

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA CIRCULARITÉ DES MYTHES
DANS *LES CHRYSALIDES* DE DANIELA HODROVÁ

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
MAUDE ARSENAULT

AOÛT 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier ma directrice Michèle Nevert pour ses judicieux conseils et son enthousiasme manifeste quant à mon projet. La constance de ses encouragements m'a donné la détermination nécessaire pour mener ce mémoire à terme.

Je remercie M. Michel Cornaton qui m'a aimablement fait parvenir de France, à titre exceptionnel, un numéro d'archives de la revue *Le Croquant*. Cette publication épuisée fut fort importante pour mes recherches.

Je tiens à souligner l'aide que M. Petr Kylvoušek m'a apportée lors de ma demande pour les Bourses de mobilité du MEQ. Cette bourse m'a permis de me rendre en République tchèque pour y terminer mes recherches et suivre un cours intensif de tchèque à l'Université Masaryk de Brno.

Je tiens enfin à remercier Alexandra Tremblay et Chloé Engel Spandonide pour leur soutien inconditionnel et leur amitié. Nous avons partagé ensemble les petites victoires et les grandes périodes de découragement.

En souvenir de tous nos rendez-vous «masterisation» aux Entretiens...

AVANT-PROPOS

La légende dit que, si on touche au chien gravé sur le piédestal de la statue de Jean Népomucène du pont Charles, on reviendra un jour à Prague. «Du baratin pour les touristes!», m'avait dit Eva, avec son grand rire sonore.

Lorsque je me rendis dans la capitale de la Bohême pour la première fois, un peu par hasard, croyais-je alors, j'avais bien senti les griffes de cette «petite mère» se planter en moi ; rien ne laissait présager cependant que j'y remettrais les pieds moins de cinq ans plus tard. Mais voilà, j'avais touché à ce chien usé, un peu machinalement, comme le font souvent les visiteurs, par curiosité et mimétisme. Et surtout, j'avais fait entre-temps la connaissance d'une Tchèque que l'on commençait tous à croire immortelle, à l'accent tonitruant et au pas décidé, et qui me permit de m'y rendre pour la seconde fois.

Je revins donc à Prague, un matin de juillet, ce matin même où j'appris que je ne la reverrais pas à mon retour et que je ne pourrais jamais lui raconter comment sa ville dorée était, en cet instant, si belle.

À Prague il faisait frais ce jour-là. Je me rappelle avoir marché sur les berges de la Vltava, puis avoir bravé la foule du pont Charles et être repassée devant ce chien de cuivre. J'y touchai encore.

Par ce mémoire, je tiens à honorer la mémoire d'Eva Le Grand, ma précédente directrice, et à lui rendre humblement hommage. Aussi ai-je essayé de faire une apologie de Prague, cette ville qu'elle aimait tant, mais qu'elle avait pourtant choisi de quitter.

Peut-être était-elle aussi sa *Cité dolente*...

Ahoj, ahoj! Dáme tak světu sbohem...

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	iii
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
RÉPÉTITIONS ET RENAISSANCES :	
LA MÉTAMORPHOSE COMME MANIFESTATION DE L'ÉTERNEL RETOUR	9
1.1 L'éternel retour et la répétition	11
1.1.1 Métempsychose & Palingénésie	21
1.1.2 L'atavisme ou la ronde des générations	28
1.2 La métamorphose ou l'identité dupliquée	31
1.2.1 La chrysalide ou <i>Kukly</i>	42
1.2.2 Le camouflage ou <i>Cucula</i>	44
1.2.3 La marionnette ou <i>Kukla</i>	49
CHAPITRE II	
CONVERSIONS & CIRCONVOLUTIONS DU TEMPS ET DE L'ESPACE :	
LES CERCLES CHRONOTOPIQUES DE LA <i>CITÉ DOLENTE</i>	53
2.1 Images et mythes de la ville	55
2.1.1 La ville-labyrinthe	58
2.1.2 La ville-mémoire	62
2.1.3 La ville-théâtre : les <i>tableaux vivants</i>	66
2.1.4 La ville-livre	72

2.2	Bouleversements chronotopiques	75
2.2.1	Métamorphoses du lieu	79
2.2.2	Brèches & failles : lieux communicants	83
2.2.3	Fondus des <i>topos</i> : interpénétration des lieux	86
CHAPITRE III		
TOILES & TISSUS :		
CIRCULATIONS ET TRANSFORMATIONS TEXTUELLES		
3.1	Le « <i>palimpseste de la mémoire</i> »	93
3.1.1	Le retour éternel : la mythification de l'histoire	98
3.1.2	Circonscriptions de la notion d'intertextualité	101
3.2	Analyses intertextuelles	104
3.2.1	<i>Nomen omen</i> : les jeux de l'onomastique	104
3.2.2	<i>Sophie's Adventures</i>	110
3.2.3	Le <i>Ka</i> et autres incursions de la mythologie égyptienne	114
3.2.4	La Comédie d'Olsany	119
3.2.5	<i>Metamorphoseon</i>	122
3.2.6	<i>La disproportion de l'homme</i>	127
CONCLUSION		
132		
BIBLIOGRAPHIE		
138		

RÉSUMÉ

Le roman *Les chrysalides (Tableaux vivants)* (1995), de l'auteure tchèque Daniela Hodrová, deuxième volet de sa trilogie *Cité dolente*, met en scène, à travers 126 tableaux, des personnages aux identités insaisissables, mouvantes, transmuables et dont le corps est le lieu de sempiternelles métamorphoses. Grâce aux multiples transmigrations et transfigurations des protagonistes, le passé ressurgit et le futur se révèle du même coup ; ces temps s'imbriquent au présent dans une ronde d'évènements qui convergent perpétuellement vers Prague, cette ville devenue le véritable «espace-défilé» (*Les Chrysalides*, 1995) des âmes et des êtres qui peuplent le récit.

Dans le premier chapitre, nous démontrons que le récit se déploie selon la logique d'un temps circulaire, d'un schéma variationnel propre au concept nietzschéen de l'éternel retour et que cette circularité permet la réactualisation et le recyclage de certains mythes tchèques et mondiaux, en particulier le *mythe de la métamorphose* (Brunel, 1974). Le deuxième chapitre est consacré au chronotope (Bakhtine, 1978), concept problématisé puisque l'unique toile de fond du roman, Prague, est, à l'instar des personnages, constamment en processus de permutation, et le temps, qui revient cycliquement, s'y superpose en «couches» en une «accumulation verticale d'épisodes» (Le Grand, 1995). Le troisième et dernier chapitre concerne l'intertextualité (Kristeva, 1969) qui structure ce roman. Nous dégageons certains intertextes historiques, littéraires et mythiques présents dans la diégèse des *Chrysalides*. Notre méthode globale se fonde donc tout à la fois sur les théories du temps mythique, du chronotope et de l'intertextualité.

Tout en relevant les différentes métamorphoses induites par la répétition et le *retour éternel* des personnages qui traversent la *cité dolente*, nous montrons, dans notre mémoire, que la circularité des mythes présents dans *Les Chrysalides* projette les protagonistes dans un éternel présent et que le mouvement inhérent à l'intertextualité du roman s'apparente à celui de l'éternel retour. Le processus de permutation de textes, le recyclage et la circularité des mythes, aussi bien que l'imbrication des temps dans *Les Chrysalides* ouvrent la voie à une interrogation philosophique sur la notion d'identité, que le roman remet en cause, ainsi qu'une réflexion sur le temps et l'espace et sur le passage de l'être dans le temps.

Mots-clés : Daniela Hodrová, circularité, mythes, éternel retour, répétition, chronotope, intertextualité, métamorphoses

INTRODUCTION

Au commencement était la ville, et la ville était le mot, et le mot était Prague.

Daniela Hodrová, *Prague, visite privée*

Le discours que je prête à cette ville de Prague [...] dirait : «moi, depuis le seuil, je parle»

Jacques Derrida, *Généralisations d'une ville*

Prague.

Praga magica.

Lieu d'enchantements multiples, de rêveries et de déambulations sans fin – et aussi, force est de l'admettre, nouveau guet-apens touristique en vogue désormais associé à moult lieux communs - la «capitale magique de l'Europe» mystifie et obnubile le passant qui, une fois plongé dans ses entrailles, découvre son cœur en forme de labyrinthe, ses innombrables chemins de traverse, ses galeries, ses avenues tortueuses, ses passages secrets et ses rues dédaliques. Médusé, le promeneur s'abandonne rapidement au charme de la ville, qui le mènera où elle l'entend bien. Car il n'est carte qui vaille en Prague. Même l'origine de son nom reste voilée de mystère; cependant, difficile d'ignorer la proximité sonore et graphique entre le nom propre tchèque de *Praha* (Prague) et le nom commun *prah* (seuil). Ce rapprochement étymologique s'illustre davantage lorsqu'on observe la situation géographique de Prague : située en plein cœur de l'Europe, la ville se trouve justement *sur le*

seuil, à la frontière d'un monde, ou d'un autre, selon la perspective. Lieu de convergence, cité de confluences et de contaminations plurielles, Prague ouvre-t-elle les portes de l'ouest ou celle de l'est? Et, en outre, de quoi serait-elle donc le seuil? De quoi serait-elle le commencement, ou la fin?

Au-delà de sa simple situation médiane, au centre de l'Europe géographique, c'est davantage son enchâssement dans l'Europe historique qui rend la capitale de la Bohême tout à fait unique et lui confère une touche d'étrangeté qui s'ajoute à l'émerveillement généralisé qu'elle suscite. En effet, en partie grâce à son architecture toute particulière et les monuments qui évoquent les époques et courants architecturaux qu'elle connut, Prague occupe aussi une frontière bien particulière : celle de la temporalité. L'histoire semble s'être stratifiée en elle, et ce, comme l'a souligné Derrida, sans qu'elle soit pour autant devenue un musée mort, «une sépulture ou une documentation de pierre.¹» Point de jonction entre différentes époques, la capitale de la Bohême repose donc sur le seuil d'une temporalité multiple. La cité vit, respire et réactualise l'histoire au présent ; elle incarne par excellence la représentation d'un temps multiple où le présent et le passé sont imbriqués. Son rapport à la mémoire historique est tout à fait problématique et le passant, tout comme l'habitant, ressent le poids de l'histoire quand il flâne dans ses rues, se perd dans ses coursives, dans les méandres de son architecture.

Puisque son aspect fantasmagorique appelle d'emblée le mythe et le rêve, il n'est donc pas étonnant de constater à quelle fréquence l'image de la Prague fantastique et labyrinthique revient en littérature², et à quel point, comme l'a souligné Hana Voisine-Jechova, cette image apparaît avec une «insistance significative.³» Puisqu'elle évoque de surcroît un passé houleux

¹ Jacques Derrida, «Génération d'une ville», *Lettre internationale*, numéro 33 (juin), 1992, p. 27.

² Apollinaire, Neruda, Meyrink, Nezval, Perutz, Rilke et surtout Kafka participèrent à l'élaboration de cette image maintenant répandue de la capitale de la Bohême en dépeignant une Prague mystérieuse, fantastique, voire oppressante - parfois même sans avoir à la nommer dans leurs écrits, le lecteur y «flaire» Prague. Kafka est un bel exemple de ce «sceau pragois» : en effet, l'association Kafka-Prague est aujourd'hui instantanée, pourtant on retrouve dans ses textes peu de références explicites à la capitale de la Bohême.

de par ses nombreux monuments historiques et ses contusions architecturales rappelant des événements traumatiques du passé, son image de «ville-mémoire», porteuse du poids de l'histoire, revient tout aussi couramment dans la littérature centre-européenne. La «cité vltavine⁴», située sur le seuil - seuil du temps, seuil de l'Est et de l'Ouest - incarne bien tout le destin historique de l'Europe centrale en devenant ainsi le lieu privilégié d'une identité complexe et problématique. En effet, le passé de ces nations «centre-européennes», «coincées entre les Russes et les Allemands» - pour reprendre la juste expression de Czeslaw Milosz⁵ - semble inscrit dans la structure même de la ville de Prague, qui servait fréquemment – et sert encore - de toile de fond à l'évocation de ce passé douloureux et ce sort acharné de l'histoire. Car Prague *parle*, Prague évoque sans cesse, irrémédiablement ; son architecture porte les traces – et surtout les cicatrices - de bien des aléas historiques; elle fut façonnée par les multiples invasions et particulièrement meurtrie par les régimes totalitaires qui s'y succédèrent sur une très courte période de son histoire. Ces blessures inscrites dans sa chair font maintenant partie intégrante de son paysage urbain.

C'est précisément sous le régime communiste que les manuscrits de l'auteure tchèque Daniela Hodrová commencèrent à circuler dans les années 80 à Prague. Aujourd'hui reconnue comme l'une des révélations de la littérature tchèque, cette romancière, née à Prague en 1946, traductrice, essayiste et directrice de recherche à l'Institut littéraire de l'Académie des Sciences, est l'auteure d'ouvrages critiques portant principalement sur le roman d'initiation et le roman russe, et d'une importante trilogie sur Prague, le lieu de la connaissance dans tous ses romans. *Cité dolente (Trýznivé město)*, littéralement la «ville souffrante», se veut la métaphore de Prague, cette cité «au caractère ambivalent, ville qui existe à la frontière du réel et du fictif, de la veille et du rêve, de la vie et du théâtre⁶». Tout

³ Hana Voisine-Jechova, «Prague, centre cosmopolite ou une des capitales d'Europe centrale?», in *L'Europe du milieu : actes du colloque*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1991, p. 237.

⁴ Prague est traversée par la rivière Vltava, qui sillonne toute la Bohême. Nous empruntons cette expression à Angelo Ripellino, tirée de son fameux livre *Praga magica* (Paris, Plon, 1993) ouvrage-clé sur le mythe culturel et littéraire qu'est Prague.

⁵ Czeslaw Milosz, *Une autre Europe*, Paris, Gallimard, 1964.

en chevauchant les événements historiques, les mythes et les rêves, les souvenirs de l'auteure et les anecdotes concernant sa propre famille⁷ s'amalgament dans le récit au passé collectif de la République Tchèque et de sa tradition littéraire. Les vies des personnages s'interpénètrent ici avec celle de la ville, avec son histoire et ses mythes, tandis que les niveaux temporels se mêlent et que la frontière entre la vie et la mort devient moins nette. Le premier tome de cette «trilogie», *Podobojí*, rédigé vers la fin des années soixante-dix, fut publié en 1991 en République tchèque et, un an plus tard, en France, sous le titre *Le Royaume d'Olšany*. Dans ce premier roman, Hodrová introduit un univers singulier où les personnages apparaissent d'abord sous la forme de vivants et ensuite d'âmes. Il fut suivi de *Kukly (Živé obrazy)* (écrit entre janvier 1981 et novembre 1983), et publié en 1991 en République tchèque et en 1995 en France sous le titre *Les Chrysalides (Tableaux vivants)*. Le dernier tome, *Théta*, parut en 1992 en République tchèque et en 1999 en France. Cette «trilogie libre» (il n'y a pas de continuum entre les trois récits, d'où son lien de parenté avec le triptyque) fut publiée dans la collection Pavillons, Domaines de l'Est, chez Robert Laffont, et traduite avec finesse par Catherine Servant.

Dans *Les Chrysalides*, objet de notre recherche, Hodrová confronte le passé et le présent en abolissant les frontières du temps, à la fois multiple et problématique. Cette confrontation a lieu en un espace singulier, Prague, qui justement réactualise, de par son architecture et sa toponymie, le passé historique, obligeant les personnages à vivre plusieurs vies à la fois, à porter en eux la «mémoire d'un autre». Pour Hodrová, Prague incarne un enchevêtrement de destins humains, en apparence fragmentaires et chaotiques, tous pivotant autour de l'axe enchanteur de cette ville-sortilège. La prose déployée dans ce roman, tout aussi labyrinthique, mène le lecteur vers des espaces-frontières, entre la vie et la mort, l'imaginaire et le réel, l'histoire et le mythe. L'ambiguïté découlant de cet univers polymorphe se double d'une interrogation philosophique sur le temps et l'espace, et s'étale en un long poème prosaïque sur l'impuissance de l'homme devant le destin. Ce deuxième volet de la trilogie *Cité dolente* met en scène, à travers 126 «tableaux vivants», une pléiade de personnages aux identités

⁶ Daniela Hodrová, *Prague*, Paris, Chêne, 1991, p. 131.

⁷ Hana Voisine-Jechova, *Histoire de la littérature tchèque*, Paris, Fayard, 2001, p. 692.

insaisissables, mouvantes, transmuables et dont les corps sont le lieu de sempiternelles métamorphoses. La Prague labyrinthique du roman *Les Chrysalides* est traversée par l'héroïne Sophie Souriceau (*Sofie Syslová*). Cousette à l'Empire des marionnettes, Sophie déambule dans la ville et se met à imaginer, à « ourdir » des histoires, tout en croisant des personnages qui incarnent des figures historiques et mythiques de l'histoire tchèque et européenne. La frontière entre ce qu'elle se raconte, se fabrique, et ce qu'elle vit « réellement » devient de plus en plus floue; les lignes du réel se font tranquillement plus hésitantes, tout comme la ligne entre la vie et la mort en vient à s'estomper dans les tableaux mouvants de ses aventures. Ainsi les *films* d'histoires se touchent, s'enlacent, se croisent jusqu'à former une mosaïque romanesque d'une remarquable complexité.

Les membres de la famille paternelle de Sophie (les Souriceau) et de sa famille maternelle (les Müller, aussi appelés les Meunier) se greffent également à ces toiles savamment tissées. Le lecteur suit tout à la fois les récits, parfois épiques, parfois anecdotiques, de son père, Monsieur Souriceau (Henri), éminent linguiste, et de sa mère, Madame Souriceau (Hélène Meunier). Une autre « couche » générationnelle s'ajoute encore à ces histoires : les grands-parents de Sophie tiennent en effet une place prépondérante dans le roman. Le lecteur connaîtra ainsi, au fil des tableaux, les destins de grand-mère Souriceau (Orion) et grand-père Souriceau (Jean), parents d'Henri, et ceux de Grand-mère Meunier (Ève Deslarves) et Hauptmann Müller, parents d'Hélène. À travers ce véritable roman des origines, l'histoire de Prague se révèle, les destins s'entremêlent et les souvenirs familiaux refont surface. Tranquillement, le passé s'éveille, sort des entrailles de Prague, et les chrysalides tombent peu à peu comme les peaux mortes de l'oubli.

Grâce aux multiples transmigrations et transfigurations des protagonistes, le passé ressurgit et le futur se révèle du même coup ; ces temps s'imbriquent au présent dans une ronde d'évènements qui convergent perpétuellement vers Prague, cette ville devenue le véritable « espace-défilé⁸ » des âmes et des êtres qui peuplent le récit. Tout en relevant les différentes métamorphoses induites par la répétition et le *retour éternel* des personnages qui

⁸ Daniela Hodrová, *Les chrysalides*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 249.

traversent la *cité dolente*, nous montrons, dans notre mémoire, que la circularité des mythes présents dans *Les Chrysalides* projette les protagonistes dans un éternel présent et que le mouvement inhérent à l'intertextualité du roman s'apparente à celui de l'éternel retour. Notre méthode globale se fonde donc tout à la fois sur les théories du temps mythique, du chronotope et de l'intertextualité. Cette approche structurelle éclectique est exig e par la richesse et l'hétérogénité du roman analysé et par la multiplicité des niveaux du récit. Ajoutons que cette étude constitue le tout premier mémoire rédigé en français sur un roman de Daniela Hodrová.

Dans le premier chapitre, nous démontrons que le récit se déploie selon la logique d'un temps circulaire, d'un schéma variationnel propre au concept nietzschéen de l'éternel retour et que cette circularité permet la réactualisation et le recyclage de certains mythes tchèques et mondiaux, en particulier le *mythe de la métamorphose* (Brunel, 1974). Nous examinons les mécanismes giratoires et rouages stylistiques qui font de ce deuxième tome une oeuvre déconcertante où la répétition et le retour s'expriment formellement. Nous établissons ensuite comment la métaphore de la chrysalide incarne le mouvement ininterrompu de permutations, de mues cycliques que subissent les personnages, qui se transforment tour à tour en objets et animaux, et comment ces métamorphoses participent à la circularité en se déployant elles-mêmes circulairement, sans fin. Cela nous éclaire sur le phénomène de la «mue» des identités dans les *Chrysalides*, métaphore capitale du roman, puisque les protagonistes sont continuellement à la recherche d'une identité insaisissable, toujours mouvante, en perpétuelle transformation.

