige un long trajet en chaise et à la marche de plusieurs jours plutôt que de prendre le bateau. Il se torture et torture sa femme volontairement, aliéné par sa souffrance et son désir de vengeance. Le champ épidémique est pour le bactériologue une occasion, en soi, de faire avancer ses recherches. Cependant, que des centaines de Chinois meurent ne le préoccupe pas. Son masque de

protection est donc un simple appareil, puisqu'il remet son sort entre les mains du destin.

L'avenir lui importe peu, « Oh! ne nous occupons pas de l'avenir 11 8 » Il attend que la mort

surviene pour le libérer de la chimère qui le ronge. Walter se sait dans un gouffre duquel il ne peut sortir, puisqu'il creuse lui-même sa fosse. D'abord motivée par un désir de réappropriation de sa vie, sa décision de partir pour Meitan-Fu a un aspect suicidaire : il s'enfonce progressivement dans son autodestruction. Son combat avec la mort le laisse défait. II dépérit de jour en jour et meurt atteint du choléra.

L'espace devient un catalyseur pour Kitty : effrayée par l'épidémie, elle atteint un autre niveau de conscience qui lui

permet d'accéder à l'univers de Walter et d'élargir sa vision du monde. Le masque illustre, dans le livre, une vision trompeuse de la vie qui a pour répercussion d'entraîner la déchéance. Kitty s'en rend compte une fois dans la ville cholérique. _Le jeu des apparences exclut toute lucidité: il nécessite l'abnégation de soi face au réel. Le milieu épidémique la force à soulever son voile. Lors du périlleux voyage qui relie Hong Kong et Mei-tan-Fu, le paysage lui paraît d'abord irréel : de somptueuses statues ornent des montagnes et des porteurs croisent leur chemin un cercueil peint en blanc sur l'épaule. Sa lucidité s'accroît. Elle découvre le pays et ses habitants, mais aussi Walter. C'est avec un nouveau regard sur le monde qu'elle existe à Mei-tan-Fu et qu'elle se meut dans cette ville cholérique où les drames quotidiens de la société de la Chine coloniale n'équivalent pas à la tragédie de la maladie. L'importance qu'elle attache à son propre malheur diminue également, il devient futile.

À Mei-tan-Fu, il n'existe pas de divisions de castes ni d'importance relative aux apparences : l'épidémie de choléra impose une vision du monde à Kitty qui est autre. Walter lui présente un univers dénué de tout spectacle, où le seul enjeu est de rester en vie. II la force à confronter la réalité en l'isolant à Mei-tan-Fu. II se venge. En lui ouvrant les yeux sur la véritable nature de Charlie et en lui faisant prendre elle-même connaissance de sa bassesse d'esprit, il déstabilise son

univers utopique et en détruit ses fondations. Charlie se révèle a

elle comme un personnage: pour lui, sa liaison n'est qu'un jeu, un jeu d'acteur. Son rôle s'arrête dès que sa réalité est menacée.

Kitty, lorsqu'elle lui annonce les menaces proférées

par Walter, devient nuisible. Elle met désormais en péril l'

équilibre de sa propre existence. Si le scandale éclate, sa

réputation sera entachée et il ne pourra accéder au poste de

secrétaire colonial. Il risque beaucoup trop en admettant la

faute commise avec madame Lane. Il révèle son égocentrisme

et sa vanité jusqu' alors cachés ou déguisés. Kitty découvre

l'envers de son masque . Son utopie (la seconde vie) est

renversée : son amant n'est que mensonge et

Et à présent, j'en sais autant que lui, poursuit-elle. Tu es insensible et sans cœur, et ton égoïsme passe toute expression.

Tu n' es que mensonge et fourberie . Tu ne mérites que mépris.

Et ce qui est tragique - la douleur contracta son visage -, ce qui est tragique, c'est que je t' aime, cependant, de tout mon être

120•

Du coup, Walter dévoile la bassesse d' esprit de Charlie, seul son égo compte pour lui, et renverse la situation : indignée et humiliée, Kitty se résigne à l'accompagner à Mei-tan-Fu.

Durant ce long trajet en chaise, elle traverse le pays, comme une somnambule. Elle est propulsée hors de sa seconde vie, amenée dans une contrée perdue à mille lieues de la civilisation britannique. Le chemin entre Hong Kong et Mei-tan-Fu lui paraît donc irréel,

Elle traversait un bosquet de bambous et, penchés sur la route, les arbres semblaient vouloir la retenir. Malgré le calme de l'air, en ce soir d'été, un frémissement agitait

leurs délicates frondaisons. Caché dans les branches, quelque être mystérieux ne la guettait-il pas au passage?

Elle est dans un entre-deux mondes, un seuil, ne sachant tout à fait ce qui est réel encore.

Kitty ne saisit pas entièrement ce qui lui arrive: elle n'a plus de points de repère. L'environnement devient menaçant. Elle attend, incertaine de ce que l'avenir lui réserve. Le

mirage dans lequel elle vivait avec Charlie se dissipe à mesure que le voyage progresse dans le pays. Arrivée à destination, Kitty est tourmentée par deux étranges rêves où deux réalités se confrontent l'une à l'autre. Il s'agit, en fait, de la progression de Kitty: elle accède à une nouvelle conscience du monde,

Cette nuit-la, d'étranges songes torturerent Kitty. Cahotée dans sa chaise par le pas allongé et inégal des porteurs, elle pénétrait dans devastes et obscures cités Oll, autour d' elle, s'attroupait la foule avec des yeux curieux. Le long des rues étroites et

tortueuses, aux boutiques en plein vent remplies de denrées exotiques, acheteurs et vendeurs s'immobilisaient a sa vue. Puis elle arrivait a l'arc dont la silhouette

fantastique paraissait s'animer soudain d'une vie rnonstrueuse; ses capricieux contours faisaient songer aux bras onduleux d'un dieu hindou et lorsqu'elle passa dessous, elle entendit grincer l'écho d'un rire moqueur. Mais alors apparut Charlie Townsend. Il la prit dans ses bras et l'enleva de la chaise. Tout cela, dit-il, n'était qu'un malentendu; jamais son intention n'avait été de la traiter comme il l'avait fait: il l'aimait, il ne pouvait vivre sans elle. Kitty sentait ses baisers sur ses levres, et, tout en sachant que

les heures d'angoisse ne comptaient plus, elle sanglotait de joie en lui demandant pourquoi il s'était montré si cruel. Mais tout a coup éclata un cri rauque. lis furent

séparés et, entre eux, avec une ha.te silencieuse, passerent dans leurs guenilles bleues des coolies qui portaient un cercueil 122.

Telle une menace, un cri rauque éclate et saisit Kitty d' effroi. Elle est séparée de son amant et projetée dans un monde

mystérieux et inconnu ou des coolies portent un cercueil. Elle est confrontée à la mort et à la décrépitude dans laquelle Walter s'abîme.

Désormais à l'écoute de sa raison, elle découvre le monde avec une nouvelle conscience qu'elle ne se connaît pas. Le paysage prend une nouvelle signification. Par la fenêtre, elle distingue le fleuve qui coule au pied du bungalow ainsi que la ville de l'autre côté de la rive,

L'aube venait de naître. De l'eau montait l'ouate d'une brume blanchâtre qui estompait les jonques serrées l'une contre l'autre, comme des pois dans leur gousse. Il y en avait des centaines et des centaines. Sur elles planait l'énigme du silence et de cette lumière spectrale. La menace d'un sortilège paraissait suspendue sur leur foule; on eût dit que ce n'était pas le sommeil, mais quelque chose d'étrange et de terrible, qui les maintenait si muettes et immobiles 123 .

D'abord appréhensive de cette ville meurtrie par le choléra et de son peuple sauvage, elle entrevoit l'immobilité des jonques et de la brume suspendue comme un présage funeste. Puis, alors que le soleil se lève et que le nuage éblouissant et opaque s'

évapore, au-delà des nombreux voiliers, l'enchevêtrement de corniches jaunes et vertes se dessine: « Ce n' était

plus une forteresse ni un temple, mais le palais enchanté de quelque empereur-dieu ou l'homme ne pénètre pas. Palais trop aérien, trop chimérique pour être l'œuvre des humains:

véritable matérialisation d'un rêve 124 » Kitty est soulevée par la somptuosité de ce qui se révèle à ses yeux : par la beauté de la ville et de la rivière qui prennent vie et tracent ses contours au lever du jour; « Elle découvrait la beauté 125», comme une révélation divine. Son regard dénué de tout voilage découvre la Chine pour la première fois : le pays lui apparaît moins menaçant. Elle établit ensuite son premier vrai contact avec la population chinoise en travaillant auprès des enfants de l'orphelinat. L'affection qu'elle développe pour eux lui fait oublier son passé illusoire. Sa relation avec les orphelins contribue à élargir sa vision du monde.

Un autre point culminant de son inscription dans le réel tient à sa rencontre avec Waddington, le commissaire des douanes. Dès sa première apparition dans la maison, son caractère jovial, ses petits rires moqueurs et la légèreté avec laquelle il parle la rendent plus à l'aise. Il l'entretient de ses amis de Hong Kong, des théâtres de Londres et les interroge à propos de Charlie Townsend qu'il affirme bien connaître. Le

jugement de Waddington, qui est loin de Hong Kong et de son agitation, suscite son intérêt: « D'une pittoresque franchise, il était farci de marottes et de singularités. Il considérait la vie comme un spectacle baroque.

[...] Pathétique ou che va resque , tout trait, dans sa bouche, paraissait burlesque 126 »

Waddington se présente comme il est avec ses qualités et ses défauts, c'est-à-dire sans masque. La situation horrible de Meitan-Fu gouverne sa vie. Waddington parle avec franchise et est concerné par le destin d'autrui. Lorsque'elle lui demande ce qu'il sait de Charlie, il lui répond abruptement qu'il le trouve assommant : « Je connais Townsend depuis des années . Une ou deux fois, je l'ai surpris sans son masque. Un simple fonctionnaire des douanes, vous pensez bien, f:ia ne compte pas, - et je sais qu'en réalité personne au monde

ne l'intéresse que lui-même 127

» Ses propos choquent Kitty, « Mais, s'il ne ménageait pas

les cinquantés critiques à la colonie de Hong Kong, il tournait volontiers en ridicule les

fonctionnaires chinois de Mei-tan-Fu et le choléra qui décimait la cité 128. » Waddington devient un guide pour Kitty qui lentement souleve son voile d'ignorance. Il en connaît plus que la majorité des gens sur Charlie jusqu'à sa relation avec sa femme ainsi que ses liaisons,

« Il a ses petites aventures, mais elles ne sont pas sérieuses.

Il est trop malin pour les laisser

durer et s'attirer des ennuis. D'ailleurs, ce n'est pas un passionné. Il est surtout vaniteux. Il aime à se faire admirer 129 » Il lui libère les yeux de tout appareil. Tel un pèlerinage à Mei-tan-

Fu, elle prend conscience de son dynamisme, de sa diversité et se laisse imprégner par elle, se découvrant une spiritualité,

Tout me surprend. La vie abonde en contradictions. Je ressemble à quelqu'un qui, après avoir toujours vécu au bord d'une mare à canards, verrait soudain la mer. Tout m'étourdit et m'enivre. Je ne veux plus mourir, je veux vivre. Je me découvre un courage nouveau 130

Le territoire épidémique permet cet affranchissement de la conscience et de la pensée. Il est porteur de cette double pulsion de vie et de mort (tout retourne vers la terre, symbole de la fin et du commencement): la maladie exacerbe

chez elle un désir de vivre. Waddington permet à Kitty de se défaire de cette parure qui dissimule la vérité. Grâce à leurs conversations, elle découvre la Chine et sa conception de la vie, « un monde d'une profondeur et d'une richesse insoupçonnées 131 » A Hong Kong, le mode de vie européen est fermé, tout se déroule dans la

société bourgeoise et ne dépasse pas les frontières de la colonie, alors qu'à Mei-tan-Fu, l'horizon est vaste .

Le principe carnavalesque s'inscrit dans un cycle, celui de la vie et de la mort. Il implique la résurrection et par ce fait même l'anéantissement. Il est l'alternance des contraires : haut-bas; vie-mort; fondamental-superficiel; logique-instinct. Les opposés se

relancent infiniment. Il y a toujours l'alternance du haut et du bas qui, de façon imagée, évoque tous les antipodes de l'univers. Kitty représente la renaissance alors que Walter est l'agonie et le déclin. Dans La passion dangereuse, Walter est le haut (l'intellect) et Kitty le bas (les pulsions). Leur alliance ne fait qu'accroître leurs différences. La conjonction de ces deux univers crée un duel entre tout ce qui est intuitif (les passions et le divertissement propre à la culture du carnaval) et tout ce qui est logique (la raison et la science).

Walter est, dès leur première rencontre, victime de la carnavalisation, puisqu'il est projeté vers le bas, vers la terre, lieu de mort et de naissance. Il y participe malgré tout en acceptant le mode de vie de Kitty. Il tente d'égaliser la nullité des connaissances de sa femme : il se rabaisse. Or, le roman dans son entiereté suit ce principe cyclique propre au carnavalesque. Dès son ouverture, le cycle est déjà entamé : Kitty entretient une liaison avec Charlie depuis un an et Walter, lors de son intrusion dans le bonheur factice de sa femme, suscite sa descente dans les ténèbres. Au début du roman, le choc entre les deux univers a lieu. Dès lors, le récit, tout comme Walter, est en chute libre, c'est la dégringolade. Son abîme, envisagé sous l'angle de la carnavalisation, alimente le cycle. Ce n'est que dans le dernier quart de l'histoire que se réalise la mort de Walter, à la suite de la révélation de Kitty concernant sa grossesse: l'enfant est probablement celui de Charlie.