Le deuxième chapitre est consacré au chronotope, «principale m rialisation du temps dans l'espace» (Bakhtine, 1978). Ce concept est problématisé de façon tout à fait originale dans *Les Chrysalides*, puisque l'unique toile de fond du roman, Prague, est constamment, à l'instar des personnages, en processus de permutation, et le temps, qui revient cycliquement, s'y superpose en «couches» en une «accumulation verticale d'épisodes» (Le Grand, 1995). Ainsi, nous démontrons que le roman amalgame le passé et le présent en abolissant les frontières du temps, temps à la fois multiple et problématique puisque stratifié (Ricoeur, 1983).   travers ces jeux d'avatars et de renouvellements qui «percent à jour les couches de

l'espace et du temps⁹) (*CHR*, p. 176), les personnages réels et imaginaires de la ville de Prague revivent et déambulent dans des espaces-frontières, entre l'histoire et le mythe, entre le passé, le présent et le futur, et entre les morts et les vivants. Nous mettons donc en lumière le processus de théâtralisation de l'histoire, puisque ces chevauchements ont pour *théâtre* une scène singulière, Prague, qui justement incarne et réactualise, de par son architecture et sa toponymie, le passé historique. Cette réactualisation *théâtrale* des tableaux vivants, qui oblige les personnages à jouer plusieurs rôles à la fois, redouble de surcroît le destin des pantins de «L'Empire des marionnettes» où travaille Sophie, qui porte à tout instant le costume et la «mémoire d'un autre» (*CHR*, p. 283).

Le troisième et dernier chapitre s'attarde à l'étude de l'intertextualité (Kristeva, 1969) qui structure ce roman dans lequel se condensent la culture et l'histoire tchèque et européenne d'une manière toute singulière. Grâce aux transformations autant (inter)textuelles qu'identitaires, les protagonistes, en état d'«hypermétamorphose» (*CHR*, p. 252), portent dans leur mémoire et sur leur corps, les traces de personnages historiques, mythiques ou imaginaires de la littérature et de l'histoire tchèques et étrangères. Nous démontrons que les embranchements littéraires continuels ouvrent un «dialogue» entre le passé et le présent, investissant le roman d'une rare polysémie, permettant ainsi une lecture intertextuelle aussi riche que complexe. Nous dégageons ainsi certains intertextes historiques, littéraires et mythiques présents dans la diégèse des *Chrysalides*. C'est bien là une des limites de notre recherche : l'œuvre d'Hodrová est d'une telle érudition et investie d'une telle polysémie qu'il serait prétentieux de vouloir repérer toute l'intertextualité présente dans le roman. De toute manière, nous n'avons pas eu comme objectif de faire un relevé exhaustif de toutes les références et connotations qui, soit dit en passant, foisonnent dans le récit, mais bien de démontrer comment l'intertextualité participe de la circularité globale du récit.

En conclusion, nous soulignons que le processus de permutation de textes, le recyclage et la circularité des mythes, aussi bien que l'imbrication des temps dans *Les Chrysalides* ouvrent la voie à une interrogation philosophique sur la notion d'identité, que le roman remet

⁹ Dorénavant désigné entre parenthèses à l'aide du sigle *CHR*, suivi du numéro de la page.

en cause, ainsi qu'une réflexion sur le temps et l'espace et sur le passage de l'être dans le temps.

Enfin, avant de débiter, il nous semble primordial de préciser de la répétition n'est pas *redondance*. Ainsi nous sommes-nous préservée le plus possible des redites ; piège d'autant plus insidieux lors de l'étude d'un roman qui porte justement sur la circularité et la répétition. Cependant, la richesse des citations de l'œuvre nous a poussée à en utiliser certaines plus d'une fois pour exprimer notre propos. Que le lecteur ne se surprenne donc pas de voir réapparaître certains passages d'un chapitre à l'autre.

CHAPITRE I

RÉPÉTITIONS ET RENAISSANCES : LA MÉTAMORPHOSE COMME MANIFESTATION DE L'ÉTERNEL RETOUR

J'écris un roman pour ne pas me métamorphoser – en oiseau, marionnette, fantasmagorie de quelqu'un d'autre. La cité dolente est devenue cité des métamorphoses. Je répète dans la baignoire un spectacle de marionnettes, pour ne pas me métamorphoser. [...] J'écris un roman pour sauver les vivants, mais aussi pour sortir de la non-mémoire le passé, mes morts, pour m'en sortir moi-même.

Daniela Hodrová, *Thêta*

La *métamorphose* ininterrompue – tu dois te glisser, en un court intervalle de temps, dans la peau d'un grand nombre d'individus. Le moyen en est la lutte *perpétuelle*.

Nietzsche

Un personnage mystérieux, du nom de Tiredaile, saute à la corde à danser sur le seuil d'une demeure : 363, 364, 365 tours... Puis il recommence à compter, 1, 2, 3... Sophie Souriceau, cousette à l'Empire des Marionnettes, le regarde faire et s'attarde à écouter l'étrange sifflement produit par l'ellipse. Cette stridulation lui rappelle un événement ancien de sa vie, mais lequel? Elle se perd ensuite dans ses songes et se met à « ourdir » une histoire tissée de fils d'une mémoire étrangère et évanescence. En sombrant tranquillement dans cette conscience autre, elle se rappelle alors de souvenirs diffus, des souvenirs qui ne sont pas les siens...

Souvenirs, ou rêveries?

D'entrée de jeu, le lecteur des *Chrysalides* se voit confronté à l'idée d'une circularité (le cercle dessiné par le tournoiement la corde) doublée d'une symbolique s'apparentant aux cycles (les 365 tours) et du passage vers une altérité insaisissable (la plongée vers une conscience autre). Le chemin du récit est par ailleurs parsemé d'une multitude de symboles évoquant la circularité : balançoires, cordes à danser, lassos, manèges, compas, cercles, toupies, girouettes, mandalas,... Il est aussi truffé d'images évoquant la transformation, le passage vers une forme *autre*, d'interstices entre différentes phases (mue, chrysalide, cocon), d'où le titre même de l'oeuvre.

Dans ce chapitre, nous verrons comment le processus de métamorphose participe de la circularité qui est au cœur du récit. Dans un premier temps, nous démontrerons que le temps, dans *Les Chrysalides*, se déploie en effet sous la logique du temps circulaire propre à l'éternel retour nietzschéen. Afin de retracer brièvement l'historique de cette pensée, nous appuierons sur *Le mythe de l'éternel retour* de Mircea Eliade ; il s'agira ensuite de distinguer le caractère singulier de cette conception du temps et de l'univers à l'aide des *Fragments posthumes sur l'éternel retour* de Nietzsche. Grâce aux critiques de Deleuze et de Klossowski, nous verrons de quelle manière l'oubli et la question de la mémoire résiduelle et reconstruite sont tous deux déterminants au sein de l'éternel retour nietzschéen, puis nous analyserons le phénomène de répétition à l'aide de l'ouvrage *Le principe de répétition* de Marie-Claude Bardèche. Nous définirons ensuite les concepts de palingénésie et de métempsychose et nous verrons de quelle façon ils s'insèrent dans la pensée de l'éternel retour. Dans un deuxième temps, nous démontrerons en quoi la métamorphose contribue à l'élan circulaire du récit et nous analyserons subséquemment les différentes transformations subies par les personnages, qui ne sont que d'autres manifestations de l'éternel retour dans lequel ils sont pris. Nous verrons comment les identités plurielles des personnages se dédoublent et se fragmentent dans le récit, bref comment s'opère la «*métamorphose ininterrompue*» propre à l'éternel retour. À cette fin, nous nous appuierons principalement sur quelques ouvrages de mythologie, dont celui de Pierre Brunel, *Le mythe de la métamorphose*, et nous examinerons quelques types de métamorphoses.

1.1 L'éternel retour et la répétition

Il faut vouloir s'éteindre pour pouvoir renaître – du jour au lendemain. Métamorphose à travers mille âmes – que ce soit là ta vie, ta destinée :
Et donc finalement : vouloir encore une fois toute cette série!

Nietzsche

Bien avant que la conception linéaire du temps prévale dans la pensée occidentale, l'idée d'un temps cyclique, circulaire, qui constituait l'essence de la pensée mythique, était prédominante dans la pensée ancestrale. Ce temps «circulaire», quoique régulateur de la plupart des sociétés archaïques, fut élaboré comme concept philosophique par les Grecs. Tel que le confirme Mircea Eliade, l'idée de «l'éternel retour» apparaît d'abord chez les pythagoriciens :

Quant à l'«éternel retour» - la reprise périodique par tous les êtres de leurs existences antérieures – c'est là un des rares dogmes dont nous savons avec quelque certitude qu'ils appartenaient au pythagorisme primitif (Dicéarque, cité par Porphyre, *Vita Pyth.*, 19)¹⁰

Le mythe fut ensuite repris et remodelé par les stoïciens, qui l'apparentèrent davantage à l'idée de palingénésie. Lentement, le concept de l'éternel retour sombra dans l'oubli de la pensée occidentale, ombragée en grande partie par le «linéarisme» historique induit par les dogmes génésiques et eschatologiques de la pensée judéo-chrétienne qui prétendait que l'univers avait eu un début (la Création, la Genèse) et qu'il connaîtrait donc nécessairement une fin (l'Apocalypse, le Jugement Dernier). L'idée de l'éternel retour ne devait réapparaître que beaucoup plus tard, à la fin du XIX^e siècle, pour mieux se réinventer encore. En 1881, lors d'un séjour à Sils Maria, Nietzsche eut la «révélation» de l'éternel retour : il s'empara alors du concept pour en faire un des thèmes majeurs de la fin de son œuvre. Ainsi, le philologue allemand remet à l'ordre du jour ce «mythe des mythes», alors qu'il avait déjà commencé à replacer formellement l'utilisation plus générale du mythe en philosophie pour

¹⁰ Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969, p. 139.

imager son propos (*La naissance de la tragédie* (1872) Zarathoustra, Dionysos, Ariane)¹¹. L'éternel retour (*die ewige Wiederkunft*), sa «pensée proprement abyssale» (*abgründlich*)¹², serait le point culminant du nihilisme nietzschéen: il s'agit d'un continuum de forces, concept relié directement à la volonté de puissance. Le temps nietzschéen serait un cycle d'un nombre déterminé, qui se déroule sans cesse, sous des variantes différentes, sans jamais perdre de sa force, «bien que sa combinatoire soit toujours imprévisible et créatrice de nouvelles formes¹³», écrit Nietzsche. Ainsi, la force est déterminée, mais le temps, infini. Quoique considéré comme la doctrine «ésotérique¹⁴» de Nietzsche, le concept repose en fait sur le principe physique de la quantité fixe d'énergie : «Le postulat de la conservation de l'énergie exige l'éternel retour¹⁵», affirme-t-il. Ce postulat remonte à Anaxagore de Clazomènes qui affirmait que «rien ne se perd, rien ne se crée¹⁶» (postulat qui inspirera d'ailleurs le chimiste Lavoisier et dont il se servira pour énoncer sa loi de conservation de la matière). Comme l'explique Karl Löwith dans son ouvrage consacré à l'éternel retour nietzschéen, ce principe physique qui commande l'éternel retour même est observable dans la nature et les lois qui régissent l'univers :

L'éternel retour est une «loi originelle» sans devenir, c'est-à-dire qu'elle est, à l'aube de l'origine, déjà posée dans l'univers avec sa quantité d'énergie déterminée. Même les phénomènes naturels de cycle et de répétition périodique, par exemple des astres et des saisons, le retour toujours identique du jour et de la nuit, des marées, cachent déjà l'essence originelle de la loi de l'éternel retour qui peut être saisie mathématiquement.¹⁷

¹¹ Éric Bordas, «Mythe», in *Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 388.

¹² Camille Dumoulié, «L'éternel retour : la grande pensée de Nietzsche» in *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Le Rocher, 1994, p. 575.

¹³ Friedrich Nietzsche, *Fragments posthumes sur l'éternel retour*, Paris, Éditions Allia, 2003, p. 107.

¹⁴ Lionel Duvoy, *Fragments posthumes sur l'éternel retour*, Paris, Éditions Allia, 2003, p. 7.

¹⁵ Friedrich Nietzsche, *Fragments posthumes sur l'éternel retour*, Paris, Éditions Allia, 2003, p. 82.

¹⁶ Jean Voilquin, *Les penseurs grecs avant Socrate*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 146.

¹⁷ Karl Löwith, *Nietzsche*, Paris, Hachette Littératures, 1998, p. 112.

C'est donc sous la forme d'une répétition «variationnelle» qu'il faut comprendre le concept de l'éternel retour nietzschéen. S'ensuit alors, au XX^e siècle, plusieurs réactions contre le linéarisme historique et un engouement palpable pour les théories cycliques, autant dans le champ philosophique, historique que littéraire : «Il vaut en tout cas d'être remarqué que l'œuvre de deux des écrivains les plus significatifs de notre temps – T.S. Eliot et James Joyce – est traversée dans toute sa profondeur par la nostalgie du mythe de la répétition éternelle et, en fin de compte, de l'*abolition du temps*¹⁸ », écrit Eliade. «L'*abolition du temps*» telle qu'entendue par Eliade - qui établit la notion d'éternel retour dans une perspective principalement anthropologique – était souhaitée par les sociétés primitives qui cherchaient donc à «abolir» ou plutôt suspendre le temps profane à travers les rites, en vivant dans un temps recréé par répétition mimétique. Dans la pensée nietzschéenne cependant, il n'y a pas d'«abolition du temps» comme tel, mais plutôt une suppression de la notion de «début» et de «fin» et donc de «but à atteindre». Ainsi, Pierre Klossowski croit qu'une «version nouvelle de la fatalité» émerge de cette circularité temporelle telle qu'entendue par Nietzsche, version fortement apparentée à l'image du cercle vicieux :

Or, à partir de l'expérience de l'Éternel Retour, qui s'énonce en tant qu'une rupture de l'irréversible une fois pour toutes, se développe aussi une version nouvelle de la fatalité : celle du Cercle vicieux qui, précisément, supprime le but et le sens, le commencement et la fin se trouvant toujours confondus l'un dans l'autre.¹⁹

Dans ses *Fragments posthumes*, Nietzsche insiste : il ne faut pas confondre l'éternel retour avec l'idée pythagoricienne *traditionnelle* de la métempsycose ou celle de la répétition stoïcienne. Tel que l'a démontré Deleuze, la répétition est sans véritable objet, car ce n'est ni le même ni le sujet qui reviennent intégralement. «Ce n'est pas l'un qui revient, mais le revenir lui-même est l'un qui s'affirme du divers ou du multiple. En d'autres termes, l'identité dans l'éternel retour ne désigne pas la nature de ce qui revient, mais au contraire le fait de revenir pour ce qui diffère.²⁰» Autrement dit, l'éternel retour serait le principe de

¹⁸ Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969, p. 171.

¹⁹ Pierre Klossowski, *Nietzsche et le cercle vicieux*, Paris, Mercure de France, 1978, p. 56.

l'engendrement du divers et de sa réitération, «de la différence et de sa reproduction²¹». «Cherchant à penser, cette fois, la *répétition* pour elle-même, Deleuze postule qu'elle est répétition de la différence et non réitération de l'identique²²», résume Bardèche.

Non seulement l'idée de l'éternel retour est indissociable du concept de répétition, mais puisque dans le retour le *même* individuel est proscrit et que «tout revient et tout devient», le sujet conscient ne peut se constituer que dans la répétition, la remémoration de son passé et dans les projections, les anticipations de son futur. Pourtant, le panorama global du retour lui échappe en vrai, car l'éternel retour commande un oubli de ses états antérieurs. L'identité présente est évanescence²³, dira Nietzsche et ainsi l'oubli fait «partie intégrante de l'expérience vécue de l'éternel retour²⁴». Klossowski précise à son tour que l'oubli des identités passées et l'ignorance de celles à venir est la condition nécessaire de la conscience actuelle du sujet :

À l'instant où m'est révélé l'Éternel Retour je cesse d'être moi-même hic et nunc et je suis susceptible de devenir d'*innombrables autres* [nous soulignons], sachant que je vais oublier cette révélation une fois hors de la mémoire de moi-même ; cet oubli forme l'objet de mon présent vouloir ; car pareil oubli équivaudra à une mémoire hors de mes propres limites : et ma conscience actuelle ne se sera établie que dans l'oubli de mes autres possibles identités.²⁵

Dans l'œuvre d'Hodrová, mais plus visiblement dans *Les Chrysalides*, le temps se déploie circulairement et les personnages revivent toujours sous de formes nouvelles. Ils deviennent, tour à tour et de façon circulaire, ces *innombrables autres*. Il n'existe pour eux aucune frontière fixe entre présent, passé et futur : «ces niveaux temporels existent non pas

²⁰ Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 55.

²¹ *Ibid.*, p. 55.

²² Marie-Laure Bardèche, *Le principe de répétition*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 58.

²³ Friedrich Nietzsche, *Fragments posthumes sur l'éternel retour*, Paris, Éditions Allia, 2003, p. 135-136.

²⁴ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1969, p. 15.

²⁵ Pierre Klossowski, *Nietzsche et le cercle vicieux*, Paris, Mercure de France, 1978, p. 94-95.

les uns à la suite des autres, en ligne, mais synchroniquement, sous forme de boucles introduites les unes dans les autres²⁶», explique Hodrová. Tout comme l'éternel retour repose sur un principe de quantité définie d'énergie, l'univers des *Chrysalides* met aussi en branle un temps rotatoire dans lequel «rien ne se perd, rien ne se crée», mais tout se transforme : «Dans ce monde, rien ne disparaît, comme dit Monsieur Turk à Olsany. Tout se transforme sans cesse, voilà tout. Un être vivant se transforme en un autre, plus grand ou plus petit, ou se change en une chose, on le considère alors comme disparu.» (*CHR*, p. 297), affirme d'ailleurs l'entomologiste Monsieur Turk, vers la toute fin du roman. Ainsi, les personnages reviennent sans cesse, jamais tout à fait identiques, et revivent des situations déjà vécues, toujours sous de nouvelles variantes. Les gestes qu'ils posent ne sont bien souvent que répétitions, et chaque incident qu'ils vivent est voué à être réitéré. «Car chaque événement touchant l'homme contient celui qui va suivre et ne fait que répéter sous une forme transformée le précé...» (*CHR*, p. 297) poursuit l'entomologiste. La conséquence la plus saillante de toutes ces répétitions, voire de la répétition en général, est évidemment le bouleversement de l'ordre chronologique. Petr Král, dans la postface du premier tome de la *Cité dolente*, faisait déjà mention de cette circularité motrice du récit tout en commentant la composition des tableaux hodroviens et la manière dont le temps s'y déploie à l'instar de l'éternel retour :

Au-delà de leurs destinées, les «tableaux» où celles-ci se rejoignent alimentent par leur souffle une mouvante vision de Prague comme, au-delà, de toute la Bohême, et de leur respiration d'êtres collectifs à travers le temps; ils donnent aussi corps au temps même, le rendent visible comme une succession de vagues et de couches de mémoire se recouvrant sans cesse les unes les autres. À force de mélanger des époques et des contextes historiques, de retrouver les mêmes drames et violences à des moments différents – ici, en particulier, les infortunes successives des juifs pragois –, Hodrová, en même temps, présente l'histoire de son pays comme un perpétuel retour de situations et de «figures» identiques, peu changeantes malgré les variations subies; [nous soulignons] [...]²⁷

Cette sédimentation de la mémoire dont parle Král n'altère pas entièrement les souvenirs de chacun de personnages. Nonobstant le fait que l'amnésie caractérise l'expérience éprouvée de

²⁶ Michel Cornaton, «La cité dolente. Entretien avec Daniela Hodrová», *Le Croquant*, numéro 20 (automne-hiver), 1996, p. 144-145.

²⁷ Petr Král, «L'art de la fugue», postface au *Royaume d'Olšany*, Paris, Robert Laffont, 1992, p. 248-249.

l'éternel retour, certains protagonistes des *Chrysalides* se rendent compte qu'ils sont piégés dans ce roulement continu et se souviennent de bribes de leurs existences passées. Sophie est particulièrement sensible à ce phénomène : «On dirait que tout a déjà eu lieu un jour, encore que cela ne lui soit pas forcément arrivé à elle, mais à quelqu'un d'autre» (*CHR*, p. 113), se dit-elle ; «Est-ce un souvenir, ou bien la même chose, ou presque la même chose, qui se répète sans fin? À moins que ce ne soit les deux à la fois?» (*CHR*, p. 289) s'interroge-t-elle. En effet, les personnages, en charge d'une mémoire fragmentée, n'arrivent pas à oublier totalement leurs autres existences, ce qui crée une instabilité au niveau de leur individualité présente. Pourtant incapables d'admettre qu'ils sont *autres*, ils répètent continuellement les souvenirs d'événements traumatiques tout en vivant dans ce que Bardèche nomme le «présent intemporel». Ce temps, explique-t-elle, n'est pas un présent «pur», «mais un temps fait de rétentions (souvenirs et reconstruction des traces passées) et de protentions (projections de ces souvenirs)²⁸». Leur mémoire, composée d'une superposition de sédiments, est sans cesse soumise à des modifications importantes, des restructurations mineures ou majeures permettant la réécriture d'une nouvelle version de l'histoire. Cette reconstruction du passé, Derrida l'avait déjà relevé ainsi : «À la suite des observations de Freud, Derrida conçoit le présent comme un temps «reconstitué» grâce au matériel de la mémoire, une «transcription» reposant sur un processus de stratification.²⁹» explique Bardèche. Selon elle, derrière toutes ces tentatives de réécriture du passé se trouve la répétition : «La répétition est insistance de la trace et résistance à la trace, retour et oubli du refoulé. Il y a répétition parce qu'il y a oubli. En ce sens, la répétition est effacement.³⁰» Bardèche enchaîne en affirmant, tout comme Klossowski, que c'est l'oubli même qui est garant du souvenir et de la locomotion du retour : «Conséquence de l'oubli, la répétition ne lui est pas simplement soumise. En manifestant l'oubli, elle en fait aussi la condition du souvenir. Ce qui revient dans la répétition, c'est, à chaque fois, le souvenir de cet oubli.³¹», écrit-elle. Pourtant, comme le stipule Löwith, la mémoire constitue en quelque sorte un

²⁸ Marie-Laure Bardèche, *Le principe de répétition*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 145.