Le livre *La passe dangereuse* se compose du mélange de deux cultures : d'un côté, il y a le monde du divertissement, des frivolités et du simulacre; de l'autre, le monde est rationnel et logique. Kitty et Walter en sont les représentants. Kitty, élevée dans l'oisiveté, est issue d'une famille bourgeoise pour qui le paraître et la réputation sont ce qui importe le plus et conduit à la gloire. Walter, dont on ne sait rien de son passé, jouit d'un regard lucide et posé sur le monde; il considère toute frivolité comme vide de sens. Il joue le rôle du scientifique. La conjonction de ces deux univers, au premier

abord incompatibles en raison de leurs principes mo raux ,
enclenche un mouvement carnavalesque. Le contexte dans
Jeque! les deux jeunes gens se marient est important a
examiner, pui s qu' il exacerbe chez eux un besoin

urgent d'épanouissement. Kitty se sent circonscrite dans le
mariage. Elle s'y enchaîne par
né cessité , pour sauver sa réputation, et voit ses rêves d'un
amour enflammé, étouffés par son mari ennuyeux. Ce qui la
motive a épouser Walter est sa crainte d'être rejetée par sa
société. Sa sreur cadette, en se liant a un jeune fils de
médecin des sa premiere saison, ne fait que
rappeler l'age avancé de Kitty, elle a désormais vingt-cinq ans,
et son statut de célibataire.

Et, une fois Doris casée, Kitty, seule, resterait pour compte! Tout
le monde savait l'age de Doris : Kitty n'en paraítrait que plus
vieille. C' était la mise au rancart. Lane ne représentait pas un
mariage brillant, mais e' était toujours un mariage, et le fait de
vivre en Extreme-Orient faciliterait les choses 132.

Sa réputation est donc en jeu : elle doit a tout prix se marier. En
ce qui concerne Walter, lorsqu'il lui demande sa main, il renonce

a écouter sa raison et, de ce fait, s'avilit par ses désirs passionnels. Il s'enlise dans les méandres de ses pulsions, des forces irrationnelles qu'il peine à maîtriser.

En l'amenant en Extrême-Orient, Walter lui offre une nouvelle vie. Rapidement, Kitty se rend compte que son mari n'inspire aucun emballement, qu'elle ne pourra jamais l'aimer. Il s'agit d'une alliance entre deux pôles contraires : elle est joyeuse, aime rigoler et s'amuser alors que lui est posé, rationnel et peu expressif.

Il était - Kitty le comprit bientôt - aussi dépourvu de naturel qu'incapable d'expansion. Dans le monde, il semblait s'isoler de la gaieté générale. Il tâchait de prendre un air amusé, mais son sourire forcé disait assez le peu d'agrément qu'il trouvait auprès de ces convives enjoués. Il boudait aux jeux de société, auxquels, dans

son entrain juvénile, Kitty se divertissait. Pendant la traversée, n'avait-il pas été le seul

à refuser de se déguiser? Son indifférence ennuyée gâtait tout le plaisir de sa femme.

Kitty n'était que rire et bavardage 133•

Leurs conversations insipides et la monotonie de leur quotidien font en sorte que Kitty s'éloigne progressivement de son mari. Walter, conscient de leurs dissemblances, succombe à ses désirs irrationnels en lui demandant sa main. À l'opposé de sa femme, lors de leur

première rencontre il est foudroyé par sa beauté et ne peut plus détacher ses pensées d'elle.

De nature calme et réfléchi, il est enivré par elle et troublé à un point tel que, nonobstant la différence de caractère et d'intérêts, il désire faire d'elle son épouse. À Hong Kong, par peur de l'ennuyer, il assiste à plusieurs soirées mondaines et lui présente tous les membres de la société britannique malgré son mépris envers celle-ci :

Au début, elle avait été touchée par sa bonté et flattée autant que surprise d'une telle passion. Esclave de ses moindres désirs, Walter l'entourait d'égards et, quand elle était malade, nul ne lui eut prodigué de soins plus empressés. II accueillait comme une faveur toute occasion de se dévouer pour elle, et sa courtoisie ne se démentait jamais 134.

Walter est dévoué à Kitty; il se sent privilégié d'être son conjoint. Sa timidité et sa nature réservée engendrent conséquemment une distance, déjà présente avant leur

mariage, entre lui et sa femme . Leur union crée une fosse encore plus grande entre les deux individus qui ne va qu'en s'aggravant. Walter soGI d'amour, néanmoins conscient de leur disparité, met de coté tout son rationalisme afinque subsiste l'harmonie et l'affection dans le couple. Kitty se sent . étouffée par l' attitude calme et mesurée de son mari et par son dévouement ind éfectible ,

Pourquoi s'était-il épris d'elle? Kitty n'imaginait pas femme moins assortie qu' e lle- meme a cet homme concentré, froid et maître de Jui. Et pourtant, sans aucun doute, Walter J'adorait. II eut tenté tout au monde pour lui plaire, et elle le manœuvrait comme un pantin. Mais certains cotés secrets de Walter - connu d' elle seule - n'inspirait a Kitty que dédain 135.

Elle désirait épouser un homme dont elle serait amoureuse; or elle se retrouve dans une contrée du monde in connue, peuplée de sauvages a la peau jaune , engagée a un bactériologue

« dénué de charme 136» : « [...] il lui paraissait meme grotesque, ce lourd homme de science, lorsque, apres la possession, il employait des mots de tout petit bébé 1 37• »

L'abîme présent entre Kitty et Walter entraine inexorablement

le couple dans la déchéance . Leur alliance ne fait que provoquer l'aliénation de Walter (l'amour qu'il voue à sa femme n'a rien de logique) et rend Kitty vulnérable ou encline à commettre une infidélité.

Leur mariage se présente comme un impair; il provoque un déreglement dans le monde. Kitty est tourmentée par ses désirs inassouvis : dépossédée de sa liberté, sa détresse s'exacerbe. Walter révèle une faiblesse dans l'empire de sa personne: il est avili par ses pulsions primaires et subit, par contrecoup, l'humiliation. Cet espace devient une source d'anxiété, tel un univers déculturé, étranger et menaçant. Dans un effort de restructuration de sa vie, Kitty entrevoit son salut, son unique chance d'affranchissement, en dehors du mariage.

La carnavalisation nécessite et engendre une conscience intuitive basée sur l'ici- maintenant. Bien qu'elle rende également concevable la venue d'un futur, elle ne se projette pas dans l'avenir; elle agit dans l'aujourd'hui, dans le présent, ce qui a pour conséquence d'instaurer un besoin intense de vivre , voire une urgence de vivre. Charlie Townsend représente le monde utopique auquel Kitty aspire. Avec lui, elle se crée une seconde vie basée sur un amour passionnel. Kitty, à l'écoute de son instinct le plus primaire, répond à son besoin d'épanouissement. Le quotidien fastidieux et ennuyeux qu'elle

partage avec Walter devient alors tolérable étant donné qu'elle peut désormais s'évader dans son univers idyllique. Sa seconde vie pallie les défaillances de son mariage,

Quant il devint son amant, la situation entre elle et Walter se fit délicieusement absurde. A peine pouvait-elle le regarder sans rire, lui si grave, si pondéré! Elle était trop heureuse pour éprouver à son égard des dispositions hostiles. Sans lui, après tout,

elle n'eût jamais connu *Townsend* 138.

La rencontre des univers frivole (bas) et scientifique (haut) provoque la commotion. Kitty s'empêtre dans son alliance avec Walter et dépérit parce que ses pulsions sont réprimées. Elle sent la nécessité grandissante de renaitre. Kitty entrevoit mal son futur en tant que nouvelle épouse. Son état d'esprit joyeux et léger est constamment réprimé par son mari insipide.

Ainsi, c'est au travers la seconde vie, sorte de réalité transitoire, qu'elle se réconcilie avec l'environnement (son état marital à Hong Kong) et ressuscite. Walter s'aventure dans la partie obscure de l'âme humaine: le domaine irrationnel de l'instinct. Dès lors, il est enclin à

perdre le contrôle de sa vie . 11 en subit, malgré lui, les contrecoups.

Walter est un intellectuel, il observe et analyse avec un regard détaché, celui d'un médecin de formation. Cela lui permet d'étudier le caractère des gens avec sagacité et de voir au-delà des apparences. Walter est logique: ses actions sont réfléchies et pesées. Pour lui, la futilité des badineries de ses voisins, des fêtes dansantes et de ces longs banquets où la fine porcelaine est étalée sur la table l'exaspère, « Peut-être les sarcasmes de son mari, son indulgence hautaine à l'égard de tant de gens et de choses qu'il admirait, mais qui ne valent que pour sa gauche 139 . » Walter n'accorde aucune importance à ce qui est futile ou à l'ostentation. Il ausculte la vie en profondeur, la fouille, l'observe et la dissectionne afin d'en connaître ses moindres particularités . Il applique le même raisonnement dans sa vie de tous les jours avec les gens qu'il côtoie . 11 appréhende l'homme pour ce qu'il est et va au-delà des simulacres. Sa conscience le tient donc à l'écart de la société, comparable à un spectateur.

S'il assiste à toutes ces soirées, c'est pour plaire à sa femme : sa présence en est une de

concession et il en est pleinement conscient. En laissant son désir prendre le dessus, il reconnaît le mode de vie oisif de Kitty et le tolère,

Je faisais un effort grotesque pour prendre plaisir aux choses qui vous amusaient et pour vous dissimuler que je n'étais ni ignorant, ni vulgaire, ni médisant, ni bête. Je connaissais votre répulsion pour l'intelligence et je tâchais d'égaliser à vos yeux la nullité de vos amis¹⁴⁰

L'amour qu'il ressent pour elle est purement instinctif: ses agissements sont dirigés par son désir indéfectible de la posséder. Il se rabaisse pour plaire à sa femme et tâche de s'intéresser aux futilités qui lui plaisent. Par ailleurs, en assistant aux réceptions ou à toute autre activité mondaine, le rôle qu'il occupe ne le rend pas nécessairement actif, puisqu'il continue d'observer la scène. Malgré ses efforts « grotesques ¹⁴¹ », il demeure un fardeau pour Kitty; il

l'irrite. Lors de leur voyage de noces, il est le seul à ne pas se déguiser. Il n'entre pas pleinement dans le jeu : il est un spectateur-témoin. Comme une caméra à l'épaule, il se promène parmi la foule et interagit avec elle, mais enregistre et capte aussi ses mouvements,

son désordre et son foisonnement, tel le scientifique à l'esprit et au regard vifs et alertes. Il ne

reconnaît que la valeur de l'intellect. Sa raison prime son instinct, sauf en ce qui concerne son état amoureux qui, par ailleurs, est le ferment de sa déchéance.

Walter connaît les aléas des pulsions de l'âme humaine, mais sa conscience ne l'en protège pas moins. Lorsqu'il entrevoit Kitty pour la première fois et tombe éperdument amoureux d'elle, un combat perpétuel s'ensuit: la conjonction de ses sentiments et de son

instinct crée une faiblesse dans l'empire de sa personne à travers laquelle le spirit of carnival,

pour reprendre l'expression de Danow, s'introduit et fait ses ravages. S'il fait naître chez Kitty un bonheur idyllique, il provoque l'indignation et la déchéance de Walter. Ses sentiments exacerbent sa vulnérabilité (ayant rejeté sa raison, il perd le contrôle de son destin) et l'humiliant: il est asservi par l'amour qui le consume et entraîne en lui son propre abîme. En renonçant à écouter sa logique, il s'impose ce rabaissement. Par association, c'est tout l'univers scientifique qu'il projette vers le bas (lieu de la mort et de la tombe). Par

conséquent, le bas (la terre), lieu où tout meurt et tout renaît, évoque cette confrontation avec la mort. Walter suit ce mouvement de décadence. Il met de côté son esprit rationnel pour un

bonheur utopique: en épousant Kitty, il succombe à ses désirs, conscient qu'elle n'éprouve

aucun sentiment envers lui et que ce mariage n'est qu'une façon, pour elle, de sauver sa réputation,

Je n'avais pas d'illusion, reprit-il. Je vous savais frivole, sottise et superficielle. Mais je vous aimais. Je savais la mesquinerie de vos visées et la médiocrité de votre idéal. Mais je vous aimais. Je vous savais d'une intelligence de second ordre: je vous aimais. [...] Je savais que vous m'aviez épousé par raison. Cela m'était égal, je vous aimais tant! La plupart des êtres se sentent lésés quand ils aiment sans réciprocité. Ils en nourrissent de l'amertume et de l'aigreur. Ce n'était pas mon cas. Je n'ai jamais espéré être aimé de vous. Comment m'y serais-je attendu? Je ne me suis jamais trouvé séduisant. J'étais reconnaissant d'être autorisé à vous aimer. Si, parfois, vous paraissiez contente de moi, si je remarquais dans vos yeux une lueur d'affection, j'étais transporté. Dans ma crainte de vous importuner, j'étais toujours à l'affût du premier signe de lassitude. Je sollicitais comme une faveur ce que la plupart des maris eussent considéré comme un droit 142•

Sa dévotion symbolise son avilissement: malgré sa lucidité, l'amour le domine. Kitty renaît grâce à sa liaison avec Charlie et, par contrecoup, brime l'honneur de Walter, « Perdu dans ses pensées, il regardait droit devant lui, et sa physionomie trahissait une tristesse

morte Ile 143 • » II admet s'être laissé emporter par une force profonde, voire viscérale, et se méprise au plus haut point. Il se sait insignifiant et se dégoûte d'avoir été si prompt à répondre à son envie de la posséder. Bafoué par son instinct, Walter se reconnaît faible et asservi par l'amour. Assujéti à son désir amoureux, il se mêle à la société bourgeoise qu'il méprise pour plaire à sa femme. Lorsqu'il découvre l'infidélité de Kitty, il décide de l'amener avec lui à Mei-tan-Fu afin de retrouver un contrôle sur sa vie. Cependant, l'épidémie de choléra engendre la fin de Walter de façon inéluctable. Il confond son désir de châtir sa femme et celui de mourir.

Le mouvement carnavalesque implique que le monde s'organise selon l'objet désiré, voire l'idéal recherché. Par conséquent, Walter en subit les répercussions et cherche à mettre fin à cette concupiscence. Lui aussi, dans son désir de vengeance, aspire à s'affranchir du mépris qui le consume. La mort de sa femme serait pour lui une libération, la fin de son malheur. En vain, il est entraîné malgré lui vers sa propre mort, comme dans un tourbillon, lorsque Kitty lui révèle qu'elle est enceinte. Alors qu'il souhaite la mort de sa femme, il se prédispose lui-même à une mort certaine. Rongé par la honte et désillusionné, Walter agonise cependant que Kitty regorge de vie. Sa grossesse s'inscrit parfaitement dans le

cycle carnavalesque de vie/mort. Walter projette tout l'univers scientifique vers le bas et, conséquemment, se place volontairement dans une situation où sa mort est quasi certaine. Le séjour à Mei-tan-Fu permet à Kitty de s'élever vers le domaine spirituel. Par surcroît, elle porte désormais une vie, symbole de la renaissance. Walter aurait-il déjà entrevu ou prédit son sort dans cette aventure? Lorsque Waddington rapporte à Kitty que l'assistant de son mari n'arrive pas à comprendre sa fin tragique, c'est parce qu'il est au courant des

expérimentations de ce dernier et que sa contamination aussi insensée qu'elle puisse paraître semble provoquée: Walter effectuait certains tests sur lui-même.

Sa mort signifie le retour de Kitty à Hong Kong, puis qu'il est désormais trop dangereux pour elle et le bébé de rester à Mei-tan-Fu. Lors du voyage de retour, elle songe à la ville qu'elle quitte et à son paysage. Les traits de Waddington s'effacent déjà, lentement, de sa mémoire. Son existence à Mei-tan-Fu, cette contrée du monde isolée de la civilisation britannique, lui paraît des plus étranges, comme fantasmagorique. N'était-ce qu'un mauvais rêve?

Étranges et lumineux paysages aux tons délicats dont les lignes semblaient dessinées

par un artiste! Ils devenaient un écran sur lequel, formes imprécises et mystérieuses, évoluaient les chimères de Kitty. Tout paraissait irréel. Dans son enceinte crénelée,

Mei-tan-Fu faisait songer à ces fonds de décor employés dans les pièces d'autrefois

pour représenter une ville. Les religieuses, Waddington et la Mandchoue qui l'aimait devenaient de fantastiques

personnages aux masques symboliques; les autres, ceux qui se faufilaient le long des rues tortueuses et ceux qui mouraient,

d'anonymes figurants. Sans doute, les acteurs avaient-ils une signification, mais laquelle? On eût dit une danse rituelle,

savante et antique, dont les pas compliqués devaient avoir un sens. Mais ce sens, hélas! elle ne le démêlait pas: il demeurait

impénétrable 144•

Le trajet du retour est un entre-deux: il est un interstice dans lequel Kitty ressasse ses souvenirs et ses perceptions. En

désertant la ville cholérique, elle quitte aussi le monde réel qui, pour elle, relève de la fantasmagorie. « Était-ce un jeu? Pas

autre chose, peut-être, qu'un

cauchemar dont elle s'éveillerait en sursaut avec un soupir de délivrance 14 5

» Kitty traverse

la frontière et est confrontée de nouveau à ses chimères du passé. La frontière entre Hong Kong et Mei-tan-Fu est porteuse d'une symbolique importante dans le roman. Kitty appréhende son retour parce que l'histoire laissée derrière elle lui apparaît à nouveau. Hong Kong, c'est la Kitty frivole et animale. La lisière entre les deux villes se compare à un seuil, un non-lieu qui, une fois franchi, indique un tournant à l'histoire. La traversée du personnage se traduit en un choc ou un saisissement qui perturbe le cours des choses, tel un instant de

crise. Lorsque Kitty outrepassa cette mince ligne, elle est saisie d'un émoi, ne sachant plus ce

qui l'attend de l'autre côté, sinon son ancien mode de vie factice et Charlie Townsend, tous deux à l'origine de son départ pour Mei-tan-Fu. En regardant les rizières, le ciel bleu et un

jeune garçon qui passe, elle comprend que ce qu'il lui reste de la mort de Walter n'est qu'un sentiment de délivrance. « Elle était

affranchie non seulement d'une chaîne et d'une compagnie fastidieuse, mais des menaces de la mort et aussi de l'amour qui l'avait dégradée. C'était la libération de sa chair et de son esprit 146. » Elle se sent libre, comme avant le mariage, mais dotée d'une conscience autre sur la vie et le monde. Kitty, enfin, retrouve ce qu'elle cherche depuis le début de son alliance avec lui. Est-ce le triomphe, voire l'apogée de la carnavalisation que de reprendre possession de sa liberté?

A son retour à Hong Kong, Dorothée Townsend, la femme de Charlie, la prie d'accepter leur hospitalité. Kitty, troublée par sa sympathie soudaine, consent à sa demande, sachant qu'elle sera mise à l'épreuve. Charlie profite de la première occasion de solitude avec elle pour l'embrasser. Il la prend dans ses bras. Sous l'étreinte, Kitty se sent défaillir: son corps rêve encore à cette dernière rencontre. Kitty sent ses désirs devenir bestiaux et ne se reconnaît pas.

Je ne me sens plus rien d'humain. Je me sens comme un animal. Un porc, un lapin ou un chien. Oh! je ne vous blame pas, je ne veux pas mieux que vous. Je vous ai cédé parce que j'avais envie de vous. Mais ce n'était pas moi, ce n'était pas mon être véritable. Je ne suis pas cette femme répugnante, sensuelle et bestiale. Je la renie. Ce n'était pas moi qui gisais sur ce lit, haletante de désir, alors que mon

mari était à peine refroidi dans son cercueil et que votre femme s'était montrée si bonne pour moi, si parfaitement bonne. C'était mon être inférieur, mystérieux et redoutable comme un esprit malfaisant et que je déteste et méprise. Quand j'y pense, ma gorge se contracte et je me sens prête ;, vomir 147.

Torturée par sa nouvelle conscience et dégoûtée par son manque de domination envers ses pulsions, Kitty précipite son départ pour Londres : « Ordures ! Cria-t-elle à son image, ordures ! » Elle doit quitter à jamais Hong Kong pour s'éloigner de Charlie Townsend et de

tout ce qui lui rappelle l'ancienne Kitty, « C'était son unique pensée, fuir ! » A Harrington Gardens, elle retrouve sa sœur consternée devant la mort récente de leur mère et son père délivré par trente années de tyrannie et de concessions. Il lui apprend son départ pour les

Bahamas où il commencera un nouveau poste de président du tribunal. Kitty, désireuse de rompre avec son passé, convainc son père de l'amener avec lui. En l'accompagnant, elle entrevoit l'occasion de se préserver de son être inférieur. Son père n'est pas si éloigné de Walter, ils sont tous les deux répugnés par la superficialité, mais, par amour, font tout pour

rendre leur femme heureuse. Le pere de Kitty est délivré de son épouse tyrannique. Walter, lui, ne survit pas : Kitty (en comparaison a sa mere) est libérée de son mari lourd et ennuyeux, mais jouit désormais d'une nouvelle vision du monde. En quittant Londres, son pere espere renouer avec lui - meme . Kitty, en retournant a Londres, apres un séjour tumultueux a Mei-tan-Fu, cherche a revenir a la case de départ, fac;on de commencer une nouvelle vie ou de recommencer.

Walter, lui, refu se toute carnavalisation de son monde et force sa femme a l'accompagner dans un coin de la Chine ou le choléra est le seul divertissement. La quete de Kitty se transforme alors en pelerin age. Le voyage la confronte a une réalité qui n'existait pas pour elle. Elle est entraînée dans un périple au sud, dans le bas du pays, vers la terre ou tout meurt, les habitants et les bâtiments , pour remonter en elle-meme vers le haut, dans sa

spiritualité. Walter qui, au début de leur rencontre, fait partie du domaine supérieur, il est un

intellectuel, est projeté vers le bas, vers le domaine de l'instinct et donc vers sa mort. Kitty, qui appartient au domaine inférieur, elle est a l'écoute de son instinct, monte vers le haut jusqu 'a la découverte de sa conscience, de sa spiritualité et de sa raison.

Avant de succomber à la maladie, dans son délire, Walter prononce une phrase que

Kitty ne reconnaît pas: « C'est le chien qui mouni 50

» 11 s'agit de la dernière phrase d'An

Elegy on the Death of a Mad Dog 15 d'Oliver Goldsmith.

A. Islington vit un homme

d'apparence bon et généreux. Celui-ci adopte un chien errant du village. Au début, ils

deviennent amis, mais lorsqu'un argument survient l'animal découvre la vraie nature de son

maître: « The naked everyday he clad, when he put on his clothes 152

» Aux yeux des

villageois, sa ferveur religieuse embellit sa réputation. En fait, il ne songe qu'à lui : la charité est d'abord dirigée envers lui. Ce qu'il fait, ses actions du quotidien, ne servent qu'à bonifier sa

réputation. Sous les apparences, il est vaniteux et égocentrique. Tout tourne autour de sa personne. Lorsqu' il décide d 'adopter le chien ce n'est que pour flatter son égo, pour paraître compatissant envers les délaissés. « And in that town a dog was found: as many dogs there

be-both mongrel, puppy, whelps, and hound, and curs of low degree 153

» 11 est choisi au

hasard parmi la foule de cabots errants du village. Vexé par l'indifférence de son maître, le chien, par ressentiments, le mord. Tout le monde dans la paroisse pense que l'animal est enragé. La plaie s'avère douloureuse et tous croient à une mort certaine, mais à la plus grande surprise, l'homme guérit. C'est le chien qui meurt empoisonné d'avoir mordu un homme si méchant.

Selon la chanson de Goldsmith, dans La passe dangereuse, Kitty personifie l'homme alors que Walter est le chien. Lorsqu'il entrevoit Kitty pour la première fois, il tombe amoureux fou d'elle . 11 l' épouse, lui vouant un amour inconditionnel, tel un chien fidèle à son maître. Walter connaît sa frivolité et sa légèreté d'esprit et tente de lui plaire en se

rabaissant. Kitty le trompe, opprimée par son amour. Après deux années de concessions, Walter découvre l'infidélité de sa femme. Sa décision de partir pour Mei-tan-Fu est motivée par ses ressentiments : il la condamne à le suivre afin de la châtier. Il espère, dans sa haine, qu'elle meurt du choléra, mais c'est lui qui, envenimé par un amour avilissant, en meurt, victime et martyr désabrigé. Sa mort survient après la découverte de la grossesse de Kitty; or la question demeure: Walter a-t-il commis un suicide afin de reprendre le contrôle de lui-même, voire de son destin, ou est-ce une abdication, étant répugné par sa propre personne ainsi que par la société?

2.6 La maladie de l'Empire

Le choléra anéantit la frontière entre le mode de vie illusoire de Hong Kong et la réalité tangible et cruelle de Mei-tan-Fu. En effet, la maladie inhibe tout regard altéré de la réalité. Le masque, en tant que symbole du roman, englobe une multitude de couches

dialogiques: plusieurs sujets sont traités à travers sa nature ambivalente. L'élite, représentante de l'Empire britannique en Chine, est elle-même remise en question, à savoir son système de codes et ses principes moraux, tout comme l'importance accordée aux rumeurs. Toujours en lien avec la Chine coloniale, la division des castes et la place de l'Autre, celui hors de soi (154) qui est différent, sont également abordés.

Sinon, la libération de la femme dans son rôle dans le mariage et donc dans la société est aussi un discours qui traverse le livre. Et encore, l'infidélité, en soi, comme conséquence d'un mode de vie mensonger est un catalyseur dans l'histoire.

Le choléra dévoile également la disparité qui existe entre le discours de la Chine coloniale et le discours scientifique. Le masque que porte la population britannique en Chine est synonyme d'une réalité déformée ou le jeu des personnages est faux et dégage de toute conscience morale. Le quotidien de la Chine coloniale est présenté comme étant tout à fait superficiel. Le masque de protection que Walter revêt se révèle insuffisant; il ne le défend

aucunement de la contagion de la maladie. Par extension, le masque de la science ne lui assure aucune protection devant la maladie de l'élite britannique qu'il fréquente en Chine. En effet, si Mei-tan-Fu est aux prises avec une épidémie de choléra, les représentants de

l'Empire britannique en Chine sont aux prises avec la maladie de la superficialité. D'ailleurs, la superficialité qui transparait dans son discours est à l'origine des agissements infidèles de Kitty et du gouffre de Walter. De plus, la maladie de l'Empire crée inévitablement une distance avec le reste de la Chine et avec le discours scientifique. Le départ de Walter pour

Mei-tan-Fu constitue, en quelque sorte, une tentative pour lui de remédier aux deux maladies. Walter brise la frontière entre la Chine coloniale et la Chine elle-même. Il quitte son poste à Hong Kong, poste qui le rattache à l'Empire, et choisit de prendre en charge l'orphelinat

transformé en hôpital. De la sorte, il se positionne dans le monde : l'épidémie de choléra lui

154 « Soit » en tant que groupe d'individus, voire sociétairement.

permet de faire avancer la recherche scientifique et du coup de démontrer sa valeur. Il s'agit donc, dans un premier temps, d'un combat qu'il livre à l'idéologie perpétuée par l'Empire et, dans un deuxième temps, d'une tentative pour lui de se réapproprier sa vie (de se guérir de la maladie de l'Empire); et de reprendre contact avec sa véritable nature. Walter refuse de jouer

la vie. À Mei-tan-Fu, il n'y a que l'épidémie et les Chinois. En tant que Britannique, il n'a

droit à aucun traitement de faveur : il devient un étranger. Le choléra détruit la frontière entre la classe supérieure britannique et la classe subalterne chinoise. Les castes sont

abolies . Walter rapproche les deux univers : Hong Kong (vie jouée; réalité altérée) et Mei-tan-Fu (vie dénuée de masque et sans prétention). Il oblige sa femme à ouvrir les yeux en la projetant hors du quartier colonial, fermé, pour la confronter à un univers en crise soit en perpétuel

changement ou l'horizon est vaste et ouvert. De la sorte, il espère probablement se délivrer de la maladie de l'Empire britannique. Or, Walter , martyr de l'amour et de la science, meurt tel un sujet d'expérimentation alors que Kitty porte les germes d'un nouvel avenir.