²⁹ *Ibid.*, p. 145.

³⁰ *Ibid.*, p. 147.

³¹ *Ibid.*, p. 150.

passerport pour l'immortalité : «Comme détemporalisation du temps individuellement éphémère, la mémoire est aussi le préalable à cette étrange exigence humaine d'*immortalité*, de dépassement de la mort en tant qu'elle est le temps déterminant l'existence.³²» Ainsi, même si leur mémoire «fait défaut», les personnages des *Chrysalides* jouissent d'une forme étrange d'immortalité, car l'amnésie ou plutôt l'effacement de leurs existences précédentes n'est jamais totale. Nous reviendrons bientôt sur la question de l'oubli et de la mémoire quand nous aborderons plus en profondeur le processus des métamorphoses.

Certains personnages des *Chrysalides*, en plus de connaître les séquelles de ces réminiscences des existences passées, sont aussi conscients de cet éternel retour. Sophie prend connaissance de la répétition de toute chose et de la circularité dans laquelle elle s'inscrit. Elle se demande pourtant si elle a la possibilité de changer le cours des choses : «Mais elle doit le faire si elle veut connaître le destin d'Alice et le changer, pour autant que l'on puisse changer ce qui a déjà eu lieu.» (*CHR*, p. 157), se dit-elle avant d'enfourer ses mains dans le manchon d'Alice afin de faire sien le destin d'un autre... La grand-mère maternelle de Sophie, Grand-mère Meunier, «(redevendue en fait Ève Deslarves, car lorsqu'elle pénètre dans ses souvenirs et ses tableaux vivants de toutes sortes, c'est toujours son nom de jeune fille)» (*CHR*, p. 10), revivra quant à elle sa promenade en ballon avec son père pour la énième fois : «C'est alors que grand-mère Müller regarde par la fenêtre et voit le ballon rose *Prague* traverser la place Comenius, ce ballon qui s'éleva dans les airs pendant l'Exposition ethnographique de mille huit cent quatre-vingt-dix.» (*CHR*, p. 87) Remontant à bord de ce dirigeable, et redevenant pour l'intervalle la jeune fille qu'elle fût jadis, Ève veut changer la destinée de l'équipage de la nacelle et empêcher le pilote, le capitaine Hulka, de s'enlever la vie :

Pense-t-elle, la naïve, qu'en jetant le couteau par-dessus bord, le capitaine Hulka ne s'en servira pas pour faire hara-kiri quelques années plus tard, parce qu'il sera en train de mourir de faim? Se figure-t-elle qu'en changeant la destinée de l'équipage du ballon, elle changera aussi le sort de celle qui va embarquer dans la nacelle bien des années plus tard? Peut-être son sort en serait-il vraiment bouleversé, si encore son père n'était pas assis près d'elle, lui qui soutient l'opinion selon laquelle il faut laisser les choses suivre librement leur cours. (*CHR*, p. 89-90)

³² Karl Löwith, *Nietzsche*, Paris, Hachette Littératures, 1998, p. 196.

Dans cette scène où elle tente de sauver le conducteur du ballon en contrariant son futur suicide, Ève aura tôt fait de réaliser que rien n'y fait et qu'elle ne peut abolir le retour des choses à venir. Dans une ultime tentative de réparer le futur, Ève aidera aussi deux fugitifs, Anne Lecas et Jean Beck, en essayant de les sauver de leur destin tragique. Mais Ève (qui est, ne l'oublions pas, Grand-mère Meunier) sait pourtant, avec sa conscience actuelle de vieille femme, ce qui attend les fugitifs et se demande alors pourquoi, malgré cette connaissance du futur (ou plutôt celle de son présent...), elle n'a pas su les préserver de l'inévitable en contrecarrant la chaîne d'événements à venir :

Sauf? Grand-mère Meunier soupire. Sous peu Beck tombera comme légionnaire en Slovaquie, Anne perdra la raison, l'enfant mourra, on l'enterra à Olšany... Mais pourquoi Ève Deslarves ne leur a-t-elle pas dit ce qui les attendait en haut? Peut-être auraient-ils emprunté une autre sortie, Beck ne serait pas entré dans la légion, Anne n'aurait pas perdu la raison. (*CHR*, p. 59-60)

Sophie, qui prendra plus tard la place de sa grand-mère lors de la réactualisation du tragique vol en dirigeable, tente à son tour de freiner le funeste plan du capitaine Hulka. En effet, elle lui subtilisera son couteau, mais Hulka se fera tout de même «hara-kiri» avec les baguettes de tricot de la jeune fille, signe qu'elle ne peut elle non plus déjouer la destinée à venir, qui se déroulera tout simplement d'une autre manière. Mais dans ce vain effort de le sauver, Sophie se fait surprendre par son arrière-grand-père Deslarves³³, qui la prend pour sa fille Ève en laquelle elle s'est métamorphosée :

Et Sophie Souriceau de tendre à son tour la main vers le couteau, son geste est plus rapide, ça y est, elle tient le couteau, et le jette par-dessus bord (tandis que le ballon survole le cimetière d'Olsany). Alors Sophie croise le regard réprobateur de l'arrière-grand-père Deslarves. Non, Ève n'aurait pas dû faire cela, non, pas cela. Il faut laisser les choses suivre leur cours naturel.

Et lorsque Sophie trouve le courage de regarder le capitaine Hulka, elle le voit gisant au fond de la nacelle, les mains appuyées sur son ventre incisé et béant, du sang gicle entre ses doigts. – Hara-kiri, l'arrière-grand-père Deslarves hoche la tête. Mais pourtant le couteau... À ce moment-là, Sophie remarque que trois aiguilles à tricoter lui pointent du ventre. C'est donc cela. Et Sophie Souriceau qui croyait, la naïve, qu'en jetant le couteau aéronautique par-dessus bord elle changerait la destinée du capitaine Hulka, une destinée qui lui semblait trop terrible dans le récit de grand-mère Müller. Et qu'elle changerait aussi le sort... Et au lieu de cela... (*CHR*, p. 274)

³³ Nous reviendrons sur la symbolique de ce patronyme dans la partie «La chrysalide ou *Kukly*».

Enfin, plusieurs autres personnages pressentent la circularité de toutes choses et la répétition des événements qu'ils vivent. Monsieur Henri Souriceau, le père de Sophie, imminent linguiste, est ainsi au fait de cet «éternel retour» qu'il explique de cette manière : «La pensée que tout phénomène a de nombreux niveaux, que le monde est une chose à plans multiples dans lesquels il se répète [...] [nous soulignons], cette pensée est restée proche de lui.» (CHR, p. 74)

Outre toutes ces répétitions d'événements à travers ces «tableaux vivants» qui se rejouent sans cesse différemment, l'éternel retour se retrouve aussi emblématiquement dans le récit. En effet, un symbole de l'Éternel Retour fait apparition dans le roman : «le serpent mystique Ouroboros.» (CHR, p. 54) Ce symbole, apparu pour la première fois vers 1600 av. J.-C. en Égypte, fut récupéré ensuite par les Phéniciens et les Grecs, qui l'appelèrent *Ouroboros*, qui signifie «dévorant sa queue». Il est souvent représenté par un serpent avalant sa queue et symbolise le temps et la continuité de la vie, la nature cyclique de l'Univers. Il représente aussi la création provenant de la destruction, car Ouroboros mange sa propre queue pour rester en vie. Cette idée d'auto-fécondation et de régénération, ou l'idée primitive de la Nature qui se suffit à elle-même, est aussi évoquée par Nietzsche qui prétend que l'univers «vit de lui seul : ses excréments sont sa nourriture.³⁴» L'idée de mort et de naissance sont ainsi étroitement liées dans le concept nietzschéen de l'éternel retour : dans cette perspective, la volonté de la fin est absolument nécessaire et même indispensable à la renaissance.

En plus de la répétition des différents «schémas variationnels» rejoués par la multitude des personnages des *Chrysalides*, la répétition se pose aussi sous un tout autre angle dans le récit. En effet, la répétition, « [...] l'une des plus odoriférantes fleurs de la rhétorique³⁵», - écrit Queneau à propos de ce fait de discours -, s'opère aussi comme figure de style dans le roman. Le lecteur des *Chrysalides* se voit fréquemment confronté à «l'éternel retour» des mêmes formules en une pléiade d'anaphores, de redites, de rengaines et d'expressions qui

³⁴ Friedrich Nietzsche, *Fragments posthumes sur l'éternel retour*, Paris, Éditions Allia, 2003, p. 93.

³⁵ Raymond Queneau, *Les fleurs bleues*, Paris, Gallimard, 1965, p. 69.

reviennent périodiquement se glisser dans les lignes du récit : «en pure perte», «en vain», sont des sèmes qui refluent sans cesse, pratiquement à chaque tableau du roman. De plus, l'utilisation fréquente des points de suspension à la fin de ces phrases-rengaines, viennent souligner cette répétition de la différence : la phrase finira-t-elle de la même manière que l'autre? Ou mieux, finit-elle seulement? «Et qui sait combien d'années séparent un tel dépouillement du suivant. À moins que... » (CHR, p. 175) « [...] Alice Davidovic ne pourrait-elle pas se trouver derrière la porte, ou derrière la fenêtre, si toutefois il se peut que les morts... » (CHR, p. 42) «Ne serait-ce pas un uniforme de la Wehrmacht? Sophie n'en a jamais vu, sauf au théâtre, ou dans un film. Mais alors cela voudrait dire... » (CHR, p. 98) En effet, les points de suspension, placés en fin de phrase, sont généralement le signe d'une ponctuation terminale du lexème, mais ils débouchent paradoxalement sur un non-dit, et charrient du coup un certain laxisme quant à l'interprétation éventuelle du lecteur sur sa finalité. Ils offrent, tout en clôturant la phrase, une possibilité de construction, sinon de *transformation* de l'énoncé, bref ils offrent un champ de création. Sans pourtant être de l'ordre du questionnement, les points de suspension ouvrent le chemin au sous-entendu, à l'ambiguïté et à la *métamorphose* possible du discours. Ainsi, ces locutions et cette ponctuation usées abusivement viennent toutes traduire le caractère répétitif des scènes et des événements, le caractère vain de tout ce tournoiement, ce roulement, qui vrille – ou bat de l'aile? -, sans but.

1.1.1 Métempsychose & Palingénésie

C'est curieux comme l'homme doit changer de chaussures, lorsqu'il entre sur le territoire de la mort.

Daniela Hodrová, *Les Chrysalides*

Nous l'avons déjà dit, le concept de l'éternel retour tel qu'énoncé par Nietzsche réfute les identités fixes et soutient l'idée d'une chaîne d'existences ininterrompues, subissant diverses

altérations, et cela sans jamais admettre le retour *même* du sujet. «De la sorte, Nietzsche introduit comme une version renouvelée de la métempsycose³⁶» confirme Klossowski. Cependant, à l'idée de l'éternel retour - telle qu'élaborée à l'origine par les stoïciens - s'incorpore celle de la *palingénésie*. Nous tenons donc, de prime abord, à faire la distinction entre les termes de «métempsycose» et de «palingénésie» ; si légère cette distinction apparaît-elle, la nuance mérite d'être évoquée. Dérivé du terme grec *metempsychosis* (du grec *meta*, marquant un changement, et *psuchê*, âme), «déplacement de l'âme», la métempsycose est, selon le Petit Robert, une «doctrine selon laquelle une même âme peut animer successivement plusieurs corps humains ou animaux, et même des végétaux». On l'associe plus communément à l'idée de réincarnation, voire de transmigration. L'idée de la métempsycose est aussi indissociable de la conception circulaire du temps : «La croyance en la métempsycose est liée à la conception cyclique du temps. C'est pourquoi, très répandue dans les civilisations indienne, grecque (pythagorisme) et nordique, elle est rejetée par le judaïsme, le christianisme et l'Islam qui se fondent sur un temps linéaire.³⁷» De plus, la métempsycose se pose comme une variante de la métamorphose, puisque le sujet renaît, mais transformé, autant «intérieurement» qu'«extérieurement». Les phénomènes métamorphiques qui se jouent dans *Les Chrysalides* s'apparentent donc à la métempsycose, car elles n'affectent pas simplement l'apparence physique, elles bouleversent aussi l'intériorité de chaque personnage. Quant à la palingénésie (du grec *palin*, de nouveau, et *genesis*, naissance³⁸), il s'agit, pour les stoïciens, du retour périodique éternel des mêmes événements. Intrinsèquement liée à la mort, la palingénésie signifie aussi «régénération» et «renaissance». En biologie, on parle d'une réapparition des caractères ancestraux, que l'on nomme aussi «atavisme». Ainsi, on associe généralement la métempsycose aux pythagoriciens et la palingénésie aux stoïciens ; l'un évoque davantage le *passage*, et l'autre, la *retour*.

³⁶ Pierre Klossowski, *Nietzsche et le cercle vicieux*, Paris, Mercure de France, 1978, p. 107-108.

³⁷ Christine Bétis, *Études sur les métamorphoses*, Paris, Ellipses, 1995, p. 30.

³⁸ Albert Dauzat, Jean Dubois, Henri Mitterand, *Dictionnaire étymologique et historique du français*, 1993, Paris, Larousse, p. 539.

Il est à noter que si l'idée de la résurrection est l'apanage des grandes religions monothéistes, c'est non seulement parce qu'elle découle « naturellement » de la conception linéaire du temps, mais aussi parce que les religions monothéistes réfutent l'idée de réincarnation, qui est bien entendu incompatible avec celle de la résurrection. En effet, la résurrection suppose qu'une seule et même âme soit unie indéfectiblement à un seul et même corps, alors que la réincarnation suppose qu'une âme peut voguer vers diverses enveloppes matérielles, qu'elles soient humaines, animales ou végétales. Ainsi, dans les religions issues de la conception linéaire du temps, l'âme, indivisible, ne peut être fragmentaire.

Ce thème du passage des âmes et des changements de corps semble se retrouver assez fréquemment dans les littératures centre-européennes. En effet, Hana Voisine-Jechova fait mention, dans son texte *La surface fragile du présent*, d'une présence significative d'ouvrages polonais qui s'inspirent justement de la palingénésie et de la métempsyose. À l'époque de la rédaction de son article (soit peu de temps après la levée de la censure du régime communiste), ce type de contamination du passé et du présent à travers la symbolique de la métempsyose et de la palingénésie était aussi présent dans la littérature tchèque³⁹, mais de telles œuvres restaient inaccessibles au lectorat, car toujours assujetties aux interdits de publication. Effectivement, toute l'œuvre hodrovienne est aussi traversée par cette idée d'une conscience humaine dédoublée ou multipliée qui s'exprime justement à travers la métempsyose et la palingénésie en un véritable amalgame de personnages appartenant à diverses époques. Dans *Les Chrysalides*, la mort n'est plus qu'un sommeil, un « sommeil olsanyen » et les habitants du cimetière d'Olsany, des âmes errantes qui rejouent leur passé. Dans son article paru dans le *Croquant* consacré à Hodrová, Catherine Servant (traductrice, rappelons-le, de la trilogie *Cité dolente* et de la grande majorité des ouvrages de l'auteure) explique que l'univers hodrovien est transfuge puisqu'il viole les lois de l'existence organique en faisant passer âmes et êtres d'un côté comme de l'autre de la vie et de la mort :

³⁹ Hana Voisine-Jechova, «*La surface fragile du présent*», in *Le roman tchèque dans le contexte international*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1992, p. 25.

Dans les deux précédents romans, l'auteur examinait, à travers les destinées individuelles et collectives, les lieux de l'être, et les frontières qui les séparent ou semblent les séparer – notamment celle où se côtoient les deux rives de la vie et de mort, susceptible, dans le «système hodrovien», d'être franchie dans les deux sens, et partant, de s'abolir.⁴⁰

Une fois de plus, il est donc question d'une traversée de frontière, ou de seuil (*prah*) entre deux mondes, celui des morts et des vivants, ces deux «rives» de l'existence. Il s'agit de ce seuil même que nous évoquions en introduction et qui se rapporte au nom de l'unique lieu du roman (*Praha*), véritable carrefour de l'Europe occidentale et orientale et point de jonction entre le passé et le présent. Ainsi, les destinées des personnages de toute la trilogie *Cité dolente*, toujours ballottés d'une «rive» à l'autre, sont liées au-delà de leur expérience terrestre dans la cité vltavine. Leurs vies se prolongent indéfiniment, en boucles, en vrilles s'embobinant les unes dans les autres. Dans *Les Chrysalides*, il est d'ailleurs fait mention à maintes reprises des dogmes portant sur la réincarnation, principalement à travers l'évocation de la pensée hindoue. «Dans la religion hindoue, un avatar représente chacune des incarnations successives de Vichnou (sic). Par extension, le mot est devenu un synonyme de «métamorphose».⁴¹» note Christine Bétis. Monsieur Souriceau est fasciné par les doctrines de la transmigration de l'âme et part souvent dans des longs discours didactiques sur la question de la métempsychose et de la palingénésie. Il parle fréquemment de ses vies antérieures à sa fille et à sa maîtresse, l'archéologue Hyacinthe Farouchet : «Monsieur Souriceau voue une admiration à la Sécession. Il affirme avoir justement vécu la fin-de-siècle dans l'une de ses vies antérieures.» (*CHR*, p. 52). Son intérêt pour la métempsychose et la palingénésie le conduit à faire divers rapprochements entre cette circularité créée par le passage des âmes et la périodicité de la régénérescence de la nature :

Le linguiste entame ensuite une conversation sur la ligne ornementale Sécession, où il voit un symbole du renouvellement des entéléchies naturelles... Est-ce que la doctrine orphique de la migration des âmes et de la vie après la mort ne correspond pas à cette pensée de l'infinitude de la vie dans la nature? (*CHR*, p. 53)

⁴⁰ Catherine Servant, «L'univers hodrovien», *Le Croquant*, numéro 20 (automne-hiver), 1996, p. 150.

⁴¹ Christine Bétis, *Études sur les métamorphoses*, Paris, Ellipses, 1995, p. 31.

On comprendra plus tard que la vie du linguiste est étrangement liée à celle d'un pasteur apparu dans le premier tome de la *Cité dolente* : «À brûle-pourpoint, elle demande alors à Monsieur Souriceau si autrefois, dans l'une de ses vies antérieures (Henri ne croit-il pas à la réincarnation?) il n'a pas été prêtre, car il a une trace sur le cou, comme s'il avait porté un col romain.» (*CHR*, p. 76) Il a même nommé Sophie en l'honneur de sa grande passion pour l'anthroposophie⁴², et qui justement met de l'avant l'idée d'une chaîne d'existences, de «retour karmique» et de transmigration. «Sophie Souriceau demande à son père pourquoi ils lui ont donné le nom de Sophie. Le linguiste a un petit sourire. L'anthroposophie le passionnait à l'époque où la mère de Sophie subit cette métamorphose.⁴³» (*CHR*, p. 74) Monsieur Souriceau ne connaît que trop bien les passages de l'âme : la sienne passera dans le corps d'un oiseau de proie vers la toute fin du roman alors qu'il a déjà l'impression depuis fort longtemps d'avoir connu jadis une forme autre : «Sait-on pourquoi, il a l'impression tenace d'avoir été faucon dans sa vie antérieure (faucon, ou aigle?).» (*CHR*, p. 75). Car dans *Les Chrysalides*, l'âme des personnages ne se contente pas uniquement de passer d'un corps humain à un autre ; nombre d'oiseaux - cygnes, faucons, aigles – et plusieurs animaux de tous genres - souris, cerfs, chiens - se voient anthropomorphisés ou carrément dépositaires d'âmes humaines. «D'abord, n'oublions pas que la métempsycose est une variété de la métamorphose.⁴⁴» rappelle Guy Belzane, et que la métempsycose, telle que définie précédemment, accepte le passage d'un corps humain vers un corps animal, voire végétal. Dans le tableau quarantième, où l'on assiste au trépas du compositeur tchèque Brix, Sophie fait la constatation suivante :

⁴² («anthropos», homme, et «sophia», sagesse). Appelé aussi la «science de l'esprit», ce courant de pensée, fondé par Rudolf Steiner, vise à étudier les phénomènes spirituels de la même manière que la science étudie le monde physique, d'où son appellation de «science spirituelle». *Philosophie fondée par R. Steiner qui développe une gnose chrétienne et propose un système éducatif encore très vivant dans les pays de langue allemande.* (Le Petit Larousse illustré, 1989)

⁴³ La métaphore employée pour désigner la grossesse de Madame Souriceau, en l'occurrence la «métamorphose» s'opérant dans son corps, pose symboliquement la gestation comme une étape de transformation, et l'utérus, comme une chrysalide de chair. Nous reviendrons sur cette symbolique dans la partie suivante.