L'écriture de Gabriel García Márquez porte au-delà des frontières la voix de l'Amérique du Sud¹⁵⁵. Si l'auteur est aussi largement étudié, c'est qu'il présente un imaginaire débordant de couleurs, de gens et de musique, et une vision du monde renouvelée, quasi universelle. Ses récits ont pour fondation la réalité: "auteur ne cesse de répéter durant son entrevue avec Plinio Mendoza ¹⁵⁶ qu' il accorde une importance majeure au réel et que celui-ci est une source d'inspiration perpétuelle. C'est probablement ce qui marque le plus l'écriture de García Márquez, le mouvement de la vie, son cycle et ses débordements. Originaire de la Colombie, il est le témoin de plusieurs drames politiques et sociaux. Bien que la violence existe toujours aujourd'hui et que le pays continue d'être

morcelé par les conflits, l'auteur ne s'évertue pas à travers ses écrits à la dénoncer ou à l'illustrer de façon manifeste. 11 expose davantage ses répercussions sur la société. Dans sa fiction, la réalité,

parfois lourde et fatale, ne suffit pas pourtant à enlever le goût de vivre à ses personnages. Au

contraire, ils en sont enorgueillis. Les guerres, la pauvreté et les injustices sociales n'arrivent

pas à faire taire ce peuple des Caraïbes : la vie continue de foisonner en eux et renaît, chaque fois, plus forte. En 1982, à la réception du prix Nobel de littérature, García Márquez évoque

155 La bibliographie critique sur l'œuvre de l'auteur est d'ailleurs très large. La base de données MLA contient jusqu'à 1717 articles relatifs à l'écrivain et ses écrits. Outre la portion de textes rédigés en espagnol, pas moins de quarante documents portent sur *L'amour aux temps du choléra*. Certains se

penchent sur les thèmes de la violence, de l'amour, du temps et du voyage, d'autres discutent sur la part de magie dans le texte et sur le rapport entre science et fiction.

156 Plinio Mendoza. 1982. *Une odeur de goyave*, Paris : Belfond, 188 p.

le passé turbulent de son pays et expose avec réalisme l'Amérique du Sud pour les Européens, celui qui compose la trame de tous ses romans, dont *L'amour aux temps du choléra*. 11 affirme que la vie est toujours plus forte que la mort, la déchéance et la solitude,

In spite of this, to oppression, plundering and abandonment, we respond with life. Neither floods nor plagues, famines nor cataclysms, nor even the eternal wars of century upon century, have been able to subdue the persistent advantage of life over death. An advantage that grows and quickens: every year, there are seventy-four million more births than deaths, a sufficient number of new lives to multiply, each year, the population of New York sevenfold. Most of these births occur in the countries of least resources -including, of course, those of Latin America¹⁵⁷.

Il expose des faits réels: la population mondiale n'a jamais cessé de s'accroître au fil du temps, et ce, malgré tous les obstacles ou dangers encourus. La vie demeure la réponse de l'homme face à la mort, à la maladie ou à la solitude. L'écrivain, lui, se porte garant de nouvelles utopies, de la renaissance d'un peuple et de sa culture. 11 lui procure « a second

opportunity on earth 158

L'amour aux temps du choléra ne relate-t-il pas certains faits

historiques de la Colombie? Elisabeth Cunin 1 59 rappelle que les guerres d' indépendance et l'épidémie de choléra des années 1849 et 1850 sont à l'origine du ralentissement économique et urbain de Carthagène, qui retrouve son dynamisme seulement à la fin du XIXe siècle. Le

roman, qui reprend ces événements, propose un regard social de l'épidémie de choléra, celui que discerne l'auteur, et de surcroît pastiche en quelque sorte la littérature datant de cette même époque.

Le récit se déroule en Colombie au XIXe siècle et s'articule comme appartenant réellement à cette période de l'histoire,

His text displays many conventional features of realist or naturalist fiction, « as exemplified by the schools of Émile Zola or Gustave Flaubert »; in its documentation of social custom and historical fact, it partakes of the qualities of a chronicle; above all,

157 Nobel Prize. 2010. « Gabriel García Márquez ». In Nobel Prize in Literature. En ligne.

it draws conspicuously 011 a type of nineteenth-century writing to which other Spanish American novelists, including Manuel Puig and Maria Vargas Llosa, have also turned for creative inspiration, that is, the « folletines de amor » and « folletines de lagrimas » (sentimental and lachrymose love stories, or feuilletons) which enjoyed wide popularity with nineteenth-century readers in Europe and America, appearing in serialized form in the newspapers on a weekly or monthly basis 160

L'esthétique choisie par l'auteur n'est pas aléatoire. Publié à la suite de la réception de son prix Nobel, les lecteurs de García Márquez attendaient avec avidité son nouveau roman. 11

déjoue son lectorat en lui proposant ce qui a l'air d'une histoire d'amour en bonne et due forme, mais qui, en fait, reprend, dans sa structure et ses thèmes, les feuilletons sentimentaux propres au siècle dernier, donnant un aspect plutôt grotesque au récit: « In effect, *Love in the Time of Cholera* masquerades as a nineteenth-century work [...]161• » Le roman se construit autour du personnage du poète tourmenté, le héros victime de l'amour, et d'un amour triangulaire, stéréotypes de ce genre de feuilletons. Robín Fiddian affirme que L'amour aux

temps du choléra suit la logique de Madame Bovary, de Gustave Flaubert, qui reprend des thèmes propres à la fiction du XIXe siècle :

They include the problematic relationship between essence and appearance, the conflict between an individual's private aspirations and the established norms of public life, the view of reading as an « insatiable vice » which distorts our perception of ourselves and the world and, lastly, the theme of disillusionment, illustrated most strikingly in the experience of Doctor Juvenal Urbino who, on the very last day of his life, discovers distressing truths about his friend, Jeremiah de Saint-Amour.

Le livre à caractère sentimental reprend aussi le thème de la désillusion ou du désenchantement de la réalité. Lorsque le docteur Juvenal Urbino découvre la véritable identité de son ami Jérémiah (il est un évadé des travaux forcés), quelques heures avant sa

propre mort, il est profondément désabusé par tant d'années d'amitié basée sur une illusion. Ainsi, le sens de la réalité des personnages de L'amour aux temps du choléra est altéré par de multiples illusions. Pour Fiddian, « Desengaño [désabusement] and the consequences of an unstable view of reality are concerns which are articulated throughout García Márquez's

160 Robin Fiddian. 2007. « A Prospective Post-Script: Apropos of Love in the Times of Cholera ». In Gabriel García Márquez, sous la dir. De Harold Bloom , p.171. New York: Chelsea House Publishers. 161Robert Fiddian, op. cit., p. 170.

s'inscrit dans le passé ; il se veut une illusion, tel l'amour utopique de Florentino.

En ce même sens, M. Keith Booker avertit le lectorat de García Márquez des dangers d'une lecture naïve ou d'une séduction contingente 163 de ce que Gene Bell-Villada nomme

« a good old-fashioned love story 164 ». 11 reprend les propos de Mabel Moraña, dans son article Modernity and Marginality in Love in the Time of Cholera 165 , qui soutiennent que le livre présente davantage une méditation sur le pouvoir qu'une histoire d'amour. Booker

ajoute à cette réflexion que L'amour aux temps du choléra se veut également une exploration

du courant romantique. 11 entrevoit dans Florentino Ariza l'écho de Madame Bovary (tous deux lecteurs insatiables d'histoires d'amour dans lesquelles ils se transposent) et dans le

docteur Urbino le reflet de Homais (chacun en quête du pouvoir et de la domination). Le rapprochement entre les deux livres va aussi plus loin : Michele Breut réalise une étude du grotesque

dans le roman de Flaubert, intitulé *Le haut et le bas: essai sur le grotesque dans*

Madame Bovary de Gustave Flaubert¹⁶⁶. De plus, Booker se réfère à la théorie bakhtinienne

sur le carnaval, essentiellement à la notion de haut et de bas corporel, pour illustrer l'appétit de Florentino pour la

Bibliothèque populaire qui présente une littérature au contenu très varié, de la plus encensée à la plus critiquée. Le rapport haut/bas appliqué à la compilation

d'œuvres littéraires que lie Florentino illustre « the pretensions to seriousness and superiority of the European classics ¹⁶⁷», la littérature populaire versus la littérature sérieuse.

Claudette Kemper Columbus construit également une réflexion qui s'apparente à celle de Fiddian et de Booker dans son article « *Faint Echoes and Faded Reflexions : Love and Justice in the Time of Cholera* ». Pour elle, quiconque se limite à l'histoire d'amour du

¹⁶² !*ibid.*, p. 174.

¹⁶³ M. Keith . Booker. 2010 . « *The Dangers of Gullible Reading: Narrative as Seduction in García Márquez's Love in the Times of Cholera* » . In *Gabriel García Márquez*, sous la dir. Ilan Stavans, p. 301-

318. Pasadena : Salem Press.

164 Gene Be\1-Villada. 1990. García Márquez : The Man and His Work. Chapel Hill: University of North Carolina Press, p.191

165 Mabel Moraña. 1990. « Modernity and Marginality in Love in the Time of Cholera ». Studies in

Twentieth-Century Literature, vol.14, no 1, p. 27-43.

166 Michel Breut. 1994. Le haut et le bas : essai sur le grotesque dans Madame Bovary de Gustave Flaubert. Amsterdam : Rodopi, 256 p.

167 M. Keith Booker, op. cit. , p. 310.

romanesque, a son contenu manifeste, passe a côté de son sens réel. Elle énonce que l'histoire du roman est une satire qui symbolise le refus de la réalité, « a disease symbolic of our times¹⁶⁸ ». Son article suggère que l'œuvre de l'écrivain colombien témoigne de la distance entre soi et le monde, distance occasionnée par un narcissisme épidémique.

Selon la tradition littéraire de l'écrivain, il serait facile de considérer ce roman comme faisant partie, lui aussi, du réalisme magique. Cependant, plusieurs critiques soulèvent cette incertitude : alors que Kemper Columbus est convaincue de la nature satirique de ce livre, d'autres hésitent entre le réalisme naturaliste et le carnavalesque. Booker décelé une énergie carnavalesque dans L'amour aux temps du choléra. A la suite de la lecture du

livre, Gisela Pankow va même jusqu'à qualifier l'auteur colombien de « Rabelais du XXe

» La question est laissée en suspens. L'exubérance dans L'amour aux temps du

choléra révèle une vie aux dimensions démesurées, emplie de cette double pulsion de vie et

de mort. Cet aspect binaire s'inscrit dans la théorie bakhtinienne de réalisme grotesque, propre au carnivalesque.

Il nous paraît donc plus pertinent d'entrevoir ce livre à partir de la notion bakhtinienne de réalisme grotesque. D'ailleurs, personne n'a encore réalisé de lecture

bakhtinienne de ce roman.

Dans L'amour aux temps du choléra, l'exubérance des personnages, entre autres de Florentino et de sa passion amoureuse que Pankow qualifie de « délire érotomaniaque 170 », s'organise comme une manifestation du foisonnement de la vie (son grossissement). Pour

reprendre l'idée de Fiddian, le désabusement des personnages nécessite « a retreat from naive idealism [...]171 • » Toujours à la lisière de la mort et de la naissance, les personnages

démontrent un refus de la réalité; ils organisent leur monde autour d'une illusion, celle de l'héroïsme ou du pouvoir (docteur

Urbino) et celle de l' amour (Florentino), « L'image grotesque caractérise le phénomène en état de changement, de métamorphose encore

inachevée, au stade de la mort et de la naissance, de la croissance et du devenir 172. » C'est ce dont il est question dans le livre. 11 offre une nouvelle vision du monde.

En réalité, le grotesque, y compris le grotesque romantique, offre la possibilité d'un monde totalement autre, d'un autre ordre mondial, d'une autre structure de la vie. Il fait franchir les limites de l'unité, de l' indiscutabilité, de l' immuabilité factices (mensongères) du monde existant 173.

En d'autres termes, le grotesque carnavalesque permet à l'homme de s'affranchir en lui faisant prendre conscience de son corps dans sa relation avec le monde. C'est particulièrement ce qu'exprime le livre. Le docteur Urbino désillusionné par sa ville en décrépitude s'efforce de la transformer à l'image de celles d'Europe en y introduisant de nouvelles technologies et en s'appropriant la culture parisienne. Florentino, rejeté par Fermina, à qui il jure un amour éternel, se construit un univers qui ressemble en tout point à celle qu'il aime. Chaque recoin de la ville, chaque événement politique ou social et même le choléra existent en lien avec elle. Tout au long

du récit se dessine un immense corps en quête d'amour qui fait littéralement l'amour à la ville.