⁴⁴ Guy Belzane, *La Métamorphose*, Paris, Quintette, 1990, p. 9.

Sophie Souriceau sort en courant de l'ancien hospice des frères mineurs, où se meurt en ce moment même, *comme il y a plus de deux cents ans* [nous soulignons], le compositeur de messe François Xavier Bixi. Et là, pour la première fois, Sophie Souriceau remarque un bateau baptisé *Albatros* ancré non loin de là. Elle s'aperçoit aussi que la Vltava grouille de cygnes, en lesquels les mourants se transforment peut-être. Madame Souriceau aussi se changera en cygne, Sophie commence à avoir un certain pressentiment de la transformation de sa mère. (*CHR*, p. 114-115)

Cette scène réactualise la mort du compositeur; celui-ci rejoue son trépas d'une manière autre, il réinterprète son décès dans une autre gamme, une autre clé, quelque deux cents ans plus tard, cette fois en compagnie de la mère de Sophie, qui se transforme peu à peu en cygne⁴⁵. Ainsi, les animaux, même les plus petits rongeurs, se voient investis de l'esprit des personnages. Monsieur Souriceau a, quant à lui, l'impression tenace que son nom n'est ni un legs arbitraire, ni un hasard de la filiation, mais que ce nom l'associe justement à l'animal qu'il croit avoir incarné dans une vie précédente, la trace résiduelle d'un ancien avatar :

-L'âme, dit Monsieur Souriceau à Sophie, se soumet au destin qu'elle se crée elle-même. Monsieur Souriceau prononce le mot karma (Sophie a le sentiment d'avoir connu quelqu'un qui parlait de la même façon du destin). L'âme subit la loi de l'incarnation dans un nouveau corps. Monsieur Souriceau prononce le mot de réincarnation. Oui, Monsieur Souriceau croit à la métempsycose comme les anciens adeptes de l'orphisme et tous ceux qui ont suivi leur voie, il va même jusqu'à croire à sa métamorphose de rongeur. (*CHR*, p. 74)

Le concept de l'éternel retour, cette «métempsycose renouvelée» dont parle Klossowski, se rapporte à la notion du karma amenée par Monsieur Souriceau. Le karma s'associe en quelque sorte naturellement à l'idée d'un retour éternel, car il suppose aussi une chaîne d'existences, un maillon de transformations, de passages vers diverses formes. Cependant, le karma admet que chaque vie a une incidence sur la suivante ; en effet, la pensée traditionnelle karmique suppose que les nouvelles existences permettent de réparer les erreurs du passé afin de s'affranchir éventuellement de la réincarnation. Les vies suivantes peuvent ainsi être «punitives» ou «récompenses», selon l'agissement du sujet dans sa vie précédente. Eliade l'exprime ainsi :

⁴⁵ Plus tard, elle survolera Prague, transformée en cygne... Or, il n'est nullement étonnant de surprendre le vol d'un de ces anatidés dans le ciel bohémien. Une des particularités de Prague sont ces nombreux cygnes qui ont adopté la Vltava et ses berges, ce qui ajoute au décor déjà surréaliste de la capitale.

Le *karma*, loi de causalité universelle, qui en justifiant la condition humaine et en rendant compte de l'expérience historique, pouvait être générateur de consolation pour la conscience indienne pré-bouddhiste, devient avec le temps le symbole même de l'«esclavage» de l'homme. C'est pour cela que, dans la mesure où elles se proposent la libération de l'homme, toutes les métaphysiques et toutes les techniques indiennes recherchent l'annihilation du *karma*.⁴⁶

Ainsi, la notion de «karma» telle qu'entendue ici ne trouve pas pied dans le récit. En effet, les personnages ne semblent pas pouvoir se libérer de leur «karma», de cet «esclavage» dont parle Eliade. Malgré la réelle fascination de Souriceau pour le concept, il appert que la ronde des transformations des personnages est sans fin et sans but, tout comme il est impossible de ce soustraire à l'éternel retour. Effectivement, l'éternel retour nietzschéen suppose le recommencement éternel et exige la force nécessaire pour endurer ce retour : «Homme! Ta vie toute entière sera de nouveau retournée comme le sablier et s'écoulera toujours de nouveau [...]»⁴⁷. Nietzsche est catégorique, il n'y a pas d'échappatoire possible à cet écoulement : «Nous nions les fins dernières : si l'existence avait un but, il devrait être atteint.⁴⁸». Ainsi, *par delà le bien et le mal*, les personnages voguent, sans but, et reviennent, sans cesse...

Puisque «les défunts s'éveillent de la mort comme d'un sommeil d'hiver» (*CHR*, p. 23-24), leurs existences se répètent et semblent tourner en rond après leur trépas. Cet état d'hibernation dont ils arrivent à se sortir si souvent les condamne aussi, en quelque sorte, à errer dans les limbes, à rôder en une sorte de purgatoire dantesque qui leur interdit l'entrée ou la sortie définitive d'un état. Ils ne font jamais que passer... Dans sa préface de *Thêta* intitulée *Un cercle avancé de l'enfer*, Václav Jamek fait justement le parallèle avec la Divine Comédie de Dante :

⁴⁶ Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969, p. 136.

⁴⁷ Friedrich Nietzsche, *Fragments posthumes sur l'éternel retour*, Paris, Éditions Allia, 2003, p. 26.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 84.

Ce monde limitrophe de l'Enfer selon Hodrová est d'abord poreux et perméable : les morts et les vivants traversent la frontière, dans les deux sens, et leurs histoires s'enchevêtrent, se parlent et se complètent, à la recherche d'un accomplissement à jamais entravé, d'un fil de sens brisé sans recours. [nous soulignons]⁴⁹

Ainsi, impossible pour les personnages de se sortir de la zone de passage qui les confine à l'éternel balancement d'une rive à l'autre de la vie et de la mort. Des dizaines de personnages partent à la recherche d'une finalité qui leur échappe : la tante d'Ignace Machaut erre dans les limbes de la transfiguration pour se venger de son ingrat neveu, Fiala poursuit un destin similaire à celui de son double, le dernier pendu sur la colline et le pantomime Fialka, mort depuis des lustres. Le petit Guy, cet enfant mort-né, vagabonde lui aussi dans ces mêmes limbes d'un tableau à l'autre, tandis qu'Alice Davidovic ignore qu'elle s'est donnée la mort en se jetant du 5^e étage de son immeuble... En fait, cette constellation d'âmes errantes gravite autour de la trilogie toute entière. Comme le souligne Catherine Servant, l'idée du franchissement des frontières entre la vie et la mort, et du passage de l'âme - en l'occurrence l'idée de la palingénésie et de la métempsychose - imprègne aussi le premier tome de la *Cité dolente*. Déjà, dans ce tome, le pasteur Denis Paskal, personnage qui refait surface dans les deux autres volumes de la trilogie, fait la constatation suivante :

Denis Paskal commence à comprendre – les morts continuent à mener au milieu de nous leur vie ordinaire, une vie curieusement affranchie, une vie comme limitée à ce qu'elle avait de plus essentiel, qui se répète et tourne en rond après la mort. Comme si l'on montait sur un étrange manège dont il s'avérerait impossible de descendre [nous soulignons], où il faudrait tourner indéfiniment à la manière d'une toupie.⁵⁰

Cette perception du temps est aussi partagée par Sophie Souriceau dans *Les Chrysalides* : «À moins que ce qui a été ne demeure, quelque part, figé dans l'espace, à moins que le temps ne tourne, comme sur un manège.» (*CHR*, p. 116), se dit-elle, alors qu'elle espère toujours pouvoir changer la destinée tragique de certains personnages. Les personnages sont ainsi pris dans la ronde des *innombrables fois*, devenant tour à tour ces *innombrables autres*. Or, dans le récit, même à travers la métempsychose et la palingénésie, les personnages ne peuvent

⁴⁹ Václav Jamek, «Un cercle avancé de l'enfer», préface à *Thêta*, Paris, Robert Laffont, 1999, p. 10.

⁵⁰ Daniela Hodrová, *Le Royaume d'Olšany*, Paris, Robert Laffont, 1992, p. 101.

réparer les erreurs commises ou racheter un passé peu glorieux. Cela supposerait la fin du cycle de leur transformations, bref un aboutissement, une fin. Ils connaissent donc tous la métempsychose et la palingénésie sans pour autant pouvoir se sortir de cette ronde d'existences, tout en cherchant vainement une résolution à jamais inaccessible de leur destin.

1.1.2 L'atavisme ou la ronde des générations

Dans *Les Chrysalides*, l'identité des personnages est incertaine, et, de surcroît, leur psychisme tout à fait poreux et leur âme, composite. Cette porosité du Moi, bien qu'elle entraîne une perte au niveau de la particularité individuelle et de la profondeur psychologique (les disparités entre les protagonistes tendent à s'estomper à force de s'entremêler), permet en revanche aux différentes générations du récit d'être en osmose. En effet, la dimension ancestrale et la question de la transmigration générationnelle sont fréquemment abordées dans le roman. Il faut dire que le récit se fonde sur une certaine idée du holisme, car tous les personnages sont inter-reliés, tous unis à une dimension psychique plus collective qu'individuelle. Les personnages «centraux» du récit sont tous parents; Hodrová nous fait remonter jusqu'à trois générations (certains tableaux sont en effet consacrés aux arrière-grands-parents de Sophie) afin de tisser la toile de la saga familiale des Souriceau et des Meunier. En ce sens, le tome *Les Chrysalides* pourrait même être qualifié de véritable «roman des origines» de la *Cité dolente*.

La métaphore centrale du récit (chrysalidation, larve, insecte, cocon), que nous explorerons plus en profondeur ultérieurement, trouve ses racines dans certains mythes fondateurs – grecs plus particulièrement – dans lesquels l'âme perd sa «mémoire» après la mort. En effet, dans certaines traditions archaïques, dira Eliade, l'âme du mort est dépossédée de son «individualité historique», bref de son originalité, pour se confondre avec l'âme collective de la lignée. «La transformation des morts en larves, etc., signifie dans un certain sens leur réintégration dans l'archétype impersonnel de «l'ancêtre»⁵¹ », explique-t-il. Or, les

⁵¹ Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969, p. 62-63.

chrysalides du roman sont justement présentées comme des espaces de «re-génération», où les générations passées et futures se rencontrent et les personnages sont souvent rattachés, d'une manière ou d'un autre, à un de leurs ancêtres. Ils sont héritiers de traits physiques ou moraux, d'un savoir ou d'un don : «Sophie Souriceau se met à ourdir des histoires en cousant. Elle doit avoir hérité ce penchant de grand-mère Meunier, qui l'avait hérité de l'arrière-grand-père Deslarves, qui l'avait lui-même...» (*CHR*, p. 62) Les personnages peuvent aussi subir les mêmes métamorphoses que leurs parents. Hélène Souriceau, la mère de Sophie, se transforme chaque nuit, dans sa baignoire de mousse, en cygne, sous le regard suspicieux de Monsieur Souriceau. Elle a légué cette «faculté» transmise par sa mère à Sophie :

Comment pourrait-elle donc lui répondre, elle dont le son gargouillant gol-gol qui sortirait de son gosier s'apparenterait plus à un cri d'oiseau qu'à une voix humaine? Sophie Souriceau, qui se change en cygne, devine que sa mère subissait la même transformation dans la baignoire. Ce sera à cause de ce cou de cygne, que j'ai hérité d'elle, se dit-elle. Et sa mère l'avait elle-même hérité de sa propre mère. Alors cela voudrait dire que grand-mère Müller, qu'elle aussi...? (*CHR*, p. 287)

Ce son que Madame Souriceau émet dans la baignoire, le «gol-gol», reviendra à multiples reprises dans le roman. Il s'extirpera entre autres de la bouche du Ka de Monsieur Souriceau, dont nous parlerons dans le tout dernier chapitre. Cet étrange son rappelle le Gilgul (Gilgoul)⁵² de la Kabbale qui signifie justement «réincarnation» ...

Au-delà du simple héritage d'une quelconque particularité physique, les personnages sont aussi dépositaires du passé de leurs ancêtres. Ils semblent être sous l'influence d'évènements et de problèmes laissés sans réponses par leurs ascendants, comme si le destin avait posé à leurs ancêtres des questions restées irrésolues, et qu'il leur fallait poursuivre la même «quête». «Adossé au récit des ancêtres», écrit Ricoeur, «le lien de filiation vient se greffer sur l'immense arbre généalogique dont les racines se perdent dans le sol de l'histoire⁵³». Voilà qui résume à merveille tout le roman : les histoires familiales des Meunier et des Souriceau s'entremêlent dans ce riche «sol de l'histoire» tchèque et européen. Cependant, dans *Les*

⁵² Angelo Ripellino, *Praga magica*, Paris, Plon, 1993, p. 198.

⁵³ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 515.

Chrysalides, l'atavisme ne se déploie pas verticalement comme l'habituel mouvement de la filiation, mais de façon circulaire : le déroulement successif des membres de leur famille qui vivent en eux tissent la trame d'une saga familiale et d'un véritable feuilleton sans commencement ni fin. S'ensuit alors une réelle confusion entre les générations : est-ce la fille, la mère ou la grand-mère qui posa ce geste? Et si chacune contenait les autres en elle, celles qui ont précédées comme celles qui suivront? Sophie, lors d'une de ces nombreuses métamorphoses, se retrouvera d'ailleurs dans la peau de sa grand-mère Ève à quelques reprises. Souvent, les rapports familiaux s'embrouillent ; dans ce tableau, le grand-père jamais connu devient ainsi le mari tant attendu :

-J'ai cru que tu étais mort, à force d'attendre ton retour pendant tout ce temps, dit Sophie, c'est-à-dire Ève Müller, à grand-père, c'est-à-dire à son mari. – Je me suis fait ensevelir, mais je ne suis pas mort, dit Hauptmann Müller. J'ai fondé une nouvelle famille en Hollande. Me pardonnes-tu, Ève? (*CHR*, p. 287)

Ici, Sophie joue le rôle de sa grand-mère Müller, celle qui attendit son époux Hauptmann Müller, de la Wehrmacht, «disparu» à la Guerre, jusqu'à en perdre la raison. Celui-ci, berné par la métamorphose, la confond avec son ancienne épouse. De plus, comme nous l'avons vu, l'arrière-grand-père Deslarves méprendra lui aussi Sophie pour sa fille, Ève, lors de sa promenade en ballon. La question de l'enfantement et de la procréation occupe aussi une place signifiante au cœur du récit, et la grossesse de Sophie Souriceau est mise de l'avant dans plusieurs tableaux. Dans cet univers où mort et naissance ne sont aucunement opposés, le fœtus, tout comme la larve, renferme en lui la charge du passé et son futur déploiement : il contient ascendance *et* descendance tout à la fois. L'utérus est aussi une chrysalide, comme le constate Ignace Machaut, amant de Sophie, qui colle l'oreille sur le ventre fécondé de celle-ci :

Ignace Machaut applique son oreille au ventre de Sophie, sur le divan-lit au mince cadre des tubes métalliques, et écoute, pour le cas où il entendrait à l'intérieur les voix de ceux qui l'ont précédé. [...] Le poète écoute aussi s'il n'entend pas sa propre voix à l'intérieur. Cela signifierait alors qu'il s'y trouve déjà pris, même s'il se figure, dans sa naïveté, que cela ne lui arrivera pas, à lui. Or c'est déjà arrivé, Ignace entend déjà sa propre voix, venue de l'intérieur, il cogne ses ailes aux parois de la prison exigüe et émet un bourdonnement métallique. (*CHR*, p. 280-281)

Ignace y entend non seulement les anciens amants de Sophie, qu'elle a absorbés dans sa permanence, ainsi que la voix de ses futurs rejetons, mais sa propre voix; ainsi, passé, présent et futur se trouvent agglomérés dans la matrice, la vie utérine condense le temps multiple pour en faire un espace hors du temps. La grossesse de Sophie est aussi mise en parallèle avec d'autres grossesses, toutes inachevées. Mais, là où fin et début se confondent, même l'enfantement est possible après la mort terrestre; ainsi, Alice Davidovic aura un enfant après s'être suicidée, et l'enfant jamais né d'Hyacinthe Farouchet grandira, et sera aperçu gambadant d'un tableau à l'autre, toujours sous une forme variable. En effet, son fils Petit Guy, cet enfant mort-né dans la baignoire, véritable amphithéâtre de transformations, verra sa courte vie s'écouler hors du corps d'Hyacinthe : «Ce petit garçon n'est autre que son fils, celui qu'elle perdit avant la naissance, pour qui la baignoire devint berceau et cercueil.» (*CHR*, p. 296). L'association des termes «berceau» et «cercueil» pour décrire la baignoire reviendra par ailleurs à plusieurs reprises dans le roman ; cette répétition du quasi oxymore «berceau et cercueil», loin d'être fortuite, appuie l'idée que l'effacement des frontières entre la naissance et la mort permet à l'atavisme de circuler librement entre les différentes générations.

1.2 La métamorphose ou l'identité dupliquée

“I'm afraid I can't put it more clearly,” Alice replied, very politely, “for I can't understand it myself, to begin with; and being so many different sizes in a day is very confusing.”

Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*

Dans *Les Chrysalides*, le processus des métamorphoses « (en grec : meta : ce qui implique le passage, la mutation ; et morphé : la forme)⁵⁴ » est infini et tout est sujet à la transformation. Ainsi, les personnages sont pris dans un mouvement perpétuel, une ronde de mutations qui les pousse dans un abîme, à la descente de leur propre intérieur. Nous l'avons

⁵⁴ Christine Bétis, *Études sur les métamorphoses*, Paris, Ellipses, 1995, p. 24.

déjà dit, l'éternel retour et la métamorphose sont étroitement liés: «Et sans le temps, point de métamorphose... : le temps est à la fois support, moteur et témoin de la métamorphose.⁵⁵», confirme Bétis. Comme nous l'avons démontré, les protagonistes plongent aussi bien dans le monde des vivants et des morts que dans celui des objets et des animaux ; ils subissent aussi bien des métamorphoses «verticales» (unissant et condensant les âmes et les êtres divers) que des métamorphoses «horizontales» (transformant ces âmes et ces êtres et les faisant passer d'une figure à une autre)⁵⁶. Dans un entretien accordé à Michel Cornaton en 1996, Hodrová explique que le récit est fondé sur un thème-clé de son œuvre, la symbiose, qu'elle nomme aussi «l'interpénétration» :

Marionnettes, statues, et autres objets, prennent vie, les gens se transforment quant à eux en marionnettes, en oiseaux, les vivants se changent en morts qui demeurent pourtant, immortels à leur manière. Toutes ces histoires de métamorphoses donnent leur expression romanesque à mes propres convictions : l'interpénétration de toutes choses, l'éternelle métamorphose ou la persistance de toutes choses, perdurant sous une forme transformée.⁵⁷

Dans ce même entretien, Hodrová explique qu'elle considère la métamorphose comme «porteuse d'une charge métaphysique», tout comme les mythes :

La métamorphose, telle que je l'entends, n'est pas quelque chose d'externe, un simple élément de l'intrigue, elle a toujours une dimension métaphysique, comme dans les mythes. Cela se manifeste le plus clairement au sujet de la mort, une métamorphose elle aussi, un autre mode de l'être. La métamorphose m'est une clef pour comprendre et saisir les êtres humains, et même le monde.⁵⁸

Or, si le thème même de la métamorphose trouve justement son origine dans les mythes, c'est que, montre Pierre Brunel, la métamorphose cherche une explication au commencement et à la fin de toutes choses : «Elle [la métamorphose] est une hypothèse sur le temps d'avant la

⁵⁵ *Ibid.*, p. 5.

⁵⁶ Pierre Brunel, *Le mythe de la métamorphose*, Paris : A. Colin, 1974, p. 167.

⁵⁷ Michel Cornaton, «La cité dolente. Entretien avec Daniela Hodrová», *Le Croquant*, numéro 20 (automne-hiver), 1996, p. 143.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 143.

naissance et sur le temps d'après la mort. Elle franchit la limite entre la matière et l'esprit.⁵⁹», comme il est l'objectif de tout mythe de chercher à percer le mystère de l'origine et de l'achèvement. Selon lui, le mythe de la métamorphose est aussi un mythe de la croissance et de la dégradation «combinant à la fois altérité et identité.⁶⁰»

Dans le roman, les métamorphoses semblent passer par Sophie Souriceau, l'instigatrice de ces transformations tant redoutées par les personnages. La question de Sophie, son sempiternel «Qui suis-je?» dont le récit est parsemé, est périodiquement renouvelée à la suite du manège incessant des métamorphoses. Brunel, tout en appuyant son argumentation sur *Alice's Adventures in Wonderland*, explique que ce questionnement est inhérent à la condition pluridimensionnelle de chaque être :

«Qui suis-je?», demande Alice : cette question pourrait être reprise par tous ceux qui, à travers l'expérience de la métamorphose, ont été pris de vertige devant la complexité de leur personne, la multiplicité de leur existence, les replis où se dissimulaient, non plus à la mort, mais à eux-mêmes.⁶¹

Todorov, dans son ouvrage sur Bakhtine, écrit à son tour : «c'est l'être humain même qui est irréductiblement hétérogène, c'est lui qui n'existe qu'en dialogue : au sein de l'être on trouve l'autre.⁶²» Or ce n'est pas seulement Sophie, mais tous les personnages qui tentent en vain de se cramponner à une identité glissante que la ronde des transformations, précisément, anéantit à tous les coups. Ces multiples changements leur permettent justement d'entrer en *dialogue* avec les différentes facettes d'eux-mêmes, ces «autres qui les habitent». Sans verbaliser leur questionnement à la manière de Sophie, tous seront pourtant confrontés à une métamorphose, voire à une «surmétamorphose, ou hypermétamorphose» (*CHR*, p. 252), et remettront en question leur propre individualité.

⁵⁹ Pierre Brunel, *Le mythe de la métamorphose*. Paris, A. Colin, 1974, p. 177.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 181.

⁶¹ *Ibid.*, p. 174.

⁶² Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p.9.

D'une part, les métamorphoses sont corporelles. Les personnages subissent des mues incessantes, comme des pelures du temps qu'ils perdent, ou alors subissent d'autres types d'altérations, de stigmatisations de leur chair. Le corps, véritable parchemin des existences passées ou parallèles, est présenté comme un espace malléable, *trop* habité, et beaucoup de personnages semblent ainsi dépossédés de leur anatomie. Souvent, les métamorphoses encourues reviennent avec une périodicité notable, bien souvent annuelle, exprimant le caractère fondamentalement intermittent des métamorphoses hodroviennes : «Chaque année, au printemps, dans la nuit du huit au neuf mai très précisément, l'étudiant Georges Melchior se change invariablement en jeune cerf.» (*CHR*, p. 242) Nous l'avons dit, l'idée même de l'éternel retour repose sur celle de la métamorphose immanente. Cependant, dans la métamorphose hodroviennne, tout n'est pas évanescent. Si certaines traces subsistantes demeurent dans leur mémoire, leur corps se voit aussi chargé d'empreintes indélébiles. Philippe Granarolo, dans son ouvrage *L'individu éternel*, note que Nietzsche concevait le corps comme porteur de mémoire :

Nietzsche a appris assez tôt que notre corps dispose d'une mémoire totale, et que les «souvenirs» gravés en lui concernent non seulement l'existence individuelle, mais l'existence générique de l'être humain, et, au-delà de l'homme, le passé de toute la vie terrestre.⁶³

Ainsi, le corps se stigmatise, et la mémoire corporelle en est une cumulative, qui fait la somme des existences passées et porte celles à venir. Dans *Les Chrysalides*, pratiquement la totalité des dizaines de personnages qui traversent les tableaux vivants portent des marques visibles de leurs vies antérieures ou celles de leur passé individuel. À titre d'exemple, le costume de jeune gymnaste Sokol colle à la peau de M. Souriceau, et, lorsqu'il essaie de retirer cet uniforme, il se rend compte qu'il s'est soudé à son épiderme. Il s'arrache des lambeaux de chairs en tentant de l'enlever :

Grand-père Souriceau a l'impression que le costume de Sokol est en train de se greffer à son corps. Quoique son corps d'athlète se ratatine progressivement, le costume lui est de jour en jour plus étroit, de jour en jour il adhère un peu plus à sa peau, ainsi doit-il fournir toujours plus d'efforts pour l'ôter. Il arrive parfois que grand-père Souriceau arrache, en même temps que le costume, des lambeaux de sa peau sokolienne, sa peau de faucon. (*CHR*, p. 64)

⁶³ Philippe Granarolo, *L'individu éternel*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1993, p. 38.

Cette scène évoque bien le caractère douloureux, sinon troublant de la majorité des métamorphoses du récit, en particulier celles de Sophie, qui ressent fortement chaque mutation. En effet, si les passages se font dans la turbulence et la perplexité, les métamorphoses s'exercent elles aussi dans la confusion, mais surtout dans la souffrance. Lors de ses transformations vient le moment du «vertige» (CHR, p.250), «d'alanguissements» (CHR, p.253), où le corps se cambre, se fend, non sans peine, lors «des instants où quelqu'un d'autre s'extrait d'elle» (CHR, p. 253). Monsieur Souriceau éprouve quant à lui d'horribles démangeaisons :

Mais sous cette peau, où surgissent de petits boutons rouges, pourquoi y en a-t-il toujours une autre, sur laquelle les mêmes boutons font leur apparition? Pourquoi Monsieur Souriceau ne peut-il retirer sa peau, comme il retire sa veste en peau de cerf pour la jeter sur le portemanteau, dans un coin de la chambre? (CHR, p. 126)

D'autre part, en plus de se produire dans la douleur physique, les métamorphoses créent aussi un sentiment de nostalgie, souvent vertigineuse. Comme l'explique Klossowski, dans l'éternel retour «le sentiment de vertige résulte de *l'une fois pour toutes* où le sujet est surpris par la ronde des *innombrables fois : une fois pour toutes* disparaît⁶⁴». Paradoxalement, dans *Les Chrysalides*, la nostalgie est ressentie par plusieurs des personnages qui vivent une métamorphose, et ce, malgré le fait que tout tourne, tout revienne, que rien ne soit perdu à jamais. Lors de ses multiples transformations, Sophie expérimente très souvent cet état où elle ressent une irrépressible nostalgie :

Et qu'est-ce que Sophie entend par là, en fait, qu'il lui arrive de ne pas savoir qui elle est? Sophie n'arrive pas bien à l'expliquer à Ignace. Cela ne dure jamais plus qu'un instant, cette sensation lui fait toujours tourner la tête (son père n'a-t-il pas parlé d'abîme, de vertige?). Tout à coup, il lui semble qu'elle a déjà été là où elle est, il y longtemps, et en même temps ce n'était pas tout à fait elle, mais quelqu'un qui lui ressemblait. Alors une espèce de nostalgie curieuse, mêlée de bonheur, l'envahit infailliblement. (CHR, p. 249-250)

Jankélévitch a pris la peine d'expliquer, dans *L'irréversible et la nostalgie*, que c'est justement «d'une fois pour toutes», l'irréversibilité du temps qui suscite chez le sujet ce sentiment doux-amer : «d'irréversible, on l'a vu, exprime que l'homme ne peut revenir sur ses

⁶⁴ Pierre Klossowski, *Nietzsche et le cercle vicieux*, Paris, Mercure de France, 1978, p. 111.

pas, marcher dans les traces d'hier, revivre ou répéter sous sa forme primitive une expérience ancienne.⁶⁵». «La nostalgie est une réaction contre l'irréversible⁶⁶», affirme-t-il. Or, si les personnages d'Hodrová arrivent à ressentir une nostalgie insaisissable et éphémère, c'est qu'ils gardent en eux, bien enfouies, des parcelles de mémoires résiduelles. Bien que l'éternel retour commande l'oubli des existences passées, ils en ressentent tout de même un vague souvenir, tout juste une éphémère impression de ce que fût leur condition précédente, et qui ne reviendra jamais sous cette forme exacte. La combinaison qu'ils connaissent et celle dont ils prennent conscience n'est toujours qu'extrêmement volatile, mais ce n'est qu'à travers elle pourtant qu'ils arrivent à prendre conscience d'eux-mêmes et de ces *innombrables autres* qui les habitent. Ainsi, les protagonistes du roman sont en état d'«hypermétamorphose» : le mouvement incessant de remémorations et les mues de leurs identités les propulsent dans «l'abîme de l'espace et du temps» (*CHR*, p. 248), si bien qu'ils en viennent à ne plus se reconnaître entre eux et à oublier qui ils sont. La nostalgie ressentie par les protagonistes, innommable mais pourtant présente, amène une réflexion sur la provenance et l'objet même de cette douce amertume. «La réflexion de soi apparaît comme la condition de la réflexion sur soi⁶⁷» soutient Gérard Conio ; ainsi, les personnages des *Chrysalides*, confrontés à ces *innombrables autres*, se questionnent sur leur identité présente et sur la validité de leurs souvenirs. Leur propre réflexion face à l'autre en eux suscite justement l'introspection. Cette réflexion est amorcée en Sophie lorsqu'elle se voit confrontée à Alice Davidovic, jeune femme ayant vécu bien avant elle :

«Comme je me connais mal, songe Sophie Souriceau [...] N'est-il pas curieux qu'en rencontrant Alice Davidovic ce soit moi-même que je rencontre? Or, je ne sais toujours pas qui je suis, en fait...» Et au même moment Alice songe : Comme je me connais mal. J'erre en moi-même, à moi que ce ne soit en elle? (*CHR*, p. 226)

Pour se trouver, il faut d'abord se perdre, découvre Sophie, une fois confrontée à ce double d'elle-même. Or, dans l'idée même de la métamorphose induite par l'éternel retour, où le

⁶⁵ Vladimir Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974, p. 260.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 368.

⁶⁷ Gérard Conio (dir.), *Figures du double dans les littératures européennes*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2001, p. 9.

sujet voit son existence se répéter à l'infini jusqu'à ce que le concept même d'identité se dissolve complètement, se trouve celle du double. L'autre en soi apparaît (ou réapparaît) à travers une manifestation diverse de sa vie, il s'éveille et se met au jour à travers une métamorphose, en une série de variations. Delaperrière souligne que cette image du double – et plus précisément celle des *multiplés* doubles – est en fait constituant de la pensée globale de Nietzsche :

L'image du double – voire de la multiplicité – s'inscrit dans le perspectivisme nietzschéen : le Je et le Tu deviennent réversibles [...] La figure du double place des régions obscures de l'âme humaine vers la périphérie de l'être qui cherche son reflet dans l'Autre.⁶⁸

Dans *Les Chrysalides*, répétons-le, la connaissance de soi passe inmanquablement par la connaissance de l'autre. Ces jeux de miroir de l'âme donnent à voir aux protagonistes non seulement leur propre réflexion, mais celle d'un autre, ou plus souvent *des* autres. La mère de Sophie qualifie d'ailleurs le miroir de «psyché»... (*CHR*, p. 213) Parmi ces infinies réfractions identitaires, Alice Davidovic apparaît donc, à certains moments, comme un double de la cousette. L'une observe l'autre, s'y retrouve, s'y perd ; se questionne (en pure perte?) jusqu'à ce qu'elle en arrive à déconstruire sa propre individualité. À Olšany, le jeu de miroirs réfléchi est infini : un tel ressemble à quelqu'un d'autre, qui ressemble à un autre, qui fait penser à celui-ci, qui rappelle celui-là... Ainsi, la figure de Sophie Souriceau se confond avec celle d'Alice Davidovic, qui, elle, ressemble à Nanette Schmid, qui, elle-même, ressemble à Ruth Tissier... Voilà donc ce que constate Tiredaile, lorsqu'il fait tourner Alice :

Et Tiredaile, qui fait toujours tourner Alice, ne trouve même pas bizarre que chacun ressemble à quelqu'un d'autre, ici, à Olšany. Ce doit être réglé de la sorte : à chaque pas, il faut se retrouver face à des gens qui ont les traits de nos proches, se dit Tiredaile. Et tandis qu'Alice Davidovic, qui ressemble encore plus à Sophie Souriceau maintenant, et encore à Nanette Schmid (qui elle-même ressemble à Ruth Tissier), fait des tours de plus en plus rapides sur elle-même, elle éprouve à un moment donné une drôle de nostalgie. Alors c'est cela, la vie, se dit Alice Davidovic, j'avais déjà complètement oublié. (*CHR*, p. 201)

⁶⁸ Maria Delaperrière, «L'identité par altérité ou le jeu des reflets culturels dans la poésie polonaise contemporaine» in *Figures du double dans les littératures européennes*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2001, p. 155-156.

Grâce à ce qu'Hodrová nomme la «division cellulaire, ou mitose⁶⁹», les personnages naissent comme ils meurent; ils semblent sortir des entrailles mêmes des autres figures qui leur sont semblables. Au-delà des analogies d'ordre physique, les personnages «vivants» trouvent des doubles chez les «morts» qui se rapprochent d'eux par leur disposition psychique et leur destin. Les personnages «vivants» deviennent les doubles, dépositaires du passé d'âmes errantes, et se trouvent à reproduire, toujours sous une forme renouvelée, les mêmes gestes, et à vivre sensiblement les mêmes dilemmes que leurs prédécesseurs. Sophie Souriceau, vers la toute fin du roman, croit comprendre de quoi il en retourne :

Au commencement était Sophie Souriceau elle-même (pour autant qu'elle ait été quelqu'un). Et un jour, elle se mit à porter en elle Alice Davidovic, la fille au manchon d'astrakan, puis se mit à porter Ruth Tissier, la statue au bec-de-lièvre. Et encore Nanette Schmid [...] Sophie Souriceau trouble aussi le monde partout où elle pénètre, elle met en branle, involontairement d'abord, la roue des événements et des personnages qui gravitent autour d'elle comme autour d'un de leurs innombrables centres. Tous ces personnages, la cousette de l'Empire des Marionnettes les porte en elle, s'y perd et s'y trouve tour à tour. (*CHR*, p. 288-289)

Ni tout à fait la même, ni tout à fait autre, Sophie réactualise donc des scènes qui rejouent en boucle avec l'impression persistante que ses gestes ne lui appartiennent pas entièrement, qu'ils ont été proférés d'une manière autre par tous ceux qui l'habitent. Lorsqu'elle attend son amant Ignace Machaut avant d'aller au théâtre et qu'elle l'aperçoit finalement du haut de sa fenêtre, le souvenir d'une de ces autres afflue à son esprit en une vague de réminiscence impénétrable. Sophie ressent en fait le moment où la jeune Alice Davidovic s'est jetée par cette même fenêtre de cet appartement pour éviter la déportation. Sophie elle est envahie par ce souvenir qui n'est pas le sien :

Et Sophie Souriceau a comme le sentiment qu'un jour il lui a déjà fait le même signe de tête, et elle, elle est directement passée par la fenêtre pour le rejoindre plus vite. Ce jour-là aussi elle avait enfilé une robe qu'elle portait pour aller au théâtre, mais c'en était une autre. Et la fenêtre de sa chambre était alors beaucoup plus élevée que ne l'est l'entresol, à hauteur du quatrième ou cinquième étage. À l'époque, ce n'était peut-être pas non plus Ignace Machaut qui l'attendait devant la maison, mais un autre, qui lui ressemblait. (*CHR*, p. 50)

⁶⁹ Daniela Hodrová, *Thêta*, Paris, Robert Laffont, 1999, p. 29.

Le père de Sophie, le linguiste Henri Souriceau, connaît aussi très bien ce sentiment. Il se sent fondamentalement dédoublé, alors qu'il se partage déjà «entre deux femmes, deux destins» (*CHR*, p. 191-192) et qu'il est écartelé entre deux vies. D'une part, certains tableaux du roman sont consacrés au personnage de Monsieur Souriceau, éminent linguiste et époux d'Hélène Meunier. Celui-ci évita la mort en allant rejoindre sa fiancée plutôt qu'en suivant les autres étudiants qui, voulant sauver le Château des flammes, couraient tout droit au massacre⁷⁰. D'autre part, le lecteur suit le fatum du jeune étudiant Henri Souriceau, celui qui ne se laissa pas distraire par le chant du cygne et courut rejoindre les autres au fond de la Fosse. Depuis cette nuit fatidique où, sans le savoir, il allait jouer son destin, Monsieur Souriceau se sent «étrangement coupé en deux», «écartelé entre ces deux corps-là, corps de celui qui s'arrêta en chemin, corps de celui qui courut jusqu'au bout avec les autres». (*CHR*, p. 120). Il vit simultanément deux variations de son existence car, lorsqu'il pénètre dans ses souvenirs, Monsieur Souriceau a la possibilité de revivre cette nuit du 8 mai. Il la réactualise en pensée, jusqu'à ce que le tableau se reproduise et que son corps se soude à celui qu'il fût jadis et qu'il éprouve enfin en sa chair le sort qui lui était réservé. Son corps se stigmatise alors :

Il veut appeler Sophie, mais ne peut remuer la langue. Monsieur Souriceau porte une main tremblante à sa bouche, et c'est un reste de langue mutilée qu'il sent sous ses doigts. Sa main glisse sur son ventre, et n'y trouve même plus son membre. Et là, Monsieur Souriceau comprend tout : la métamorphose longtemps attendue est arrivée, désormais son corps et celui de cet autre lui-même, du jeune homme qui resta au fond, se sont interpénétrés, Monsieur Souriceau est redevenu l'étudiant Henri Souriceau. Et lorsque Sophie hèle son père depuis la porte, il ne se retourne pas. Cette fois-ci, Henri Souriceau continue sa course, jusqu'au fond de la Fosse aux Cerfs. (*CHR*, p. 302)

Sophie, qui rejoue le rôle de sa propre mère dans ce tableau, tente ici d'intercepter son père qui court à la rencontre de son sort. Elle ne peut cependant l'arrêter dans sa course effrénée, et son destin se jouera sous une autre variante, celle de son double. L'éternel retour tel que

⁷⁰ Laissons Hodrová nous relater l'incident tragique de la Fosse aux Cerfs : «Le 8 mai 1945, alors que la révolution venait d'éclater, la radio annonça vers neuf heures du soir que le Château était en flammes. Des étudiants de la cité Masaryk de Dejvice s'y précipitèrent dans l'intention d'éteindre le feu de leurs mains nues. Les Allemands y brûlaient leurs documents avant de quitter Prague. Ils attrapèrent les étudiants, leur crevèrent les yeux, leur tranchèrent les membres et les jetèrent par les fenêtres de la Salle espagnole dans la Fosse aux Cerfs. Pendant des jours et des jours, leurs torsos restèrent là, entassés les uns sur les autres et recouverts de chaux.» (Daniela Hodrová, *Prague*, p. 56)

vécu par Monsieur Souriceau lui permet ainsi de fusionner ces deux variantes de son existence ; du coup il ne peut échapper à sa fatalité, au schéma dessiné. Bien qu'il croit avoir échappé à la mort grâce à l'enjôlement opportun de Madame Souriceau, le linguiste se voit rattraper par la ronde des situations périodiques variationnelles. Notons que le mythe littéraire du double flirte parfois avec la mort, du moins avec une certaine idée de la renaissance et de la circularité, comme le souligne Nicole Fernandez-Bravo :

[...] l'ambivalence présente du mythe (du double) se manifeste dans son apport privilégié avec la figure de la circularité (Borgès). Mais le double renaît toujours des cendres qui marquent le rapport à la mort. Plus que le cercle, c'est l'image de la spirale qui conviendrait, le symbole de la mort renaissance.⁷¹

Dans son article intitulé «Doubles, dédoublements et textes littéraires», Michèle Nevert avance l'hypothèse que, dans la littérature fantastique, la confrontation du personnage avec son double, systématiquement identique, propulse le sujet vers la folie ou la mort et qu'à l'inverse, dans les mythes, les contes et les légendes, le double, considéré cette fois comme symétrique, permettrait la constitution du sujet et le conduirait dans cette visée à une forme d'initiation.⁷² Or, dans cette scène – l'une des plus capitales du roman à notre avis – où Monsieur Souriceau l'homme «fusionne» avec Henri Souriceau l'étudiant et trouve la mort au fond du ravin, la confrontation avec son double mène à un syncrétisme total et conduit le linguiste non seulement à la mort, mais aussi à une forme d'initiation. Monsieur Souriceau confronte un double qui n'est ni autre, ni tout à fait lui-même, puisque son existence s'est disjointe, en ce soir du 8 mai 1945, en deux variations bien distinctes... Il arrive donc à la fois à une forme de connaissance, d'initiation, tout en rencontrant sa mort, qui, comme on le sait, n'est jamais définitive dans l'univers hodrovien. Dans *Les Chrysalides*, que nous ne pouvons qualifier ni de roman «fantastique», ni non plus de «récit mythique» (bien que les mythes soient les constituants majeurs du tissu de l'œuvre), les confrontations des personnages avec leurs doubles leur donne donc accès à une forme de connaissance insoupçonnée. Mais cette connaissance n'est pas sans prix et se fait souvent dans la douleur,

⁷¹ Nicole Fernandez-Bravo, «Double», in *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Le Rocher, 1994, p. 529-530.