De plus, l'on retrouve la dichotomie haut/bas propre au réalisme grotesque dans l'histoire. Booker signale déjà le potentiel carnavalesque du roman dans l'affrontement de la culture aristocrate (docteur Urbino) et populaire (Florentino). La conception du livre en tant que pastiche, que propose Fiddian, rejoint également cette idée d'imitation ou de la vie jouée. Selon la définition du carnavalesque et du concept de seconde vie adoptée dans cette étude, L'amour aux temps du choléra correspond davantage au réalisme grotesque qui englobe, dans toute sa rondeur, tout le reste : l'exagération, le vice, le tabou, le rabaissement, la mise à mort, le renouveau et l'utopie. Le carnavalesque est donc un tout organisationnel.

Avant d'entrer plus en profondeur dans l'analyse du roman, situons en quelques lignes la trame de L'amour aux temps du choléra. L'histoire se déroule dans les Caraïbes de la fin du XIXe au début du XXe siècle. À cette époque, le choléra constitue un perpétuel

combat que livrent les Urbino de la Calle. Père et fils se succèdent pour éradiquer la maladie

et assainir la ville. Lors de ses études à Paris, le docteur Juvenal Urbino apprend la mort de son père. Ce dernier succombe aux ravages du choléra, isolé du reste de sa famille. De retour aux Caraïbes, le docteur Urbino ne reconnaît plus la ville de ses souvenirs nostalgiques puisque le choléra sévit toujours. Il décide alors de revitaliser sa ville et de l'élever au même

niveau que celles de l'Europe. En parallèle, se développe la trame d'une histoire d'amour qui dure plus de cinquante ans. À la livraison d'un télégramme, Florentino Ariza entrevoit du haut d'une fenêtre Fermina, celle qui devient, par la suite, l'obsession de sa vie. Or, le père de

Fermina s'oppose fortement à l'union de sa fille avec un jeune homme sans titre ni fortune. Après un long voyage, Fermina retourne dans la ville en maîtresse de maison et repousse, du revers de la main, Florentino. Peu de temps après, elle épouse le docteur Urbino. Dès lors, Florentino sombre dans un désespoir profond, pulvérisé par de vives douleurs abdominales

(coliques et déjections alvines), fiévreux et délirant. Il construit alors son monde en fonction de son amour perdu; tout dans la ville existe en lien avec Fermina. À la mort du docteur Urbino, il lui réitère ses promesses d'un amour éternel.

Le choléra se présente comme la maladie du passé, du présent et du futur, puisque le docteur Urbino n'arrivera jamais à la faire disparaître complètement : il reste une maladie endémique pour tout le littoral des Caraïbes . Mais au-delà de cette lutte que livre la science, le peuple, lui, ne se soucie guère des dangers de l'épidémie. En effet, elle ne semble pas exister. En arrière-fond, l'épidémie ne cesse jamais d'être une menace pour la population; or le discours des personnages ne laisse pas entrevoir la gravité de la maladie et de sa propagation. Son existence est niée et le danger est minimisé à un tel point qu'elle devient métaphorique. Le choléra est à comprendre telle l'expression d'une société malade qui refuse la réalité ou qui vit en dehors de celle-ci, comme dans une illusion . En tant que symbole, il représente le discours latent du livre,

suggests that we could and should situate and address historical « reality » (« reality » is a word that recurs frequently in his work). So it is that, by keeping ourselves the objects of our sentimental gaze, we remain out of time and out of touch, like the characters in *Lave*, distanced from the historical events of which they are the components¹⁷⁴

La distance qui existe entre la maladie, sa réalité, et les personnages du roman évoque un aveuglement délibéré qui agit comme une sorte de masque altérant la vision. En effet, le

livre *L'amour aux temps du choléra* se construit autour de l'illusion, ce qui rejoint le principe de seconde vie: imitation de l'héroïsme, de l'amitié et, même, de l'amour. D'ailleurs, le style du livre n'est-il pas, lui-même, une imitation de la littérature du XIX.e siècle, un pastiche, pour emprunter les mots de Fiddian? La maladie illustre donc la distance entre les personnages et la réalité, distance accentuée par le style de l'œuvre. La vision du monde des personnages se transforme selon leurs aspirations.

Par ailleurs, les prémices du roman exposent déjà cette idée d'illusion à travers la mort du photographe Jérémiah de Saint-Amour, campare d'échecs du docteur Urbino. L'histoire s'ouvre sur la découverte du cadavre : « II trouva le cadavre recouvert d'un drap sur le chalit ou il avait toujours dormi, pres d'un tabouret avec la cuvette qui avait servi à l'évaporation du poison 175. » Le suicide du photographe peut être compris comme la mort métaphorique d'un genre de réalisme, « documentary or 'testimonial' realism¹⁷⁶. » A ce moment, quelques heures avant sa propre mort, le docteur Urbino découvre la véritable identité de son ami : « Ce n'était qu'un évadé de Cayenne condamné aux travaux forcés à perpétuité pour un crime atroce, dit le docteur Urbino. Figure-toi qu'il avait même mangé de la chair humaine 177. » La mort de Jérémiah met fin à une illusion longtemps perpétuée sur son

identité et met a mort une réalité a laquelle croyait fortement le docteur Urbino, celle qui, de

fa on métaphorique, est représentée par les images cumulées pendant de nombreuses années par le photographe, témoignage d'une époque. D'ailleurs, le docteur Urbino s'évertue a convaincre le maire de racheter les plaques photographiques afin de conserver « les images

d' une génération qui ne serait peut-etre plus jamais heureuse comme elle semblait l'etre sur ses portraits, et entre les mains de laquelle se trouvait !'avenir de la ville I78 » Peu apres la découverte du cadavre, le docteur Urbino tombe du haut d'une échelle et meurt le jour de la Pentecote. Le roman commence donc sur une double fin, celles des personnages et d'une fausse réalité. Ensuite, le livre nous amene une cinquantaine d'années plus tot, bien avant le rapprochement fatal des personnages et de la réalité, voire de la vérité . Les premieres pages de l'oeuvre présentent déjàle potentiel carnavalesque du roman : les protagonistes se meuvent dans un univers illusoire qu'ils inventent selon leurs aspirations. Le déni de la maladie exprime alors l'idée d'une réalité alternée par les désirs.

Le choléra, source de l'aveuglement des personnages, existe en parallele avec l'histoire du docteur Urbino et de

Florentino. La maladie devient rapidement un prétexte pour le docteur qui aspire à moderniser sa ville alors qu'elle se transforme en maux d'amour pour Florentino. D'ailleurs, elle est à l'origine de la disparité existante dans la ville. Un mur symbolique s'érige rapidement entre le quartier des riches et celui des pauvres, donnant ainsi l'illusion d'une ville en pleine effervescence (grâce aux efforts du docteur) et dénuée de maladies. Le centre-ville s'articule donc comme étant le haut alors que le quartier des pauvres est le bas. De surcroît, cette opposition transparait dans la racine même des noms des personnages. « Urbino » est un dérivé de « urb »¹⁷⁹, qui en latin signifie « ville ». La racine

« urbs », quant à elle, signifie « urbain ». Dans le prénom « Florentino », il y a le mot

« flore » qui est emprunté au latin classique « flora I 80 », dite la déesse des fleurs. « Flora » est issu de « flos » et de « floris » auxquels l'on a déjà donné le sens de « herbier ». En ce sens, le docteur est le haut de la ville alors que Florentino représente le bas. Cette dichotomie carnavalesque inscrit les personnages dans le cycle vie/mort. L'on peut donc s'attendre à ce que les deux protagonistes suivent un mouvement de décadence ou de rabaissement.

Le docteur Urbino a tout du personnage héroïque: il revient avec la ferme intention de sauver sa ville de la décrépitude en

éradiquant le choléra et en y introduisant une culture européenne. Cependant, il se distancie complètement du foyer de l'épidémie, sachant très bien que les pauvres sont plus susceptibles d'être atteints de la maladie, leurs conditions de vie étant plus précaires. S'il se rend dans l'ancien quartier des esclaves à la suite de la demande écrite de son ami défunt, Jérémiah, c'est par simple curiosité sentimentale. Il ne s'intéresse nullement à la situation sociale de cette partie de la population ni au degré de salubrité de ce quartier. Il s'y rend pour s'entretenir avec l'amoureuse de Jérémiah afin d'élucider les mystères de leur relation et du suicide du photographe. Le docteur Urbino choisit délibérément de garder une distance avec l'ancien quartier des esclaves et avec les plus démunis, victimes potentielles du choléra. Fils d'une famille d'aristocrates, ses services sont réservés à une certaine partie de la population. Les frais qu'ils entraînent ne sont accessibles qu'aux plus riches. Le docteur s'inscrit dans le domaine du haut. Il renie, en quelque sorte, tout ce qui est apparent au domaine du bas. Ses efforts pour contrer l'évolution de l'épidémie sont vains, puisqu'il coupe le contact avec la réalité de la maladie et de sa propagation. Il érige lui-même ce mur entre lui et les pauvres, qui l'empêche d'avoir une vision globale du monde. Cet aveuglement intentionnel de

la part du docteur démontre un total mépris de la réalité caribéenne 181•

En dépit de son amour presque maniaque pour la ville et du fait qu'il la connaissait mieux que qui conque, le docteur Juvenal Urbino n'avait eu que de très rares fois une raison comme celle-ci en ce dimanche-ci pour s'aventurer sans réticence dans le remugle du vieux quartier des pauvres.

Ce n'est que par obligation qu'il contraint son cocher à le conduire dans le quartier parce que l'odeur étouffante des vieux marais, des déchets et des cloaques dans les rues se transforme en une « insupportable réalité 183 » qui lui rappelle sans cesse l'isolement du peuple des Caraïbes, la distance qui le sépare du reste du monde. Le quartier des pauvres illustre

181 Au contraire de Walter Lane dans *La passe dangereuse*.

182 Gabriel García Márquez, *op. cit.*, p. 21.

183 *Ibidem*.

l'immobilité dans laquelle le docteur Urbino et ses concitoyens se trouvent : le temps n'évolue pas. Le changement de siècle a lieu partout dans le monde sauf pour eux . Sa tentative d'éradication du choléra est une fa<on, pour lui, d'épurer sa ville et de la moderniser. Le docteur Urbino instaure alors un système d'égouts et d'aqueducs, procédés qu'il rapporte d'Europe, afin d'éliminer toutes odeurs nauséabondes qui entachent ses souvenirs nostalgiques de jeune adolescent. Encore là, ses démarches de restructuration de la société se limitent à certains secteurs de la ville : le borbier des rues de l'ancien quartier des pauvres demeure intact. Par association, il se dissocie également de son peuple, puisque seule la culture européenne lui semble digne d'intérêt. D'ailleurs, lors d'un des nombreux Jeux Floraux, initiative du docteur, un immigrant chinois est désigné grand gagnant du concours de poésie. L'on peut facilement associer sa victoire au fait que son sonnet reprend à la perfection le style parnassien, mouvement poétique français de la seconde moitié du XIXe siècle.

Ainsi, en tant que médecin, la notoriété du docteur Urbino tient beaucoup plus à ses efforts pour divertir les habitants de sa ville qu'à sa fa<on de guérir ses malades (rapidement, de jeunes médecins formés à Paris sauront rendre les pratiques du docteur désuetes). Plus il s'efforce de changer le visage de sa

ville en introduisant une culture européenne, plus il la carnavalise et l'inscrit dans le bas. En effet, le docteur Urbino crée divers événements publics, tous plus extravagants les uns que les autres. II organise un festival annuel de poésie et restaure le théâtre de la Comédie converti depuis plusieurs années en poulailler, toujours avec l'espoir de faire voir le monde à son peuple et de le projeter vers le futur. II fait venir des artistes de Paris, entre autres des chanteurs d'opéra et des musiciens. De plus, un carnaval a lieu chaque année et le désordre que celui-ci engendre est perceptible partout dans la ville. Ses efforts pour élever sa ville le projette, malgré lui, dans le domaine du bas carnavalesque. Il instaure une culture du carnaval. II s'invente une nouvelle réalité où la maladie ne constitue pas un danger pour son peuple et où les divertissements structurent le mode de vie de ses concitoyens.

Notons que son intérêt marqué pour la culture parisienne le coupe également de la culture de son peuple ; il ne s'y intéresse pas le moins du monde. II commande de libraires de

Paris et de Madrid les derniers livres disponibles sur le marché. L'après-midi de sa mort, il termine *L'homme*, cet inconnu d'Alexis Carrel, best-seller du chirurgien et biologiste français qui plaide pour l'eugénisme, discours qui transparait dans les agissements du docteur Urbino.

En négligeant de se rendre dans le quartier des pauvres; en réservant ses services aux plus fortunés; et en prodiguant un tel dévouement à la modernisation de sa ville, il reflète, en quelque sorte, la pensée eugénique du docteur Carrel, « Still, Urbino's focus on science leads to a tunnel vision that cuts him off from genuinely human interactions and leads to his

treatment of other people as objects for his own domination 184 » Il refuse sa propre culture et

tente d'inculquer à ses concitoyens un mode de vie similaire à celui de Paris, qui se révèle plutôt festif. De la sorte, il crée lui-même son histoire, voire son illusion, et tente de réinventer celle de son peuple. Protéger les citoyens contre toute épidémie devrait être sa première ambition; or, il s'acharne plutôt à distraire la population par tous les moyens.

Pour les festivités du nouveau siècle, le docteur Urbino inaugure le premier voyage en ballon. Du haut de la montgolfière, il observe avec une longue-vue les nombreuses îles éparpillées sur le sol :

L'ingénieur, qui observait le monde avec une longue-vue, déclara: « On dirait qu'ils sont morts. » Il tendit la lunette au docteur Juvenal Urbino et celui-ci vit les chars à

breufs entre les sillons, les bas-cotés de la ligne de chemin de fer, l' eau glacée des canaux d' irrigation, et ou qu' il fixat son regard il voyait des corps humains éparp illés. Quelqu'un dit que le choléra faisait des ravages dans les bourgs de la Grande Ciénaga. Tandis qu'il parlait, le docteur Urbino continuait de regarder avec la longue-vue.