⁷² Michèle Nevert, «Doubles, dédoublement et textes littéraires», in *Les accros du langage*, Cadiac, Les Éditions Balzac, 1993, p. 264.

voire la mort (renaissance). Sophie, consciente des doubles qui la hantent, exprime son angoisse à son amant quant à la validité et l'unicité de leur amour :

- C'est curieux, dit Sophie Souriceau. Il suffit qu'on se perde de vue un moment, tous les deux, et on ne sait plus à quoi ressemble l'autre. Il s'en faudrait de peu que l'on parte avec quelqu'un d'autre. Et on pourrait rester avec ce quelqu'un d'autre la vie entière, sans jamais se rendre compte de rien. À moins que cela ne nous soit déjà arrivé? Et Sophie reprend la direction des balances. (*CHR*, p. 259)

Sophie, qui comprend que si rien ne quitte jamais totalement l'univers, comprend aussi que la fugacité des métamorphoses rend les apparences fort trompeuses et rend chaque rapport à l'autre fort provisoire. Elle comprend cet «oubli constitutif» exigé par la circularité, et en souffre. Ces constatations, à la suite des multiples confrontations avec tous ces doubles qui lui ressemblent et avec qui, non seulement les autres, mais elle-même se confond, la bouleversent intensément. Hodrová explique que cette appréhension apporte à l'héroïne un grand savoir, une sagesse (rappelons que la cousette s'appelle *Sofia*, «sagesse» en grec...) :

Si cet état ne disparaît jamais, où tout se transforme à l'infini, peut être une source d'espoir (dans le cas du rapport à la mort, qui n'est pas comprise comme une fin définitive, mais comme le commencement de quelque chose d'autre, une nouvelle phase), en effet, il se fait indéniablement source d'inquiétude – tout au moins pour Sophie Souriceau, qui, dans *Les Chrysalides*, perçoit le monde, ses proches, se perçoit elle-même de cette manière-là. Or précisément, une perception aussi douloureuse lui apporte une connaissance insoupçonnée. L'accession à la connaissance profonde, celle que l'homme n'acquiert que par bribes, ne se passe jamais, je crois, sans douleur.⁷³

Hormis ces métamorphoses par dédoublement dont Sophie s'inquiète tant, plusieurs autres personnages se subdiviseront d'une tout autre façon. En effet, la figure du double dans le récit se présente sous diverses manières. Toujours dans le même article, Nevert soutient que le double peut s'exprimer sous l'angle du travestissement ou de l'écran, en multiples paravents de l'identité :

[...] les vêtements, le masque et les déguisements, la teinture et le maquillage, la barbe et l'épilation, ainsi que l'objet transitionnel, le portrait et la photo, le nom, le prête-nom et le pseudonyme, [...] fonctionnent tous comme des indicateurs de la problématique du double.⁷⁴

⁷³ Michel Cornaton, «La cité dolente. Entretien avec Daniela Hodrová», *Le Croquant*, numéro 20 (automne-hiver), 1996, p. 146-147.

Ainsi, nous verrons justement comment les pseudonymes, les masques et les déguisements en tous genres ne sont que d'autres représentations de la structure du double au sein du récit et manifestations diverses de la métamorphose. Les personnages passeront tous inmanquablement, et de différentes façons, à travers une transformation de leur être, que ce soit par le biais de la chrysalide, par une forme de camouflage (soit par un changement de nom) ou en se métamorphosant en objet (en marionnette), opérant comme un double de leur être.

1.2.1 La chrysalide ou *Kukly*

Le titre même de l'ouvrage renferme la métaphore qui se trouve au coeur du récit. En effet, la chrysalide, ce cocon que tisse la chenille avant de devenir papillon, symbolise, dans le roman, la mutation, la transformation, bref la métempsychose identitaire. Une analyse étymologique permet aussi de comprendre les autres «couches» ou palimpsestes de sens enfouis sous le titre *Kukly* : «En tchèque, le terme «kukleni» (chrysalidation...) dérivé du titre *Kukly*, désigne précisément le processus infini de métamorphoses!⁷⁵» note Eva Le Grand dans son article *Mémoire de Prague, ou le texte-chrysalide*. La chrysalide est donc un espace métaphorique dans lequel s'opère la grande majorité des métamorphoses du récit, et dans lequel se condense le temps multiple. Rappelons-nous que la plupart des métamorphoses et des dépouillements dans *Les Chrysalides* se font dans la douleur et dans un pénible labeur: l'extirpation du sujet hors de la chrysalide, qui craque et se fend, est comparable à un accouchement. Monsieur Souriceau est las de connaître les états transitoires et «espère pouvoir se soustraire à sa peau en perpétuel dépouillement» (*CHR*, p. 126), mais en vain. L'héroïne du récit est, quant à elle, sensible à tous ces passages d'un état à l'autre et croit

⁷⁴ Michèle Nevert, «Doubles, dédoublement et textes littéraires», in *Les accros du langage*, Cadiac, Les Éditions Balzac, 1993, p. 257.

⁷⁵ Eva Le Grand, «Mémoire de Prague, ou le texte-chrysalide», *Spirale*, numéro 145 (novembre-décembre), 1995, p. 28.

avoir compris que la chrysalide opère en elle la stratification des souvenirs et l'absorption des «êtres divers»:

Sophie Souriceau commence à comprendre. Sa conscience est un lieu où convergent les événements passés et futurs, tels les rayons joignant un cercle à son centre. Et tout comme elle absorbe peu à peu le temps dans ses métamorphoses, et dans sa permanence, Sophie Souriceau absorbe aussi des êtres divers. Ils restent camouflés en elle comme dans une chrysalide, ainsi que Monsieur Turk expliquerait un pareil phénomène, en entomologiste. Sophie Souriceau passe par nombre de stades, de mues, se dévêt progressivement (ou se vêt progressivement, au contraire?). Au commencement était Sophie Souriceau elle-même (pour autant qu'elle ait été quelqu'un). (*CHR*, 288)

Après tant de dépouillements successifs, il lui est impossible de dire qui (ou quoi) s'extraira d'elle lors de la prochaine transformation et combien de mues l'attendent encore. Impossible aussi de déterminer si toutes ces mutations sont en fait un dépouillement ou un habillage, et à qui appartenait l'identité originelle. En effet, la chrysalide incarne-t-elle un mouvement évolutif ou régressif? Car, comme le souligne Pierre Brunel, la chrysalide, s'apparentant au développement fœtal, peut tout aussi bien représenter l'essor postérieur à la naissance⁷⁶. Elle contient en elle tout le passé et tout le futur, le «devenir-advenu». L'entomologiste du récit, Monsieur Turk, est bien au fait de ce phénomène. Il déclare d'ailleurs, vers la fin du récit : «Or tout comme l'œuf, et tous les stades de la métamorphose – larves, chrysalides et nymphes – contiennent en germe l'insecte adulte – l'imago -, de même, chaque homme, dès l'enfance, contient toutes ses apparences à venir.» (*CHR*, p. 297)

Les peaux symboliques, les «pelures» métaphoriques qui se détachent des corps des personnages peuvent aussi être comparées à des chrysalides. Monsieur Souriceau est d'ailleurs pris dans un mariage qui lui colle à la peau et dont il n'arrive pas à se défaire ; il n'osera jamais enlever sa «peau de mari», quitte à vivre une double vie : «Jamais Monsieur Souriceau ne se défit non plus de sa peau conjugale, dans laquelle il ne tarda pourtant pas à se sentir à l'étroit. Il ne la quitta toujours pas après s'être pris d'une affection durable pour l'archéologue Hyacinthe Farouchet.» (*CHR*, p. 27). Jamais, donc, il ne sortira de sa chrysalide conjugale... Monsieur Souriceau cherche pourtant, plus qu'aucun autre personnage, à se soustraire à cette ronde de mutations, à se défaire de cette oppressante

⁷⁶ Pierre Brunel, *Le mythe de la métamorphose*, Paris, A. Colin, 1974, p. 105.

circularité. Mais le linguiste sait que les mues se succèdent aussi en une véritable série d'épluchages incessants qui le ramènent irrémédiablement au *même* : «Mais si, sous cette peau grisâtre de Souriceau, il n'apparaissait qu'une couche suivante de peau de souriceau, atteinte de la même affection?» (*CHR*, p. 248), s'interroge-t-il.

La métaphore de la chrysalide s'incarne enfin d'une toute autre manière dans le récit. En effet, le cadavre de certains personnages est aussi nommé une «chrysalide» ; la dépouille est représentée comme une simple pelure perdue. Ainsi, lorsque le compositeur Brixi rendra l'âme, son enveloppe charnelle deviendra chrysalide : «Or, tandis que les deux employés franciscains redescendent le couloir en poussant la chrysalide du compositeur, qu'ils mènent vers l'abîme aux cerfs,» (*CHR*, p. 150), tout comme on transportera peu de temps après la «chrysalide» de Madame Souriceau hors de l'hôpital suite à sa mort. (*CHR*, p. 50). La chrysalide est d'ailleurs associée à la mort elle-même dans certains mythes. Comme nous le verrons plus tard, on retrouve plusieurs références à la mythologie égyptienne dans *Les Chrysalides*. Sur les sarcophages, les murs et les plafonds des tombeaux dans la Vallée des Rois, on peut fréquemment y voir des morts qui tentent de se dégager de leurs momies «comme des insectes de leurs chrysalides⁷⁷» et l'on peut aussi y trouver l'image d'un papillon sortant de sa chrysalide⁷⁸. Dans l'univers hodrovien, univers étroitement lié aux mythes, la chrysalide signifie donc que la mort elle-même n'est qu'un passage, une simple métamorphose.

1.2.2 Le camouflage ou *Cucula*

Quelquefois, ça se camoufle en se métamorphosant, dira Sophie Souriceau. Et le terme «kukly», justement, cache encore d'autres sens, comme le souligne Le Grand :

⁷⁷ Michel Hulin, *La face cachée du temps*, Paris, Fayard, 1985, p. 181-182.

⁷⁸ Eva Le Grand, «Mémoire de Prague, ou le texte-chrysalide», *Spirale*, numéro 145 (novembre-décembre), 1995, p. 28.

[...] en plus de signifier un cycle entomologique (larve-chrysalide-nymphe-imago), il renvoie également au terme latin *cucula*, la cape permettant de masquer notre identité. Mais il évoque aussi le vieux mythe grec selon lequel le dernier souffle du mourant se transforme en son esprit.⁷⁹

Ainsi, l'univers de *Kukly* implique non seulement la métamorphose mais aussi la dissimulation, le travestissement de l'identité. Si certains personnages se métamorphosent sans le vouloir, d'autres le font volontairement en usant de stratagèmes afin de changer de forme et devenir méconnaissables. Ignace Machaut sera la victime et l'hôte de ce type de métamorphose par dissimulation. C'est ainsi que sa tante Los se cachera sournoisement sous ses traits après sa mort. Ignace ignore d'abord le «camouflage imminent de la morte» (*CHR*, p. 72-73), mais très tôt «des traits de tantine Los transparaissent à travers ses propres traits.» (*CHR*, p. 105) Tantine Los se venge de ce qu'il n'a jamais eu d'amour pour elle en se camouflant «par métamorphose dans son visage» (*CHR*, p. 106). Sophie, qui ne connaît que trop bien les transformations, est la première à présager la métamorphose d'Ignace, qui refuse de croire que rien ne quitte jamais le monde pour toujours. Mais voilà que, dans un geste d'affection, le masque tombe et le visage d'Ignace se met littéralement à peler:

Or lorsque Sophie Souriceau passe la main sur le visage du poète, qui jusqu'alors lui paraissait doux, presque un visage de jeune fille, du plâtre commence à s'effriter sous ses doigts. Et à travers le masque plâtreux d'Ignace Machaut, les lignes d'un autre visage, beaucoup plus vieux celui-ci, se mettent à transparaître. De qui est-ce le visage? [...] Pour l'heure Ignace Machaut ne pressent rien de cette métamorphose – et Sophie ne connaît pas ce visage. Et partout où passe le poète en reconduisant Sophie hors de sa ville natale, qui se change en fosse noire, un sentier de plâtre serpente à sa suite. (*CHR*, p. 105)

Dans *Les Chrysalides*, le faciès des personnages n'est bien souvent qu'un papier-calque sous lequel un autre visage peut transparaître insidieusement. Dans le cas des métamorphoses plus «avancées», le visage des personnages devient masque, et risque, à tout moment, de s'effriter comme du plâtre sec ou de laisser transparaître l'autre qui les habite. Tel est le cas d'Hyacinthe Farouchet, maîtresse de Monsieur Souriceau, qui fait la constatation suivante : «C'est curieux comme elles se ressemblent de plus en plus, toutes les deux. Telle est la vengeance que me réservait celle au cou de cygne, elle s'est camouflée dans le visage

⁷⁹ *Ibid.*, p. 28.

d'Hyacinthe.» (*CHR*, p. 192) Farouchet elle-même découvrira avec stupéfaction que le visage de la femme de son amant est tranquillement en train d'envahir ses propres traits :

Au même moment, comme à son habitude, Hyacinthe Farouchet se regarde dans le miroir ovale (en bas du miroir, une tige de lotus flotte à la surface d'un fleuve, peut-être le Léthé). Son visage s'est encore un peu transformé, comme si un autre visage transparaisait au travers du sien. Ça y est, Hyacinthe Farouchet reconnaît ce visage, c'est celui de celle pour laquelle jamais elle ne connût de rancœur, même de son vivant, sans doute aurait-elle pu l'aimer, si l'autre avait fait preuve de compréhension pour ses sentiments. Telle est donc la vengeance qu'elle se réservait. Elle a imprimé ses traits sur mon visage. Mais peut-être Henri me les a-t-il imprimés lui-même, écartelé entre Zizkov et Karlin comme entre deux abîmes. (*CHR*, p. 191-192)

Et puisque les personnages des *Chrysalides* présentent différentes facéties, que leur corps est transmutable, leur nom, souvent perçu comme le point d'ancrage de l'identité, se métamorphose aussi. En effet, la plupart des personnages se retrouvent, d'un tableau à l'autre, sous différents patronymes ou prénoms, tandis que d'autres altèrent volontairement leur nom en changeant la graphie ou la prononciation afin de se distancier d'un passé honteux ou pour se détacher de leur famille et rompre le cercle ombilical qui les noue à une tache familiale. Cependant, ce détachement, nous l'avons vu, est impossible dans cet univers où l'atavisme joue un rôle si capital. Voilà pourquoi plusieurs de ces tentatives de métamorphoses volontaires échouent : tante «Loos», en plus de se cacher derrière les traits de son neveu, fait changer son nom à la résonance germanique, en «Los», résolument plus «tchèque». Mais son neveu, quelque peu contrarié de ce camouflage, s'interroge alors :

Ignace Machaut n'aime point non plus la façon dont tantine Los prononce son nom, avec ce o prolongé, censé montrer que le nom s'écrivait à l'origine avec deux o : Loos (mais son mari n'était pas allemand, c'était un Viennois de souche). Dans ce cas pourquoi tantine a-t-elle fait corriger l'orthographe de son nom après la guerre, et pourquoi, aujourd'hui encore, bien après la guerre, se cache-t-elle derrière son nom de Los (et elle va persister à se cacher derrière sur la plaque marbre du colombaire où elle reposera). (*CHR*, p. 71-72)

Les Müller, famille maternelle de Sophie Souriceau, aussi honteux de leur nom allemand, le traduisent tout simplement en Meunier après la guerre : «Mais elle a beau ne pas en parler, jamais Hélène Meunier ne s'est cachée tout entière derrière son nom de Meunier, puis, plus tard, derrière son nom de Souriceau. Un changement de nom ne peut tout de même cacher les

péchés de ses pères, comme un gant dissimule de l'eczéma.» (*CHR*, p. 106-107). Certains personnages dénoncent néanmoins ces transformations du patronyme servant à se réfugier d'un passé encombrant. Ainsi, la grand-mère de Sophie, qui a elle aussi transformé son nom afin de l'anoblir, décrit pourtant le changement de nom des Müller :

- Hélène Meunier? Son père a vraiment dit à Sophie que sa mère s'appelait comme cela du temps où elle était jeune fille? Grand-mère Orion laisse échapper un rire court et sec. Meunier, dans notre langue, en allemand, Müller, voilà comment elle s'appelait. Sophie Souriceau ne comprend toujours pas. Frau Müller a voulu se cacher derrière son nom de meunier, mais c'était peine perdue. Sa fille non plus n'a pas réussi à se cacher derrière. Or lorsque Sophie demande à sa grand-mère Orion pourquoi elles se dissimulaient ainsi derrière leur nom, elles ne voulaient pas porter un nom allemand sans doute (son père tombe souvent sur des cas de transpositions de noms allemand, dans les requêtes qui parviennent à l'Institut d'études linguistiques), grand-mère Orion acquiesce de la tête : on peut retirer son nom comme on se dégage (Grand-mère Orion n'a-t-elle pas elle-même fait l'expérience de ce semblable déshabillage, elle qui retira son nom de rongeur parce qu'il ne se prêtait pas à sa légende de harpe?), mais on ne retire pas le reste. La petite Sophie ignorait-elle vraiment que son grand-père était allemand? (*CHR*, p. 85-86)

Comme le constate la grand-mère paternelle de Sophie, toutes ses dissimulations ne sont que vaines. Tel que nous l'avons démontré précédemment, les métamorphoses, qu'elles soient involontaires ou souhaitées, ne permettent pas pourtant de rupture, pas plus que les camouflages n'enrayent le destin de chaque être. Toutes ces couches, ces capes, ces chrysalides, permettent aussi de se mettre à l'écart des situations compromettantes. Monsieur Souriceau se cache quant à lui derrière sa peau de rongeur, sa peau de linguiste. Ainsi redoute-t-il le fatidique «dépouillement» qui pourra le menacer dans la quiétude de son cabinet, bien à l'abri dans ses songes et ses théories. Il se dissimule derrière son travail pour ne pas avoir à confronter, ne serait-ce qu'en esprit, les événements de quarante-huit et de soixante-huit :

De quelle peau pourrait-il se dépouiller, lui qui, de tout temps, s'est tenu à l'écart, dans un dialecte proto-slave – aussi bien en quarante-huit que vingt ans plus tard. Même en mai quarante-cinq il est resté en dehors de tout, parti pour le Château, il s'est arrêté à mi-chemin en entendant l'appel enjôleur d'une compagne cygne. Plus tard, il n'y eut toujours pas le moindre dépouillement dans sa vie, plutôt un habillage, mieux, un emballage, si l'on peut nommer ainsi le processus par lequel on acquiert des choses, connaissances ou relations nouvelles. (*CHR*, p. 27)

Ainsi, certains personnages cherchent-ils à cacher leurs origines, à se travestir en changeant de nom, ou alors ils portent sans le constater, nous le verrons subséquemment, les noms transformés des personnages historiques ou mythiques qui les ont précédés. Il n'est donc pas rare de voir leur nom se modifier, parfois même subtilement. Ils retrouvent à l'occasion leur nom d'antan, un nom perdu et oublié, comme c'est le cas de Grand-mère Meunier, qui, lorsqu'elle pénètre dans ses souvenirs et ses tableaux vivants, revêt de son nom de jeune fille (Ève Deslarves). Un nom par ailleurs hautement symbolique et qui laisse entrevoir les multiples transformations qu'elle parcoura... M. Fauconnet, l'avatar de M. Souriceau, porte, quant à lui, ce nom qui rappelle le clan des Sokols⁸⁰, groupe indépendantiste tchèque. Malgré ses railleries envers grand-mère Meunier, Grand-mère Orion aussi cherche à dissimuler son origine en changeant non seulement son patronyme, mais son lieu d'origine, qu'elle souhaite anoblir :

Quand on aborde le sujet, grand-mère Orion affirme qu'elle est originaire de Hradiste, mais en réalité elle vient du village de Hlina. Seulement voilà, Hlina ne se prête pas à sa légende de harpe. Le seul nom, bien peu noble, du village, qui signifie la glaise, ne s'y prête pas, tant il s'accorde mal avec Orion, le nom de jeune fille de grand-mère. Le linguiste Souriceau secoue la tête en pensant au patronyme stellaire de ses ancêtres : un nom déformé, à n'en point douter, tout comme le nom même de cette constellation de la Voie lactée. (*CHR*, p. 42)

Un autre type de camouflage se retrouve dans le récit : la dissimulation volontaire par falsification des faits. Autrement dit, le mensonge s'emploie aussi comme une forme de déguisement. Le verbe agit comme dissimulateur et certains personnages se servent de ce subterfuge pour arriver à leurs fins. La métamorphose de la vérité, le remodelage ou la contrefaçon des dires opère aussi comme des paravents de l'identité et des desseins de chaque être. C'est le cas de Monsieur Souriceau qui ment au fantôme de son beau-père, Hauptmann Müller, venu le visiter dans son cabinet de linguiste. «Ainsi, pour la seconde fois, Monsieur Souriceau enterre sa femme, pour la seconde fois il renie sa fille.» (*CHR*, p. 108). Il évite de lui annoncer la mort de sa belle-mère en tentant de le duper : il déclare alors que sa femme est morte, et fait passer sa fille pour leur femme de ménage :

⁸⁰ Sokol signifie «faucou» en français. Nous reviendrons sur ce groupe dans le troisième chapitre.

Ensuite Hauptmann Müller demande à Monsieur Souriceau où se trouve Madame Müller. Et Monsieur Souriceau de dire que Madame Müller prend les boues. Il a tant rabâché cette baliverne à Sophie, quand elle s'enquérât de grand-mère, qu'il la répète aussi à son hôte, quoique des mois se soient écoulés depuis que grand-mère a fredonné dans la salle de bains avant de plonger la tête sous l'eau. [...] Après quoi Hauptmann Müller s'enquiert de sa fille Hélène. Et Monsieur Souriceau de dire qu'Hélène est morte en quarante-cinq, qu'elle n'a même pas terminé son lycée. Monsieur Souriceau ne sait trop pourquoi il a inventé cette baliverne sur la mort d'Hélène, sûrement pour ne pas devoir assister à la rencontre du père et de la fille, fût-ce en esprit. [...] Et après avoir renié sa femme, il renie maintenant sa fille. (*CHR*, p. 102-103)

Toutes ces capes, masques, coquilles couvrant l'identité des personnages sont néanmoins sujets à tomber ou se dissoudre : la circularité affecte toutes ces supercheries pour laisser apparaître non pas la vérité, mais l'*autre couche* qui se trouve derrière chaque peau, chaque parole, chaque façade - et qui en cache toujours une autre à son tour...

1.2.3 La marionnette ou *Kukla*

Parmi les multiples métamorphoses étymologiques du titre original, *Kukly* (rappelons : chrysalide, en tchèque), se rapproche aussi du mot russe «*kukla*» (poupée ou marionnette). On se souviendra que Sophie Souriceau est couturière à l'Empire des marionnettes⁸¹. Son cheminement ainsi que celui des personnages devant des toiles de fond historiques et à travers le labyrinthe de leurs souvenirs fera apparaître des marionnettes qui prendront vie et des humains qui la perdront en devenant à leur tour des pantins. La trame se fait mimodrame et défile comme une pièce de théâtre, d'où les fameux «tableaux vivants» du titre. «Il semblerait que cet ensemble de procédés, dont le but est de «marionnettiser» la réalité, représente le glissement le plus important et aussi typiquement tchèque dans la conception de l'histoire⁸²», dira à ce sujet Hodrová. Comme le note Le Grand, il n'est donc pas surprenant que le nom du grand-père Deslarves soit «*Kukla*» dans la version originale du roman...

⁸¹ Notons que la République tchèque est réputée pour ses marionnettes artisanales. Aujourd'hui, le pantin et la «poupée russe» sont les principaux items vendus à Prague dans le commerce touristique de souvenirs-cadeaux.

Comme le démontre Annie Gilles dans *Images de la marionnette dans la littérature*, la marionnette est l'image par excellence de la castration puisqu'elle renvoie au mutisme, au silence et à la manipulation⁸³. Il en va de même pour les marionnettes des *Chrysalides* : elles ne sont là que pour mentir, trahir, compromettre ou être manipulées. «C'est seulement là que la marionnette se met à remuer ses lèvres jusqu'alors immobiles et à parler. Elle parle, pour trahir.» (*CHR*, p. 85) C'est ainsi que Anne Lecas et son fiancé Jean Beck deviennent des marionnettes après leur fuite : «Mais bien sûr, c'est Jean Beck, le coupable de haute trahison, l'homme qui tua un officier allemand parce qu'il l'avait traité de chien de tchèque. Et ça, n'est-ce pas Anne Lechat, sa bien-aimée?» (*CHR*, p. 57). Ces deux personnages se retrouvent très tôt sous de nouveaux noms, cette fois en tant que pantins : «Jean Pick et Anne Lecas (tels sont les noms que Sophie a inventés pour les marionnettes)» (*CHR*, p. 62) En outre, il n'y pas de marionnette «autonome» dans *Les Chrysalides* : elles sont toujours présentées comme les doubles d'autres personnages, historiques ou purement fictifs ou alors elles deviennent le duplicata des personnages à la mollesse de caractère et donc facilement manipulables. Paul Tendrin, amour d'enfance de Sophie Souriceau et objet de la maîtresse Tendrin, qui contrôle ses allées et venues, devient à son tour marionnette à la fin du roman :

Un jour, au début de l'automne, au beau milieu des marionnettes qui lui pendent au-dessus de la tête dans l'atelier de couture, Sophie Souriceau découvre Paul Tendrin. [...] Or Paul Tendrin, qui s'est transformé en marionnette à Olšany, émerge alors de son sommeil de Sainte-Catherine. Il ouvre les yeux et regarde en bas. Au-dessous de lui, il vient d'apercevoir une gigantesque Sophie Souriceau et ses jambes se sont mises à gigoter dans l'air. Or en regardant d'en bas le tout petit serveur Tendrin en train d'essayer de lui échapper, Sophie Souriceau s'interroge subitement : n'en sera-t-il pas de même pour tous ses amours, ses amours passés, ou qui passeront? Tous se changeront un jour en marionnettes livrées à la merci des ciseaux, de l'aiguille et des fils. Un jour, semblable transformation affectera aussi Ignace Machaut [...] (*CHR*, p. 230-231)

Les marionnettes de l'atelier de couture où travaille Sophie se voient donc dépositaires d'âmes errantes. «Plus d'un texte fait de la marionnette l'objet tangible d'un dépôt

⁸² Daniela Hodrová, «Le topos de la bataille perdue», in *Le roman tchèque dans le contexte international*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1992, p. 94.

⁸³ Annie Gilles, *Images de la marionnette dans la littérature*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1993, p. 277.

symbolique : là, mémoire et âme se confondent.⁸⁴» écrit Gilles. Dans *Les Chrysalides*, l'utilisation de pantins animés sert aussi à accentuer le caractère théâtral des tableaux vivants. Encore une fois, comme l'explique Hodrová, il s'agit d'une traversée de frontière, ou plutôt d'un entre-deux, entre la représentation de l'histoire et l'histoire elle-même, qui devient pièce de théâtre :

La frontière entre l'être humain et le pantin n'existe plus. D'un côté les personnages historiques sont stylisés comme des marionnettes, [...] tableaux vivants ou mécaniques, de l'autre côté les marionnettes s'animent, s'humanisent, le théâtre, pour un instant, devient «vie», [...] ⁸⁵

Même le visage «humain» possède la consistance de celui d'un pantin : la persona, le masque de l'identité, s'effrite, les visages «s'épluchent» peu à peu, et finissent «par tomber tout entier, par se dissoudre comme le visage de plâtre d'une statue ou d'une marionnette plongée dans l'eau.» (*CHR*, p. 265) Toutes les existences sont «cousues de vies étrangères, telle une robe de marionnette faite de chiffons ajustés de bric et de broc» (*CHR*, p. 289), s'étonne Sophie : les tissus des histoires se confondent pour mieux se souder et tisser la toile de la mosaïque globale des *Chrysalides*. Les marionnettes, ces objets dépositaires d'humanité, sont aussi en charge d'une mémoire fragmentée et tout aussi décousue que leurs habits. Elles chantent leur nostalgie et leur désespoir dans l'atelier de la cousette : «Si encore la marionnette ne chantait pas tout le temps avec une telle nostalgie, au plafond. Si l'on n'entendait pas perpétuellement, dans l'atelier du couture, ce son aigu et prolongé, incroyablement nostalgique, qu'émettent les marionnettes folles et mourantes.» (*CHR*, p. 232)

Dans le roman, plusieurs événements historiques sont rejoués par les personnages, qui recréent des «tableaux vivants» de l'histoire. Les héros «marionnettisés» jouent plusieurs vies à la fois, vivent plusieurs rôles, et défilent tous sur la même scène : les personnages-acteurs, piégés dans la répétition de l'éternel retour, ne peuvent que «répéter» une histoire qui déjà se

⁸⁴ *Ibid.*, p. 278.

⁸⁵ Daniela Hodrová, «Le topos de la bataille perdue», in *Le roman tchèque dans le contexte international*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1992, p. 94.

répète elle-même : «N'est-ce pas un tableau vivant, ça aussi, une espèce de roue de l'histoire» (*CHR*, p. 53), dit à juste titre Monsieur Souriceau. Encore une fois, la circularité des scènes, des «tableaux vivants» qui tournent en rotation continue, démontre que les personnages ne sont en fait que pantins, soumis à cette ronde incessante : ils bougent mécaniquement, tel des automates, d'un tableau à l'autre.

Nous avons démontré, dans ce chapitre, que le monde des *Chrysalides* est le monde des métamorphoses, aux frontières mal définies, un monde instable, en perpétuelle mutation, dans un univers où les mythes s'entrecroisent pour se répéter sous une nouvelle forme, et que les métamorphoses sont aussi bien «horizontales» que «verticales». L'éternel retour des situations, mais aussi des mêmes personnages revenant sous les formes les plus diverses (insectes, mammifères, oiseaux – voire objets) fait rejouer des tableaux qui n'en finissent jamais de se réinventer. La circularité du temps ainsi que les métamorphoses diverses, résultantes de l'éternel retour, provoquent le «retour éternel» des personnages, des situations historiques ou anecdotiques similaires, jusqu'à ce que l'origine même de l'identité, de l'histoire ou de l'anecdote en-soi ne soit plus repérable. À l'instar de Sophie, certains personnages du roman prennent donc conscience de ces mutations, alors que d'autres s'imaginent, à tort, qu'ils pourront éviter ces transformations. Mais nul n'y échappe : dans *Les Chrysalides*, la connaissance de soi est indissociable de la connaissance de l'autre, et la conscience du présent ne peut s'exercer sans la conscience du passé. Cette connaissance n'a lieu que grâce à la métamorphose, pour s'effacer ensuite presque immédiatement, sombrer à nouveau dans l'oubli et ne devenir alors qu'un souvenir fugace.

CHAPITRE II

CONVERSIONS & CIRCONVOLUTIONS DU TEMPS ET DE L'ESPACE : LES CERCLES CHRONOTOPIQUES DE LA *CITÉ DOLENTE*

Cité dolente! Ville de marionnettes! Monstre! Assurément, j'ai eu part à ton éveil moi aussi, je t'ai animée par les mots. Désormais je cherche en vain sous ta langue le schém qui s'y cache, pour le retirer. En vain je te touche. Je franchis tes dernières portes dont la plupart s'ouvrent de nulle part sur nulle part, je parcours les lieux abandonnés de ta mémoire, je lis et écris sur toi des livres. [...] j'espère l'instant où je toucherai d'un mot, ville-fauve, ainsi qu'enfant je te sentais. Par ce mot, je t'ôterai le schém magique. Alors tu retomberas dans ton sommeil. Jusqu'au jour où....

Daniela Hodrová, *Prague*

Praha.

Cité cryptique, théâtrale – voire fantasmagorique-, Prague est comparable à une actrice dont la beauté et le mystère l'auréolant auraient fait d'elle une vedette surmédiatisée devenue au cours des siècles une figure de proue, un cliché sans âge. Car Prague *est* cliché : non seulement est-elle devenue assez récemment une proie excessivement convoitée du tourisme international, mais tout son *décor* semble faux, s'offre au regard tel un canevas factice de film historique. Telle une Dorian Gray de l'Europe centrale, tout en elle invite à croire qu'elle dissimule quelque secret inavouable derrière ses façades trop belles, à l'arrière de cette devanture de «ville dorée». Car la fascination qu'elle exerce laisse pantois : par son architecture communiste, Prague est balafmée sans être hideuse, par son art déco, elle est

élégante sans être pompeuse, par ses quartiers médiévaux, Prague est immémoriale sans être vieillotte. La magie opère, mais n'est certainement pas sans subterfuge. Les contusions inscrites dans son paysage urbain comme ses plus grands atours architecturaux attestent qu'elle fut l'arène de massacres, de révolutions, d'une histoire riche d'aléas ; mais de ses meurtrissures, elle semble être sortie plus robuste encore. Comme l'écrit si bellement Ernst Weiss : «C'est l'empreinte d'une très vieille princesse dont les traits se seraient pétrifiés tout en gardant leur beauté, qui aurait survécu à toute sa lointaine descendance, immensément riche, et dont plus personne n'oserait encore espérer la mort.⁸⁶» Qu'elle se fasse actrice ou princesse, *Praha* témoigne du temps. Elle respire le passé et vit l'histoire. Elle projette l'avenir et redit le présent. Capricieuse, elle peut berner à tout moment, se présenter comme envoûtante, pour mieux capturer l'imaginaire du rêveur.

Comme nous l'avons vu précédemment, les personnages des *Chrysalides*, coincés dans l'éternel retour, sont sujets à de multiples changements. Ils défilent dans une Prague qui fait figure de décor derrière cette mascarade d'âmes passantes ; elle est la scène unique de «la ronde des événements qui reviennent perpétuellement en ces lieux, un peu différemment à chaque fois, pourtant?» (*CHR*, p. 220). Ces lieux qui abritent toutes ces métamorphoses ne sont pas à l'abri pour autant de la transformation : ils sont aussi soumis à ce tournoiement perpétuel et sont sujets à la circularité. Dans ce chapitre, nous verrons que non seulement Prague amorce certaines métamorphoses dans le roman, mais que la «ville dorée» est elle-même sujette à la transformation. Nous allons, dans un premier temps, exposer quelques mythes et images courantes de la ville de Prague et établirons ensuite en quoi ces mêmes mythes et ces images entretiennent des rapports singuliers avec les différents temps du récit. Nous verrons que Prague se pose à la fois comme un texte et une scène et qu'elle entretient en tout temps un rapport ambigu à la temporalité. À cette fin, le texte de Hana Voisine-Jechova intitulé *Prague, centre cosmopolite ou une des capitales d'Europe centrale?* nous donne quelques exemples de représentations littéraires de la cité vltavine qui propulsent les personnages «dans l'abîme de l'espace et du temps» (*CHR*, p. 248). De plus, l'ouvrage *Prague*, situé à mi-chemin entre le beau-livre et le guide touristique – et qui n'est en fait ni un

⁸⁶ Ernst Weiss, «Prague», in *Le goût de Prague*, Paris, Mercure de France, 2003, p. 78.

ni l'autre, mais davantage une exploration du processus d'écriture d'Hodrová - expose les mythes, légendes, histoires et souvenirs sur lesquels l'auteure a érigé ses romans. Elle parcourt, avec sa mémoire, les lieux-clefs de la ville de Bohême : la Gibetière, le cimetière d'Olšany, la place de la Vieille Ville, le Château, le Pont Charles, la cathédrale de Saint-Guy, la Fosse aux Cerfs... Dans la seconde partie du chapitre, nous exposons le concept bakhtinien du chronotope (*Esthétique et théorie du roman*) et nous démontrons comment ce concept est problématisé dans le récit. Le temps, superposé en couches, se dépose sur cette ville elle-même déjà dépositaire du passé, d'où la complexité des rapports spatio-temporels dans le récit, doublement problématisés par la circularité.

2.1 Images et mythes de la ville

Voilà, ainsi les hommes passent dans l'histoire, avec les mêmes balancements, dans une brume identique. [...] qu'importe, des monuments s'érigent et s'écroulent, mais Prague réapparaît, immuable, éternelle.

Angelo Maria Ripellino, *Chroniques pragoises*

Nous avons déjà insisté sur l'aspect insufflant de Prague, cité porteuse de légendes et de mythes, envasée dans un humus chargé de fantaisies, un terreau fertile pour l'imaginaire de bien des artistes. Cette mère-porteuse est d'ailleurs parfois trop lourde de tous ces mythes et légendes qu'elle étaye, et cette lourdeur a bien fini par la mythifier elle-même. Car Prague *est* mythe. Même l'histoire de sa fondation repose sur un socle mythique : la légendaire duchesse Libussa⁸⁷ (Libuse), au VIII^e siècle, aurait fondé la ville tout en prophétisant sa gloire future. «Prague a été élevée au rang de mythe, mythe historique et littéraire, mythe esthétique aussi. Contraire absolu de la cité idéale, elle n'en est pas moins un idéal ambigu pour ceux qui y ont

⁸⁷ Johannes Urzidil, *Prague*, Paris, Gallimard, 1997, p. 172.

vécu et même souffert⁸⁸», écrit Gérard-Georges Lemaire. Car *Cité dolente*, elle l'a été pour plusieurs... Une telle mythification lui assure une certaine notoriété mais le revers vicieux de ce sceau tend à la figer dans nombre de clichés. Comme le note Claudio Magris, Prague n'est pas à l'abri des stéréotypes et des redites : «Le mythe de Prague se répète, mais la littérature qui le dévide comme une pelote de laine est une littérature variée, très vivante, riche en contrastes et en oppositions [...]»⁸⁹. Pour Hodrová, créant, grâce à ses romans, «un chapitre de plus de la mythologie pragoise»⁹⁰, c'est le mot qui insuffle la vie au mythe de Prague : «Et à l'instar du Golem, le mythe de la ville se désagrège régulièrement, pour reparaître cent ans plus tard, à l'aube d'un autre siècle, au moment où un écrivain, dans son livre, replace en lui le *schem* qui lui donne la vie.⁹¹» Pour l'auteure, toujours dans une perspective holistique, la ville est perçue comme un tout : la cité est une représentation miniature de la terre, un microcosme du monde. «Tout homme qui la découvre pourrait croire, et de plein droit, ne point voir une ville, mais le monde. Le maître ne disait-il pas *Plaga*, au lieu de Prague? C'est en effet ainsi que l'on surnomme la ville-monde.» (*CHR*, p. 154), dit à ce titre Jessenius⁹², sur la grand-place de la Vieille Ville.

Tout comme les personnages des *Chrysalides* sont à la recherche de leur individualité intrinsèque mais pourtant évanescence et de la signification profonde de leurs transformations, Magris soutient que le mythe littéraire pragoise est en quête éternelle d'un sens, une quête constitutive et structurante : «Comme tout mythe, le mythe littéraire pragoise poursuit une identité essentielle, au-delà des bouleversements de l'histoire, bien qu'il se

⁸⁸ Gérard-Georges Lemaire, *Franz Kafka à Prague*, Paris : Éditions du Chêne, 2002, p. 10.

⁸⁹ Claudio Magris, «Prague au carré», *Critique*, numéro 483-484 (août-septembre) «Prague cité magique», 1987, p. 627.

⁹⁰ Michel Cornaton, «La cité dolente. Entretien avec Daniela Hodrová», *Le Croquant*, numéro 20 (automne-hiver), 1996, p. 142.

⁹¹ *Ibid.*, p. 142.

⁹² «Jan Jessenius (1566-1621), humaniste tchèque d'origine slovaque, enseigna à l'université de Prague [...] Il fut le premier à Prague à pratiquer une dissection publique. Le 21 juin 1621, il fut exécuté sur la place de la Vieille Ville pour avoir participé à l'insurrection anti-habsbourgeoise des États.» (*CHR*, p. 17)

nourrisse d'un matériau historique très riche et stratifié.⁹³» Car tout en Prague rappelle un événement historique et ses monuments et éléments urbains propulsent le citadin dans un monde et un temps mythiques. «Les monuments de la ville rappellent bien souvent les mythes fondateurs. Les contempler, c'est alors imaginer le monde mythique dont ils ouvrent les portes.⁹⁴», écrit Marie-Claire Kerbrat. Mais le citadin projette aussi son imagination et sa mémoire dans l'espace et le temps *urbains*. Antoine Bailly, dans son ouvrage *Représenter la ville*, explique que les recherches sur l'imaginaire urbain dégagent une perception bien singulière de ce «temps urbain» (chronos) : «évolution historique du cadre bâti, perspectives de transformation (projection d'éléments dynamiques), mythes historiques font partie intégrante des images urbaines.⁹⁵» écrit-il. Nous verrons donc quatre images, quatre mythes littéraires récurrents de la ville de Prague (la «ville-labyrinthe», la «ville-mémoire», la «ville-théâtre» et la «ville-livre»), et comment ces mythes *circulent* dans le roman et entrent en relation avec ce *temps urbain* spécifique.