« Eh bien! ce doit etre une forme tres particuliere du choléra, dit-il, parce que chaque mort a re;u un coup de grace dans la nuque 185 »

Cet événement reflète bien la dichotomie carnavalesque haut /bas : le docteur, dans la montgolfière, s'inscrit dans le domaine du cosmos alors que les morts sont éparpillés sur le sol, domaine terrestre. La distance entre lui et les morts évoque son manque de volonté à combattre les réels problèmes auxquels fait face sa patrie. Le choléra rappelle alors son manque de contact avec son peuple et insinue un déplacement au niveau de ses désirs. Par extension, l'absence d' intervention de la part du médecin

délibéré. La maladie rappelle donc l'illusion dans laquelle il vit, qu'il se crée. Il se pare du rôle de grand guérisseur et défenseur de sa patrie, mais ne fait que semblant. Il est l'imitation de l'héroïsme; le personnage illusoire ou utopique du héros.

Après sa mort, des étudiants entreprennent la réalisation d'un buste grandeur nature pour inscrire le docteur Urbino dans l'histoire, mais le projet est rapidement avorté. L'on demande à un artiste de passage dans la ville de concevoir une gigantesque peinture « d'un réalisme pathétique 186 » représentant le docteur au haut de l'échelle au moment de la chute,

vetu de son manteau et du haut-de-forme noir « figurant sur une gravure journalistique des années du choléra 187 • » La toile est brûlée, des années plus tard, par une nouvelle génération

étudiants, à travers cet acte symbolique, renoncent à cette partie de leur histoire et tendent à

s'en éloigner. Cet événement évoque l'inscription des personnages dans le cycle carnavalesque destructeur et régénérateur. L'histoire se répète: les agissements des générations successives témoignent de leur refus de la réalité. Le tableau ne s'inscrit même pas dans l'histoire de la ville, il est renié comme appartenant à une époque révolue qui n'a rien à voir avec le présent. Les étudiants tentent de se créer une réalité qui est autre, dénuée de toute tradition. La figure du héros est ici mise à mort par ce geste de dénégation du passé.

Les étudiants inscrivent donc le docteur Urbino dans le bas, lieu de mort. Tous ses efforts

pour élever sa ville au même rang que celles de l'Europe auront, finalement, provoqué sa mort. La culture européenne qu'il impose à ses concitoyens devient, elle-même, désuète ou dépassée, puisque la nouvelle génération s'en dissocie. En reniant l'esthétique du tableau et, par association, la figure illustre du docteur, elle souhaite réinventer sa propre histoire corporelle. Il incarne le personnage amoureux qui consacre sa vie, sa carrière et ses pensées à

une seule femme, Fermina. L'état d'esprit qui l'anime depuis sa première rencontre avec elle le distance inévitablement de la réalité, puisqu'il s'invente aussi sa propre histoire. Lorsque Fermina lui apparaît du haut d'une fenêtre, il est transporté dans un ailleurs. Le sentiment amoureux qui l'anime, sentiment plutôt de l'ordre du spirituel, du cœur et de la tête, l'inscrit cependant dans le domaine de la terre, lieu de naissance,

Au milieu du vacarme des pétards et des tambours des naissances, des lanternes de

toutes les couleurs suspendues aux arcades, et de la clameur d'une foule avide de paix, Florentino Ariza erra comme un somnambule jusqu'au lever du jour, regardant la fête à travers ses larmes, égaré par la sensation que ce n'était pas Dieu, mais lui qui était né cette nuit - la 189

Il s'agit, ici, de la première comparaison dans le roman entre l'histoire de Dieu et les sentiments passionnels de Florentino : les célébrations pour la naissance du Christ deviennent l'écho de son désarroi amoureux . Elles ne marquent plus l'événement fondateur du christianisme, mais plutôt la création de sa nouvelle vie en tant qu' amoureux. Il s'approprie l'événement, dévot de sa passion non plus spirituelle, mais terrestre. Il rabaisse, de ce fait, tout l'univers religieux. Plus tard, il se ventera d'avoir couché avec une religieuse. C'est le début de l'histoire que Florentino se crée. Il organise alors son monde autour de l'objet aimé et désiré. Que la guerre éclate dans le pays ou que le choléra décime la population ne l'émeut guère. Il est envahi d'un délire amoureux , complètement imbu de Fermina et du désir immuable de la posséder en retour. 11 écope même d'un emprisonnement pour des motifs amoureux alors que pesent sur lui des accusations relativement sérieuses : on le soupçonne d'espionnage, d'envoyer « des messages en code de sol aux navires libéraux qui rodent dans les eaux voisines 190 », lors d'une des nombreuses guerres civiles dans l'histoire du pays. La loi martiale et le couvre-feu décrétés par le gouvernement ne l'intimident pas, il est désintéressé par les motifs de la guerre : Florentino en haut de la colline du cimetière des pauvres joue au violon la valse composée pour Fermina. Une fois libéré, il se sent même frustré de la légèreté de sa peine, « trois nuits, fers aux pieds, dans les cachots de la garnison

localel 91 » Florentino conc;oit sa passion amoureuse comme quelque chose de candide, de pur, et en fait sa raison de vivre; or, il la rend grotesque a travers l'exubérance de ses agissements. II la rend factice. Florentino se transpose dans les univers romanesques qu' il découvre lors de ses lectures assidues, « La lecture devint chez lui un vice in satiable192 »

Capable de réciter des poemes d'amour, ceux-ci deviennent les ferments des lettres qu'il dédie a Ferrnina. II tente de fac;onner sa vie a l'irnage des poemes qu'il lit, << Indeed, Ariza, though a poet of a sort, is so absorbed in the poetry of others that he is capable of writing only in the most imitative of fash ions19 3. » Les lettres qu'il rédige a la porte des Écrivains, un endroit du marché ou la population peut recourir a des services rédactionnels, sont elles aussi construites selon le style de ses lectures. Elles en sont une imitation. Florentino reproduit meme le style d'écriture de ses clients jusqu' a devoir écrire les deux cotés de la correspondance, simulant donc de toute part la courtoisie. II y excelle si bien qu'elle devient la cause d'un éventuel mariage entre deux jeunes gens de la ville, « Even in matters of love Ariza's poetics can act as a wall between himself and reality, as when he imrnerses himself in love poetry in the midst of a 'transient hotel' while remaining virtually oblivious to the activities of the prostitutes who surround h i rn1 94 » Florentino vit dans l' illusion de son amour pour Fermina .

Pendant les longs mois d'attente avant d'officialiser leurs fiançailles, le

seul endroit où il se sent bien est dans la chambre spécialement réservée pour lui à l'hôtel de

passé de la ville. Il y trouve refuge et s'évade dans des univers romanesques et écrit des lettres fébriles à Fermina. Déjà, l'on sent le potentiel carnavalesque dans l'état d'esprit qui l'habite. La maison de prostituées devient un exutoire pour son trop-plein d'amour. Il rabaisse son sentiment amoureux en le juxtaposant au domaine des plaisirs sexuels, à la débauche, et ce, malgré que, d'après lui, il se garde physiquement chaste pour Fermina.

Florentino suit déjà ce mouvement symbolique de décadence propre au carnavalesque.

Nulle part ailleurs Florentino Ariza n'était plus à son aise depuis qu'il connaissait Fermina Daza car c'était l'unique endroit où il ne se sentait pas seul. Plus encore: la maison finit par être l'unique lieu où il se sentait en sa compagnie¹⁹⁵

Idem

Il se lie d'affection avec les prostituées; il mange et bavarde avec elle. La nuit, il s'enferme dans sa chambre et pense à Fermina, entouré (peut-être enivré) par les divers bruits de la

maison. Florentino, tout à fait détaché du reste du monde, ne démontre aucun intérêt

politique, économique ou social; les guerres, le choléra et le foisonnement de la ville se transforment en fonction de son regard amoureux.

Par ailleurs, Florentino s'inscrit davantage dans le courant du XIX^e siècle tant par ses

manières, par ses goûts littéraires que par sa façon de s'habiller. Cela témoigne aussi de la seconde vie qu'il s'invente. Florentino correspond au héros romantique. Ses agissements

refletent le lyrisme de la poésie à laquelle il s'abreuve.

Naufragé de l'amour, il joue au violon

des sérénades sous la fenêtre de la femme qu'il aime et écrit d'interminables lettres d'amour,

In *Love in the Time of Cholera*, some of Florentino's statements are culled directly from the pages of the folletin, as when he exclaims that « There is no greater glory than to die for love », or when he confides to Fermina that « I kept my virginity for you »¹⁹⁶Ce sont, toujours dans les mots de Fiddian, des « verbal clichés ¹⁹⁷ » du héros romantique des feuilletons

larmoyants. Florentino traîne un mal de vivre qui ne se résorbe que lorsque Fermina l'accepte à nouveau dans sa vie, soit cinquante années plus tard. En réalité, il fait semblant d'être quelqu'un d'autre; il se crée une seconde vie où il est parfois un naufragé de l'amour, parfois un séducteur qui cherche à pallier son malaise dans la luxure. Il reprend le style des artistes romantiques tourmentés par l'amour et vit littéralement selon ses propres besoins. Tous ses agissements visent à atténuer son excitation amoureuse.

Quant à ses goûts littéraires, il se rassasie de tout ce qui lui passe sous la main, « A cette époque, il avait franchi un pas en direction des feuilletons larmoyants et autres proses de son temps plus profanes encore. Il avait appris à pleurer avec sa mère en lisant les poètes

locaux que l'on vendait sur les places et sous les porches à trois sous la feuille 198

identifie. Tout ce qu'il écrit se transforme en poésie lyrique, que ce soit les communiqués que lui ordonne l'oncle Léon de la compagnie fluviale ou les lettres que lui commandent les gens

du marché à la porte des Écrivains. Sa plume ressemble à celle des écrivains du début du siècle. C'est d'ailleurs dans leurs livres qu'il puise son style d'écriture :

Il se plaît à lire et à relire leur prose et leur poésie, tout à fait immergé par l'onirisme de l'amour, et se les approprie.

Florentino réalise une longue épopée durant laquelle lui et Fermina occupent les rôles des héros principaux. Il accole à tout ce qu'il compose, lettres,

formulaire ou communiqués, un souffle lyrique, ce qui leur enlève toute crédibilité, les rend presque grotesques. Malgré tous ses efforts pour plaire à son oncle et rédiger des documents sobres, sa fougue amoureuse continue de transparaître dans son écriture .

En ce qui a trait à son allure physique, il porte les anciens habits de son père que sa mère lui raccourcit, vêtements qui appartiennent à une époque ancienne. Il revêt le pantalon et le veston noirs au col en celluloid. Ce n'est que plus tard, à un âge très avancé, qu'il troque son costume pour une veste et un pantalon blancs en l'honneur de ses retrouvailles avec Fermina, tel un symbole de renaissance. Lorsque Tránsito Ariza le voit sortir de la maison vêtu de son éternel habit sombre, elle lui demande s'il se rend à un enterrement. Il lui répond qu'il se rend chez Fermina pour s'enquérir d'une réponse à sa première lettre, ce qui revient au même. Il est constamment à la lecture

de la vie et de la mort, prêt à mourir et à revivre chaque fois qu'il rencontre Fermina. Son sentiment amoureux le propulse vers le bas pour mourir dans une magnifique douleur (il souffre de troubles intestinaux qui s'aggravent lorsqu'il rencontre Fermina) et ensuite renaître exalté par l'exquise transe passionnelle qu'elle lui procure.

Il est vrai, Fermina et Florentino n'existent pas dans le même espace-temps; leur rencontre au marché en témoigne. Au moment où les deux amoureux se rejoignent pour la première fois depuis plus de deux ans, les deux univers s'entrechoquent. Cette rencontre est

décisive de leur destin. Dans le passage suivant, « Elle le prit, le mit tout entier dans sa bouche, le savoura et le savourait encore le regard perdu dans la foule lorsqu'une commotion la fit trembler²⁰⁰ », la réunion du couple est représentée par un saisissement intense, un bouleversement. Fermina prend conscience de la « magnitude de sa propre erreur²⁰¹ » alors que pour Florentino, les yeux de glace et « les lèvres pétrifiées par la peur²⁰² », la vision de la

confirme ses sentiments amoureux. Fermina est comparée à un être

surnaturel qui n'a rien à voir avec la réalité, du moins, celle de Florentino. Entre les deux

individus se crée un interstice qui les sépare inévitablement.

Dans le brouhaha de la place, l'amour se transforme en chimère.

Le tumulte du marché reflète leur désarroi; il devient porteur de leur destin. Fermina chasse Florentino de sa vie; s'enfuit le laissant seul dans la foule; s'élançe avec une maîtrise et une détermination désarmante vers le futur. Elle avance

vers le XXe siècle avec une grâce naturelle, en maîtresse de sa vie. Florentino, au milieu du marché, n'est plus qu'une illusion, un fantôme condamné à l'errance. Captif de son bouleversement amoureux, il est en quête, pendant plus d'un demi-siècle, d'un amour perdu

Dans L'amour aux temps du choléra les symptômes de l'amour et du choléra sont les mêmes. Ils appartiennent au domaine du bas corporel : les deux provoquent de violentes diarrhées.

Chez Florentino se développe une série de symptômes rappelant ceux des moribonds. Lorsque Fermina le remarque pour la première fois assis sur un banc, feignant de lire, elle se prend de pitié pour lui, le croyant malade et proche de la mort. Sa tante lui

explique donc que ce comportement est celui d'un homme malade d'amour. Les sentiments amoureux sont comparés à une maladie mortelle qui provoque conséquemment de grandes

souffrances. C' est le début des tourments pour Florentino.
Agité par son sentiment amoureux,
il remet a Fermina sa premiere lettre. Pendant le long mois
d'attente, son anxiété s'aggrave
jusqu 'a lui faire perdre le sens de l' orientation. Il est saisi de
diarrhées et de vomissements

verts et son état ressemble de plus en plus a ceux des
cholériques. D'un coté, la passion
amoureuse de Florentino est rabaissée a un niveau tout a fait
grotesque ou les mouvements du bas corporel s'exacerbent et
deviennent de plus en plus violents ou virulents. De l'autre,
la gravité de la maladie qui persiste dans le pays est sous-
estimée et banalisée. Cela démontre un aveuglement
volontaire épidémique : Florentino, sa mere, son oncle, la
tante de Fermina et

Fermina, pour ne nomrner qu' eux, croient que la maladie n' est
que le présage de l'amour. Il s'agit plutot d' une imitation de
l'amour qui prend comme symptomes ceux de la maladie qui
traverse le pays. Il faut aussi rappeler que le choléra n' affiche
pas une tres bonne réputation. La maladie est difficile a
contrôller et peut ravager, en un rien de temps, un village entier.
La similitude des signes annonciateurs de la contamination
(contamination du choléra ou de l'amour: cela revient au meme)
démontre a quel point Florentino est, lui aussi, aveuglé: sa vision

du monde est limitée. Le choléra, compris comme une maladie de l'amour, évoque la distance entre les personnages et la réalité. Il exprime l'imitation de l'amour, un amour qui se prétend véritable, mais qui, au fond, se manifeste à travers les constipations chroniques et les diarrhées intempestives dont souffre Florentino durant toute sa vie. Les sentiments passionnels, parties du cœur et de la tête, associés aux mouvements corporels de Florentino symbolisent la mort du personnage ainsi que sa renaissance. Propulsé vers le bas, la terre où tout meurt et tout renaît, Florentino s'invente une nouvelle histoire. De plus, sa mère se réjouit de le voir souffrir d'amour, le sachant en transition et en direction d'un renouveau.

Tránsito Ariza était une quarteronne libre, avec un instinct gaché de bonheur par la pauvreté, et elle se complaisait dans les souffrances de son fils comme si elles eussent été siennes. Elle lui faisait boire des infusions lorsqu'elle le sentait délirer et l'enveloppait des couvertures de laine pour l'empêcher de trembler en même temps qu'elle l'encourageait à se délecter de sa prostration²⁰⁴.

La far;on dont il se délecte de son martyre, comme nourri par celui-ci, illustre son cheminement ou son exode vers un nouveau présent. Sa mère l'accompagne en tant que complice du rituel d'abandon et de métamorphose qu'il subit. Lorsqu'il rer;oit une réponse de

Fermina, il passe la moitié de la journée à se complaire de la lecture mot par mot de cette première lettre, et ce, jusqu'à l'indigestion,

de bonheur, Florentino Ariza passa le reste de l'après-midi à ranger des roses et à lire la lettre, à la relire mot par mot une fois et une fois encore, mangeant d'autant plus de roses qu'il la lisait et la relisait, et à minuit il l'avait lue tant de fois et avait mangé tant de roses que sa mère dut le cajoler comme un petit veau pour lui faire avaler une décoction d'huile de ricin 205.

Encore une fois, il est sujet aux troubles d'estomac que le bonheur entraîne. Plus encore, il s'inflige ces violentes coliques en réponse à sa passion. Il s'y abandonne, délirant d'amour pour Fermina. Et toute sa vie, chaque moment amoureux, chaque rencontre avec la femme qu'il désire, réveille sa constipation chronique et lui donne la nausée.

Il y a, tout au long du livre, une association faite entre l'amour et le bas corporel. Dans les mots de Bakhtine, « [...] les actes du drame corporel [...] s'effectuent aux limites du corps et du monde ou à celles du corps ancien et du nouveau; dans tous ses événements du drame corporel, le début et la fin de la vie sont indissolublement imbriqués²⁰⁶. » En ce sens,

ses maux corporels, symptômes du choléra, illustrent à la fois la vie et la mort. Lorsque Florentino tente de remettre à Fermina

sa première lettre d'amour, celle-ci lui tend son métier à broder pour qu'il ne remarque pas sa main tremblante. Une fiente d'oiseau tombe sur son ouvrage: « ça porte bonheur 207 », lui dit-il. Pour Florentino, il s'agit de la manifestation joyeuse de la vie alors qu'en réalité l'excrément tourne en ridicule la situation. Il peut également être compris comme un signe annonciateur des problèmes digestifs que lui amène sa relation avec Fermina. L'excrément d'oiseau est aussi comparable à la diarrhée des cholériques en ce sens que l'amour rend malade, ses symptômes rappelant ceux du choléra. Les volatiles transportent parfois des maladies dangereuses pour l'homme et les contaminent. Quelques années plus tard, lorsque le père de Fermina découvre la liaison secrète que sa fille entretient avec un fils de veuve, il l'oblige à l'accompagner pour un long voyage dans les terres. Fermina s'enferme dans les toilettes et écrit une courte lettre d'adieu à Florentino sur un morceau de papier hygiénique. Leur passion juvénile est encore une fois directement associée aux mouvements du bas corporel. Elle est rabaisée. Au moment où, cinq décennies plus tard, Florentino ose se présenter chez Fermina pour s'enquérir d'elle, il est subitement pris d'une envie insoutenable de déféquer,

Une colique lui tordit les boyaux comme l'extrémité d'une vrille, le souleva de son siège, tandis que l'écume de son ventre, de plus en plus épaisse et douloureuse, poussait un gémissement et qu'une sueur glacée l'inondait. La servante qui apportait le café s'effraya de sa pâleur morte. (Ile 208)

Son agitation physique ressemble au prodrome du choléra. Ce sont les symptômes de la maladie : colique, écume, sueur glacée et pâleur mortelle. Dans la voiture, Florentino

« relâcha ses muscles et s'abandonna à la volonté de son corps. » S'ajoute alors la diarrhée comme cinquième signe de sa contamination (de l'amour). La passion de Florentino est présentée comme grotesque : son excitation amoureuse exacerbe ses malaises physiques, inscrivant, par le fait même, l'amour dans le bas terrestre et corporel.

Au surplus, les autres personnages du roman vivent aussi cette relation entre le bas corporel et les sentiments amoureux.

D'ailleurs, tomber en amour signifie le début d'une maladie, telle une chute ou une descente dans la sphère terrestre. Le docteur Urbino, animé

par une relation d'amour-haine avec sa ville natale, dans sa recherche d'un idéal, est constamment rappelé à la réalité. Les odeurs de la ville à la tombée du jour évoquent la mort, la triste pauvreté et la maladie qui continue de surgir à chaque coin de rue: « Au crépuscule, à l'instant accablant de la circulation, montait des marais une tempête de moustiques

carnassiers, et un doux remugle de merde humaine chaude et triste remuait au fond de l'âme

la certitude de la mort 209 » Le docteur Urbino est projeté dans la réalité aigre et triste de sa ville par le relent des marais qui accompagne le soleil couchant. Les mouvements du bas corporel tournent au ridicule la dévotion du docteur et le renvoient indubitablement à cette

affligeante réalité dont il veut se défaire et dont chaque habitant de la ville veut se défaire. Le

doux remugle²¹⁰ » les conf ronté' à nouveau' à leur e.xistence.

Aussi, Fermina, nouvellement mariée, partage ses premiers moments intimes avec son mari sur le bateau les menant vers la France. La force animale du jet d'urine du docteur Urbino qui résonne dans leur cabine la trouble subitement. Épuisée par le mal de mer, le

« torrent chevalin 211 » la terrorise et ce souvenir reste alors gravé dans sa mémoire jusqu'à la fin de ses jours. Ici, le

sentiment amoureux naissant est rabaissé à travers l'accomplissement des besoins primaires du docteur Urbino. Pour ce dernier, son jet d'urine est synonyme de puissance et d'autorité alors que pour Fermina, il évoque la crainte et l'anéantissement. Il y a un jeu d'alternance entre le haut et le bas : forcément, le docteur Urbino démontre par sa force de projection toute son autorité et sa prestance masculine alors que Fermina n'y voit qu'un symbole de destruction. Nous pourrions établir un lien entre cet événement et le choléra ou la ville en décrépitude. Le docteur Urbino tente par tous les moyens d'élever sa ville au même rang que celles d'Europe et, par le fait même, tente de s'élever lui-même au-dessus de tous par sa façon de s'approprier la culture européenne, tant sur le plan culturel que

vestimentaire. Son torrent d'urine reflète alors l'autorité dont il jouit et dont il se pare en tant que bourgeois et médecin formé à Paris. De plus, il aime se prélasser dans les vapeurs de son urine matinale,

Urbino fully accepts the standard nineteenth-century narrative of progress through scientific and technological advancement, and this acceptance not only blinds him to his own pompous and tyrannical attitudes but also to the destruction being wrought in South America by an unchecked and irresponsible development that is destroying natural resources such as the Magdalena River. 212

Les progrès scientifiques et technologiques qu'il rapporte d'Europe sont aussi à l'origine de la dégradation de sa ville. Le docteur Urbino est tout à fait inconscient des conséquences négatives qu'entraîne la transformation de sa ville. Fermina pressent sans doute dans la supériorité virile de son mari toute sa suprématie et en est effrayée. Plus tard, son jet s'affaiblit jusqu'à devenir source de honte et de mépris. Cette manifestation joyeuse de la vie devient un symbole de fatalisme. Et tout cela est associé à leur nouvelle alliance, leur nouvelle vie.

Il y a un excès d'oralité et d'oralité relié à l'amour qui se retrouve dans la comparaison de la passion amoureuse et de la maladie. Cette exagération absolument

grotesque tourne au ridicule toute situation; il leur enlève toute crédibilité et renvoie conséquemment à cette idée d'existence factice et mensongère. Le docteur Urbino, Florentino et les habitants des Caraïbes vivent dans une histoire qu'ils s'inventent, dénuée de toute

épidémie. D'ailleurs, la similitude des symptômes de la maladie et de l'amour exprime cette idée de seconde vie ou d'illusion.

De la sorte, nous pourrions dire que les habitants des Caraïbes, dont le docteur Urbino et Florentino sont les représentants (l'un est le haut; l'autre, le bas), vivent dans une carnavalisation constante. En se distanciant de la réalité de la maladie et de la

détérioration de leur ville, ils s'inscrivent dans un réalisme grotesque qui est autre; ils

font inévitablement partie d'un espace-temps qui n'a rien à voir avec celui du reste du

monde. Chacun, avec son rôle à jouer, continue ce carnaval illusoire. D'ailleurs, quatre fois dans le roman l'on retrouve l'intervention du narrateur qui confirme, par ses propos, la

distanciation qui existe entre leur ville et le reste du monde :

11 s'en fallut de peu cependant. L'épidémie de choléra morbus, dont les premières victimes étaient mortes foudroyées dans les flaques du marché, avait été la cause, en onze semaines, de la plus grande mortalité de notre histoire²¹⁴•

Le choléra s'acharna plus encore sur la population noire car elle était la plus nombreuse et la plus pauvre, et l'on ne connut jamais le nombre de ses perles, non parce qu'il fut impossible de l'établir mais parce que la pudeur face à nos malheurs était une de nos vertus les plus habituelles²¹⁵•

Dans la première citation, il témoigne de ce décalage entre la ville des Caraïbes et le reste du monde : l'électricité tardant à arriver jusqu'à eux. Les deuxième et dernière citations sont

reliées. Dans un premier temps, le taux de mortalité associé à l'épidémie est si élevé qu'il

devient impossible de nier l'existence du choléra. Cependant, personne n'est capable de déterminer le nombre de morts, puisque le peuple préfère ne pas en parler, comme si rien ne s'était passé. Ainsi, les affirmations du narrateur accentuent l'idée d'aveuglement

intentionnel évoquée un peu plus haut. L'utilisation du pronom personnel « nous » indique qu'il appartient au même univers que les autres personnages du récit et qu'il se prête lui aussi au jeu.

En ce qui concerne le docteur Urbino, figure importante de son siècle, celui-ci joue son rôle de médecin et d'éducateur avec brio : il est toujours en surface des choses, sur une scène ayant comme décor la ville. Dans les coulisses, les pauvres se disputent les rebuts de la marée, les guerres persistent dans les bourgs de la grande ville et les gens meurent toujours du choléra un peu partout dans le pays. En avant-plan, il paraît actif, concerné et militant

alors qu'en arrière-plan, rien n'évolue. Il simule l'action, voire l'héroïsme. De plus, il refuse de donner systématiquement toute prescription à ses clients, prétextant que le corps se défend naturellement de ses agresseurs. Or, il s'administre toute une panoplie de médicaments servant

a amenuiser ses maux de vieillard, et cela , a l'insu de tout le monde . 11 s'inscrit peu a peu

dans le bas terrestre . 11 sent déjà la mort hanter son corps de vieil homme

Florentino, lui , se complait dans une relation en surface qui ne va pas plus loin que la forme épistolaire et se tortille de douleur, les boyaux crispés d' amour . 11 est l'artiste tourmenté qui se complait dans sa souffrance. 11 la délecte, la distille, parce qu' elle est celle

que la femme aimée lui procure. Cet amour qui aiguillonne tous ses sens, l' inscrit dans le

continuum carnavalesque qu' est le bas; il crée, a la fois, sa mort et sa renaissance. En effet, Florentino se métamorphose en héros romantique lorsqu'il rencontre Fermina. II esta l'affût des moindres agitations ou désordres de son corps, témoignages de l'amour, de la pulsion de vie et de mort.

Florentino s'exalte devant l'affirmation de la vie alors que ses troubles

gastriques sont le mimétisme de l' amour. Pour lui, la relation qu'il construit avec Fermina est concrete et ne releve pas du reve. Cependant, leurs seules interactions sont sous forme

épistolaire: « These letters establish a love object rather than build up interaction with an actual recipient of love 216

dénué d'un vrai développement amoureux? Fermina est persuadée qu'elle l'aime, alors qu'une fois de retour dans la ville, lorsqu'elle l'entrevoit pour la première fois depuis plus d'un an, elle se rend compte que tout cela n'existait pas, que ce n'était qu'une illusion:

En l'espace d'une seconde elle eut la révélation de la magnitude de sa propre erreur et se demanda atterrée comment elle avait pu réchauffer pendant si longtemps et avec tant de sacrifices une telle chimère dans son cœur. C'est à peine si elle parvint à penser:

« Mon Dieu, le pauvre homme! » Florentino sourit, tenta de dire quelque chose, tenta de la suivre, mais elle l'effaça à jamais de sa vie par un geste de la main 217.

A partir de ce moment, Florentino devient un fantôme pour elle, quelqu'un qui n'existe plus vraiment, tout comme les pauvres et les malades. Toutes les divagations amoureuses que Fermina entretenait pendant plus de deux ans se révèlent de purs mensonges : une reverie presque infantile et romantique. Elle est frappée de stupeur devant la vacuité de cette liaison. Le sentiment amoureux qu'elle ressent sur le parvis de l'église, lors de leur première rencontre, se transforme rapidement en un incoercible désenchantement. Confond-elle les signes de la

passion amoureuse pour une excitation puérile, comme envoutée par l'illusion de l'amour?

A l'inverse, Florentino aperçoit la femme qu'il aime se déplacer dans la foule du marché avec une candeur nouvelle. Ébahi, il l'observe sans oser bouger. Subjugué par sa beauté et sa façon de se mouvoir sans se faire bousculer, comme irréaliste et provenant d'un ailleurs, Florentino, envoûté, la suit à travers le marché, « [...] Fermina Daza naviguait dans

le désordre de la rue, auréolée d'un espace propre et d'un temps différent, sans se heurter à quiconque, comme une chauve-souris dans les ténèbres 218 » Fermina apparaît comme sortie

d'un rêve: elle est comparée à une créature irréaliste qui se meut dans un univers qui ne semble pas, lui aussi, appartenir à la réalité. Florentino fétichise, en quelque sorte, Fermina. Il va même jusqu'à l'appeler la « déesse couronnée 219 ». Cela témoigne de la disparité entre les personnages, mais surtout de l'aveuglement de Florentino. Cet événement dans le livre

soulevé un questionnement quant à l'authenticité de l'amour qu'il croit lui porter. Elle semble appartenir à l'histoire qu'il s'invente. Florentino voit-il réellement la femme ou est-il obsédé

par un idéal romanesque, celui dans Jeque! il se transpose? 11
alimente une illusion de l'amour qu'il porte pendant cinq
décennies. Lorsque le contact inévitable entre lui et la
créature

survient, Fermina bascule dans « l'abîme du désenchantement
220 » et Florentino s'efface déjà

de sa mémoire. Il devient un souvenir. Leurs retrouvailles,
présentées comme un cataclysme, la propulsent en dehors
de sa reverie romanesque. À l'opposé, pour Florentino,
Fermina reste à jamais l'idéal à atteindre, l'être désiré. Le
monde entre en commotion: une douleur

organique afflige Florentino. Cet événement engendre
définitivement son inscription dans le domaine du bas corporel
et terrestre.

La prostration de Florentino s'exacerbe à l'annonce des noces
de Fermina et du docteur Urbino. Le voyant dépérir de jour en
jour, comme au seuil de la mort, sa mère décide de l'envoyer
sur un bateau pour un voyage destiné à lui faire oublier cet
amour chimérique. La traversée du fleuve Magdalena se révèle
comme un rite de passage pour Florentino, duquel il ressort
complètement transformé et imbu d'une nouvelle
compréhension du monde. À première vue, ce voyage le mène
plutôt vers la mort: « Florentino Ariza, endurci à force de

souffrir, assistait aux préparatifs du voyage comme un mort eut assisté à la préparation de

ses honneurs funéraires 221

» C'est qu'il s'apprête à quitter, non pas la ville, mais la femme

qu'il aime. On l'arrache de son point d'attache sur la Terre: son délire amoureux est son

« élixir de vie 222 . » II se prépare véritablement pour une descente vers le Léthé, le fleuve de l'oubli. De plus, il connaît les motifs de sa mère : elle souhaite lui faire oublier Fermina en l'expédiant ailleurs, loin dans les terres et à haute altitude (vers le haut). La traversée du fleuve vise à épurer son âme humaine, tel un exorcisme.

Sur le bateau, sa conscience ne le heurte que lorsqu'un incident majeur se produit. Il fait les cent pas sur le pont du navire, solitaire et submergé dans des univers fictifs empruntés aux romans qu'il transporte avec lui. Toutes les histoires d'amour qu'il relit inlassablement sont la transposition de ses désirs : il est tantôt un prince, tantôt un chevalier errant à la recherche de

son amante. Une certaine nuit, alors qu' il se dirige vers les toilettes ,

la porte de la salle à manger s' ouvre et une femme dont l' identité reste inconnue agrippe Florentino et le renverse sur la couchette pour ensuite le dépouiller de sa virginité. Son trop-plein d' amour s'apaise de façon momentanée,

Cette certitude flatteuse accrut l' inquiétude de Florentino qui , au sommet de la jouissance , avait senti une révélation à laquelle il ne pouvait croire et qu' il refusait même d' admettre, et qui signifiait que l' amour illusoire de Fermina Daza pouvait être

, .

accueilli par une passion terrestre-

Florentino s' éveille au moment où, à la plénitude de sa jouissance, il se sent rempli: l' instant de transe dans laquelle la femme l' initiée lui fait oublier le vide qui l' habite. Il remplace son besoin ardent d' être aimé par Fermina par la sexualité,

Ainsi le corps humain, le corps d' une inconnue qui l' avait poussé pendant cette nuit-la dans une cabine étrangère, trouve-t-il sa

place dans le délire. Un tel clivage calme Florentino pendant deux ans d'absence correspondant au voyage de nocces de Fermina Daza²²⁴

La traversée du fleuve Magdalena devient alors un autre lieu de naissance pour lui. Il se sent tout d'un coup revivre. Il découvre le bas corporel lubrique, que Pankow envisage comme

« un espace médiateur ²²⁵ » : l'excitation, la jouissance et la libération de ses pulsions amoureuses amenuisent son mal d'amour, « Florentino ne fut jamais très conscient de ce voyage médicamenteux ²²⁶ » La perte de sa virginité et, par conséquent, la libération de sa sexualité refoulée sont comparées à une médication qu'on lui administre pour le guérir de son mal d'amour.

L'on associe son délire amoureux à la maladie alors que la sexualité devient son

remède: le registre du vocabulaire utilisé renvoie à cette comparaison de la maladie et de l'amour. Il rabaisse le sentiment amoureux et illustre le refus de Florentino de vivre ailleurs que dans son histoire illusoire. Lorsque le bateau accoste à la destination finale, il ne peut s'empêcher de songer à Fermina sur l'autel de l'église prêtant serment devant Dieu et son

époux. Accablé de douleur, il s'enroule dans un rnanteau a l'abri du mouvement de la fête et ressasse dans sa tete chaque instant du mariage :

Ce fut en tout cas un samedi de passion qui connut son apogée avec un nouvel acces de fievre, lorsqu'il crut qu'il était arrivé le moment ou les jeunes mariés s'enfuyaient en secret par une porte dérobée afin de s'abandonner aux délices de leur premiere nuit. Quelqu'un qui le vit trembler de fievre prévint le capitaine et celui-ci, craignant un cas de choléra, quitta la fete avec le médecin du bord qui, par précaution, l' envoya dans la cabine de quarantaine avec une bonne dose de bromure²²⁷.

A l' image du Christ, tel un condamné au martyre, il passe la journée du samedi a souffrir des maux de l'amour pour ensuite renaître complètement changé et ragaillardi d' un souffle nouveau. Pour la deuxième fois dans le roman, l'on compare son mal d'amour avec un événement fondateur du christianisme, ce qui rend l' événement plutôt grotesque : on associe

sa peine d'amour (la douleur dont il est affligé) a quelque chose de mystique, a un symbole religieux, malgré qu' il vienne de trouver sa libération ou son traitement thérapeutique dans la

sexualité. D'ailleurs, le lendemain, il décide de retourner chez lui pour ne plus jamais quitter la ville de Fermina. II croit désormais qu'il peut aimer plusieurs femmes, entretenir plusieurs relations, sans jamais tromper celle qu'il aime. II est dans le déni et s'invente une histoire: utilisant les passions terrestres comme exutoire, il se convainc que son amour pour Fermina

est unique et pur alors qu'il le distribue un peu partout dans la ville. Contrairement au Christ qui réapparaît à la suite de sa résurrection pour indiquer à ses apôtres comment partager son enseignement, et ce, pour le bien du peuple, Florentino, lui, consacre une bonne partie de sa

vie au vice du corps, sans démontrer une quelconque conscience morale ou un souci des autres. II vit littéralement à l'image de ses aspirations, avec une vision carnavalesquée du monde

Le temps qui s'écoule est désormais marqué par des rencontres charnelles. De la sorte, l'espace se féminise. Ce que Pankow appelle le « délire érotomaniaque 228 » de Florentino s'inscrit dans des endroits précis de la ville. S'il ne sombre pas dans une psychose de l'amour, c'est qu'il réussit à trouver de multiples refuges pour son délire. II y a d'abord la ville qu'il décide de ne plus quitter parce que Fermina y habite, « Ainsi la ville devient -elle un mur protecteur, qui

encadre et englobe symboliquement les deux vies séparées²²⁹
» Pour Florentino, tout événement, bon ou mauvais, a un lien avec Fermina. Les murs de la ville, ses odeurs, ses couleurs et son brouhaha ne sont que le reflet de son amour, telle une invention de son imagination : « Inventer ici, n'est pas seulement tracer le dessin solitaire d'une figure imaginaire, c'est déjà, grâce à l'appui d'un prince, trouver l'enracinement désirable, de la pensée, dans une étendue vivante ²³⁰ » Il organise son environnement selon ce qu'il convoite le plus ardemment. Ainsi, la ville devient un immense corps grotesque, où les cinq sens confondus de Florentino transposent sur celle-ci son avidité pour Fermina (qu'il fétichise). Le monde dans lequel il se meut prend forme : « Il n'est d'espace "réel" que celui que je parcours ²³¹. » La ville devient le corps d'une femme. De retour chez lui, l'odeur pestilentielle des marais, la puanteur de la baie se transforme en une magnifique brise transportant l'odeur

Ensuite, sa maison, rue des Penitentes, devient le sanctuaire de Florentino. Il la transforme en vue de leur éventuel mariage, « Reprendre Fermina Daza fut l'unique dessein de sa vie, et il était à ce point convaincu d'y parvenir tôt ou tard qu'il persuada Tránsito Ariza d'entreprendre la restauration de la maison afin qu'elle fût en état de la recevoir au moment

donne l'illusion de se remplir de vie. Lorsque Florentino prend les rennes de la compagnie fluviale, il fait construire une suite présidentielle sur le navire la Nouvelle Fidélité afin qu'elle serve durant leur voyage de noces. Fermina est la motivation de tout ce qu'il entreprend. La ville s'humanise. Elle inhale son parfum, parcourt ses rues et ses ruelles comme le bout d'un doigt sur une échine dorsale. Zumthor évoque bien la relation de Florentino avec la ville, le besoin qu'il sent de la matérialiser à nouveau ou de la personnifier:

L'étendue au sein de laquelle je me situe devient, successivement ou à la fois, selon les heures et ma condition intérieure, densité extrême ou vide ou appel à l'action. Tout espace proche m'est matrice; au-delà, tout s'ouvre sur l'infini - sans discontinuité puisque je suis né. [...] Je ne tarde pas à organiser ce chaos, j'y fais choix de certains traits sur lesquels je centre ma perception; je conditionne celle-ci en fonction de mon besoin de vivre, de la confiance qu'il me fait faire au monde^{e234}.

Il s'agit bien d'un chaos que Florentino tente d'organiser et d'atténuer. Son corps projette sur l'environnement qu'il habite ses pensées, ses émotions et ses désirs. Ainsi, les femmes qu'il côtoie lui renvoient l'énergie dont il a besoin pour continuer à vi

vre. 11 fornicque littéralement avec la ville. Chaque aventure lui permet de perpétuer son sentiment amoureux,

« La défloration anonyme est si génialement structurée qu'elle permet une suite: c'est d'abord la liaison avec une veuve que la mère de Florentino lui a mise dans le lit lors d'une nuit de combats pendant la guerre; c'est plus tard la rencontre de femmes anonymes²³⁵. » Ainsi, le corps humain devient un refuge pour son délire passionnel. Son « premier amour de lit²³⁶ » depuis son retour est la veuve Nazaret qui, une nuit, se réfugie chez lui, sa maison détruite par un coup de canon. La mère de Florentino, Tránsito Ariza, profite de l'occasion pour l'envoyer dormir dans la chambre de son fils, espérant qu'elle le guérisse de l'amour qui le paralyse. Cet événement montre bien l'aveuglement volontaire des personnages : la guerre sévit partout dans le pays et la ville est bombardée de coups de canon, cependant, ni

Florentino ni Tránsito Ariza ni la veuve Nazaret ne craint pour sa vie. Les activités sexuelles, que l'on associe, ici, à une culture débridée du carnaval, sont la première préoccupation des protagonistes. La maison de Florentino risque, elle aussi, de s'effondrer à tout moment; or,

seul le plaisir de la chair l'intéresse. Ainsi, une seule nuit leur suffit pour se sentir

InfoLivres.org