Nous tenons à définir, avant de débiter, l'acception du terme mythe que nous employons ici. Dans la première partie, nous avons évoqué le «mythe des mythes», le mythe de l'éternel retour, celui qui, selon Eliade, ouvre sur un Grand Temps, est tenu pour vrai, bref un mythe «fondateur», un récit des origines, qui explique le fonctionnement et le fondement du monde. Dans cette partie cependant, nous utilisons plutôt le mythe dans un sens plus courant : nous verrons le mythe dit «littéraire», comme «un des réservoirs de sens les plus importants pour la littérature⁹⁶», celui qui relève de l'imaginaire et se sait fictif, qui revient avec une périodicité notable dans la littérature, et qui se transmet et se transforme au fil de ses passages dans les récits.

⁹³ Claudio Magris, «Prague au carré», *Critique*, numéro 483-484 (août-septembre) Prague cité magique, 1987, p. 625.

⁹⁴ Marie-Claire Kerbrat, *Leçon littéraire sur la ville*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, p. 100.

⁹⁵ Antoine Bailly (et al.), *Représenter la ville*, Paris, Économica, 1995, p. 13.

⁹⁶ Éric Bordas, «Mythe», in *Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 388.

2.1.1 La ville-labyrinthe

Nous avons déjà souligné, en introduction, le caractère labyrinthique de Prague et la raison pour laquelle cette image fantastique de la cité vltavine revient tant en littérature. Prague n'est cependant pas un cas unique : comme le mentionne André Peyronie, l'image du labyrinthe et plus précisément la figure de la «ville-labyrinthe» se retrouvent fréquemment dans les textes contemporains. Cette figure récurrente relève bien entendu de la mythologie, précise-t-il : «Figure symbolique qui permet de penser ensemble des postulations contradictoires, le labyrinthe relève de la pensée mythique.⁹⁷» Cette recrudescence de popularité du mythe s'expliquerait par les aléas tortueux de l'histoire au cours du XX^e siècle. «Le thème peut être, tout d'abord métaphore de l'aventure collective, image aidant à penser l'aventure de l'homme dans l'histoire⁹⁸», poursuit Peyronie. Or, même si l'image de la ville inextricable semble un thème récurrent en littérature, Prague conserve toutefois sa spécificité de lieu cryptique et ambigu. Voisine-Jechova explique que cette ville pousse le sujet qui y circule vers une véritable plongée dans le passé, dans l'histoire, dans la mémoire collective :

[...] labyrinthe d'éléments disparates et d'une quête spirituelle sans relâche, la capitale de la Bohême garde son caractère d'endroit privilégié de contaminations d'éléments contradictoires et d'interrogations philosophiques et éthiques incessantes, tout en entourant ceux qui entrent dans son univers d'une aura enchanteresse de son architecture et des souvenirs évoquant son passé.⁹⁹

Hodrová, pragoise de naissance, est sensible à cette particularité de la capitale de la Bohême : n'oublions pas que *La Cité dolente* est d'abord et avant tout une trilogie sur Prague. Elle renchérit, alors qu'elle examine le *topos* de l'entrée dans un article consacré à Prague: «Significatif est le fait que c'est dès lors la ville qui apparaît le plus souvent comme espace cryptique – une ville mystérieuse, ville-labyrinthe, ville-être vivant qui figure à sa

⁹⁷ André Peyronie, «Labyrinthe», in *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Le Rocher, 1994, p. 948.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 942.

⁹⁹ Hana Voisine-Jechova, «Prague, centre cosmopolite ou une des capitales d'Europe centrale?», in *L'Europe du milieu : actes du colloque*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1991, p. 241.

manière le double du héros hypersensible.¹⁰⁰» Elle évoque aussi le caractère labyrinthique de la capitale de la Bohême dans son ouvrage *Prague, Visite privée* : «Bien des héros de romans pragois errent dans la ville, devenue labyrinthe pour leur âme sujette au dédoublement. Les palais sont aussi labyrinthiques – souvenons-nous des errances de Josef K. dans *Le procès*.¹⁰¹» En effet, note Sylvie Germain, Kafka est en grande partie responsable de cette image de la cité vltavine :

Franz Kafka, lui, a porté jusqu'à l'incandescence et l'épure cette part de fantastique, arpentant avec une extrême acuité les «terriers» et labyrinthes de sa ville comme s'il s'agissait de ceux qui creusent et rongent la raison humaine, hantée de solitude, d'absurde et d'angoisse.¹⁰²

Kafka souhaitait néanmoins ce soustraire du joug inextricable de sa ville natale. «Cette petite mère a des griffes», écrivait-il à Max Brod lorsqu'il lui avouait du même souffle ne pas être en mesure de s'échapper de son emprise. Prague, en revanche, ne se laisse pas facilement capturer. La cité est dépeinte dans toute la trilogie d'Hodrová tel un espace dédaléen, cryptique, imprenable. L'univers hodrovien tente malgré tout de saisir l'insaisissable en dépeignant cette insondable «ville-labyrinthe» dans laquelle les personnages s'aventurent à tâtons à la fois dans leur histoire personnelle et collective. Dans plusieurs tableaux, les trajets sinueux de Sophie Souriceau sont d'ailleurs décrits avec précision :

Arrivée en bas de la colline, elle tourne dans la rue Jessenius et, de la rue Jessenius, s'engage dans la rue Budovec. Dans la rue Budovec, elle ne tourne pas dans la rue Rohac, qui lui permettrait de rejoindre la place Comenius, mais fait encore quelques détours par les rues environnantes. Et en faisant ces détours, Sophie Souriceau se retrouve soudain sur l'avenue Koniev, juste devant la plaque commémorative des morts pour la patrie. (*CHR*, p. 81)

Ainsi Sophie «tricote» à travers les rues de Prague. Son parcours labyrinthique la conduit à emprunter des raccourcis, à prendre des rues qui débouchent sur d'autres, à se faufiler dans les entrailles de la ville. Fréquentes sont d'ailleurs les descriptions des cheminements

¹⁰⁰ Daniela Hodrová, «Prague, pièce sans issue», *Lettre internationale*, numéro 33 (juin), 1992, p. 27.

¹⁰¹ Daniela Hodrová, *Prague*, Paris, Chêne, 1991, p. 131.

¹⁰² Sylvie Germain, «La ville-livre», in *Prague*, Paris, Gallimard, 1997, p. 7.

tortueux exécutés par les personnages dans le roman. Pourtant, au cours de leurs multiples itinéraires décrits avec moult détails, ces derniers ne s'égarer pas. Or, le labyrinthe implique généralement l'égarement et l'oubli des repères spatiaux. Ici, l'oubli se situe ailleurs. Car dans le labyrinthe des *Chrysalides*, les personnages partent en fait en quête d'eux-mêmes, et le labyrinthe devient un chemin de croix intérieur vers la connaissance. «À travers le labyrinthe, figure de la connaissance, certains font plutôt l'expérience de la quête, d'autres de l'errance, des deux le plus souvent inextricablement mêlés.¹⁰³» Dans ces errances, ils errent en fait en eux-mêmes : la mémoire est ainsi représentée comme un espace labyrinthique, ambigu et insaisissable, un espace tout aussi problématique que cette ville dédaléenne et tout aussi enchevêtrée que les rues pragoises. «On peut avancer d'emblée que l'oubli est un trait dominant de l'imaginaire du labyrinthe. Oubli de soi, de ses déterminations spatio-temporelles, de la façon de retrouver son chemin¹⁰⁴», écrit Bertrand Gervais. En parcourant ce «dieu de la confusion et de la perte de soi¹⁰⁵», Sophie s'interroge : «Sophie demande ensuite à son père si ce sentiment, décrit par le philosophe Pascal, ne pourrait se comparer à celui qu'elle éprouve en parcourant la ville. Parfois, elle se met à errer, puis elle n'est pas très sûre d'être vraiment Sophie Souriceau.» (*CHR*, p. 249) De plus, lors des déambulations dans les labyrinthes des *tableaux vivants*, il lui arrive de «croiser» des événements passés et futurs : «Le labyrinthe, parce que lieu de l'oubli, abolit le temps, impose l'instant multiplié comme seule réalité. Tout s'y mêle, présent, passé et futur, dans des architectures inouïes qui permettent à l'impensable d'advenir.¹⁰⁶» Nous reviendrons prochainement sur les aspects de la mémoire urbaine et de la théâtralisation de l'histoire dans les parties *Ville-mémoire* et *Ville-théâtre*.

¹⁰³ André Peyronie «Labyrinthe», in *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Le Rocher, 1994, p. 936-937.

¹⁰⁴ Bertrand Gervais, «Le labyrinthe et l'oubli. Fondements d'un imaginaire», *Figura, textes et imaginaires*, numéro 6, Montréal, Presses de l'Université du Québec à Montréal, 2002, p. 27.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 32.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 61-62.

Non seulement Prague, par sa composition architecturale, est labyrinthique, mais la figure même du labyrinthe constitue en soi une véritable représentation graphique du concept de l'éternel retour et donc du temps «circulaire» à l'œuvre dans *Les Chrysalides*. D'abord, il s'agit d'envisager la ville-labyrinthe comme un espace de circulation, un espace «circulaire». Marie-Claire Kerbrat soulève cet aspect de l'urbanité : «Circulaire, l'espace urbain invite à la circulation, c'est-à-dire à divers parcours qui tournent tous en rond ; une ville est un réseau, et non pas une autoroute.¹⁰⁷» En effet, ce réseau de possibilités dans l'espace de circulation appelle ainsi le labyrinthe, figure «sans échappatoire», où le sujet erre «sans but», tout comme au sein de l'éternel retour, ainsi décrit par Nietzsche. Le sujet, en proie à de multiples métamorphoses, circule dans l'histoire sans fin, en revenant irrémédiablement sur ses pas, quitte à refaire le chemin inverse, mais d'une autre manière. Ceci met en relief le rapport problématique d'espace-temps du labyrinthe, son chronotope particulier : le sujet n'avance ni ne recule dans le labyrinthe, pourtant le temps s'écoule. Peyronie souligne ce parallèle : «Ajoutons que, si le labyrinthe semble relever de l'espace et d'un rapport problématique à celui-ci, l'on peut prétendre aussi qu'il relève du temps (l'éternel retour en constituant alors une figure limite)¹⁰⁸.» L'image du labyrinthe est d'ailleurs très présente dans l'œuvre nietzschéenne, comme le souligne Deleuze:

Le labyrinthe est une image fréquente chez Nietzsche. Il désigne d'abord l'inconscient, le soi ; seule l'Anima est capable de nous réconcilier avec l'inconscient, de nous donner le *fil* conducteur pour son exploration. En second lieu, le labyrinthe désigne l'éternel retour lui-même : circulaire, il n'est pas le chemin perdu, mais le chemin qui nous ramène au même point, au même instant qui est, qui a été et qui sera.¹⁰⁹

La Prague labyrinthique des *Chrysalides* se présente comme un univers où les vivants croisent les morts, où les personnages y perdent leur mémoire et essaient d'en retracer le fil, véritable fil d'Ariane... Fil d'Ariane, ou de Sophie la cousette, qui justement «ourdit des

¹⁰⁷ Marie-Claire Kerbrat, *Leçon littéraire sur la ville*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, p. 95.

¹⁰⁸ André Peyronie, «Labyrinthe», in *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Le Rocher, 1994, p. 915.

¹⁰⁹ Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 215.

histoires» en parcourant la ville? André Carpentier écrit : «Le flâneur déambule, en quelque sorte, parce qu'il préfère féconder ce qu'il ignore ignorer et ce qu'il sait savoir. Ce en quoi il est artiste – c'est-à-dire qu'il frôle l'imperceptible en tissant (texte, *textus*, tissu) son émotion dans le langage.¹¹⁰» Voilà exactement ce que fait Sophie : elle tisse des histoires à travers ses déambulations dans la cité labyrinthique, elle s'imprègne de sa ville pour mieux coudre ses fabulations.

Le dessin même du labyrinthe réapparaît à plusieurs reprises dans les tableaux du roman, et cette insistance du modèle prouve bien que le schème du dédale prend une importance significative dans le roman. En effet, des symboles apparaissent souvent sous la forme d'un motif qui capte l'attention : «(Monsieur Souriceau est justement en train de parler de la spirale, dont le motif est lié à celui du labyrinthe)» (*CHR*, p. 54), d'un tapis qui en porte la marque : «(ce motif ornemental dont les lignes entrecroisées rappellent un labyrinthe)» (*CHR*, p. 8) ou d'un tricot qui affiche des motifs sinueux : «la bande à motifs de méandres blancs sur fond noir» (*CHR*, p. 159).

2.1.2 La ville-mémoire

Je ne connais aucune autre ville qui, comme Prague,
invite aussi souvent, par un étrange charme, à se
souvenir de son passé.

Gustav Meyrink

Ainsi, comme nous l'avons démontré, les personnages des *Chrysalides*, tout en parcourant la «ville-labyrinthe» qu'est Prague, se plongent aussi dans leur labyrinthe intérieur, à la recherche de leur mémoire perdue, éparpillée à travers mille métamorphoses. La ville est justement exposée dans le roman comme lieu de connaissance, un lieu propre à

¹¹⁰ André Carpentier, «Huit remarques sur l'écrivain déambulateur urbain», *Figura, texte et imaginaires*, numéro 10, Montréal, Presses de l'Université du Québec à Montréal, 2004, p. 50.

l'exploration de soi-même, et qui appelle à la réminiscence. «En ville, on marche à la rencontre des autres, mais aussi de soi-même : c'est un espace de réflexion¹¹¹», dira à cet effet Marie-Claire Kerbrat. La cité est un endroit tout désigné pour faire rejaillir cette mémoire à retracer, car elle contient en elle une agglutination de souvenirs personnels disparates pour le citadin qui se souvient, au passage, d'évènements ayant pris place à tel ou tel endroit, à l'angle de telle ou telle rue. Si les chapitres de vie des habitants sont ainsi dispersés à travers l'espace urbain, l'histoire nationale s'y trouve aussi évidemment amoncelée. Derrida avait aussi constaté le potentiel illimité de Prague à relater l'histoire : «c'est un lieu riche d'une immense histoire stratifiée dans ses murs, ses monuments et ses rues¹¹²», écrivait-il. Prague, ville fondée au X^e siècle, a miraculeusement été épargnée lors de la Deuxième Guerre mondiale, et le quartier médiéval de la *Staré Město* (Vieille Ville) est resté pratiquement intact. Malgré l'«assainissement¹¹³» de l'ancestral ghetto juif (*Josefov*) à l'aube du XX^e siècle, il subsiste encore aujourd'hui quelques monuments – synagogues, hôtel de ville - qui ont survécu à cette destruction quasi-totale. Plusieurs façades et palais baroques s'entassent dans la *Malá Strana* (Petit Côté), alors que le *Hradčany* (Quartier du Château) offre sa part d'architecture gothique. Le style Art Nouveau (dont l'architecte le plus connu demeure l'artiste tchèque Alfons Mucha) est repérable dans la *Nové Město* (Nouvelle Ville), où l'on peut aussi observer du cubisme (Chochol, Gocar), et du constructivisme (Loos, Honzik, Janak) et de l'avant-garde (Frank Gehry). Les stigmates de l'architecture communiste sont quant à eux observables aux quatre coins de la ville. Ainsi, affirme Derrida, l'histoire de la cité vltavine est exceptionnellement riche et les influences étrangères inscrites dans son paysage témoignent aussi de la fortune de son passé et des battements du pouls de son histoire :

¹¹¹ Marie-Claire Kerbrat, *Leçon littéraire sur la ville*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, p. 98.

¹¹² Jacques Derrida, «Génération d'une ville», *Lettre internationale*, numéro 33 (juin), 1992, p. 25.

¹¹³ Gérard-Georges Lemaire, *Franz Kafka à Prague*, Paris, Éditions du Chêne, 2002, p. 20.

L'histoire de la ville de Prague est exemplaire à cet égard, avec ses ruptures, ses stratifications gothico-baroques, les influences italienne, française, celte, germanique, ses longues stases ou temps d'arrêt, la destruction du Ghetto et ce qui depuis le XVIII^e siècle s'est immobilisé ou effacé devant la capitale viennoise.¹¹⁴

Si toute ville se voit tôt ou tard attribuer certaines images récurrentes et certains lieux communs, chacune dégage derechef une atmosphère et une imagerie qui lui sont propres. Pour Hodrová, la ville possède aussi, comme le sujet, une mémoire propre, une mémoire urbaine autonome qui serait empreinte de tous les souvenirs reliés à la ville et de toutes les œuvres littéraires qui lui sont dédiées. Cette «masse» dense de paroles, des lettres et de pensées formerait une auréole autour des cités, un «cercle» quasi dantesque enserrant la ville. Les mythes reliés à la ville seraient aussi aspirés dans l'enveloppe englobante de la destinée urbaine de Prague. Hodrová écrit à ce sujet :

Dans sa *Psychologie expérimentale*, Bretislav Kafka décrit une enveloppe particulière qui entoure la terre, formée des sentiments, des pensées, des souvenirs de tous les hommes, vivants, ou même morts depuis longtemps. N'y a-t-il pas la même enveloppe autour des villes? En plus des destinées de ses innombrables habitants, n'est-elle pas constituée de tous les mythes, de toutes les prophéties liées à la ville et de tous les textes qui lui furent jamais consacrés, et même – si nous admettons l'existence de trous noirs et de boucles temporelles – de ceux qui lui seront consacrés demain? Ce texte-même s'incorporera à cette enveloppe, ou mieux, il lui appartient déjà...¹¹⁵

Dans cette vision singulière, mémoire individuelle et mémoire urbaine sont intrinsèquement unies; ainsi la recherche de la mémoire personnelle et la recherche de la mémoire urbaine se font conjointement dans le processus d'écriture de l'auteure tchèque: «Chacun (roman) constitue une nouvelle composante de la même «recherche d'un espace perdu», ou «recherche de la mémoire de la ville».¹¹⁶» Elle ajoute :

¹¹⁴ Jacques Derrida, «Génération d'une ville», *Lettre internationale*, numéro 33 (juin), 1992, p. 26.

¹¹⁵ Daniela Hodrová, *Prague*. Paris, Chêne, 1991, p. 24-25.

¹¹⁶ Michel Cornaton, «La cité dolente. Entretien avec Daniela Hodrová», *Le Croquant*, numéro 20 (automne-hiver), 1996, p. 145.

Il ne s'agit pas que d'une descente dans son propre intérieur [...] il s'agit aussi d'une tentative de descente dans la «mémoire» de la ville, de la nation, et même de l'univers entier. [...] Une nouvelle fois, je m'explique cela par le fait qu'il n'existe pas de frontière sûre entre le personnel et le transpersonnel, on passe sans heurt de l'un à l'autre. Aussi, il me semble naturel de pouvoir écrire d'un seul souffle sur mon enfance et sur l'enfance de ma nation, ou même sur l'enfance de l'humanité. Partant, il apparaît clairement que la recherche de ma mémoire et de la mémoire de la ville est un processus sans fin.¹¹⁷

Ainsi, la recherche de la mémoire – qu'elle soit individuelle ou collective – ne connaît pas d'aboutissement, elle constitue une quête permanente pour les personnages qui n'ont que des fragments de mémoire à leur disposition et qui errent dans cette «ville-mémoire». Dans *Les Chrysalides*, les lieux peuvent aussi faire ressurgir des pensées enfouies, encrassées par le temps, ou réveiller une variation d'une existence précédente : «Tout à coup, il lui semble qu'elle a déjà été là où elle est, il y longtemps, et en même temps ce n'était pas tout à fait elle, mais quelqu'un qui lui ressemblait.» (*CHR*, p. 250) se dit Sophie Souriceau lorsqu'elle parcourt la ville. Ainsi, les personnages circulent dans la ville comme ils circulent dans leur mémoire, espace cryptique, composite. En revanche, si les lieux ouvrent les portes de la réminiscence, l'association d'un souvenir au lieu auquel il appartient est généralement ardue pour les personnages : «[...] elle entend soudain un son sifflant et prolongé. Ce sifflement est lié à un événement ancien de sa vie, à un autre lieu, peut-être. Sophie Souriceau ne peut plus se rappeler à quoi est lié ce son sifflant, ni où elle l'a entendu.» (*CHR*, p. 307) En effet, comme nous le verrons plus tard, puisque le chronotope se trouve problématisé et que les rapports et les repères spatio-temporels sont du coup perturbés, ce bouleversement crée une confusion certaine lors de l'association des souvenirs à leur point d'ancrage dans l'histoire et au lieu qui lui sert de cadre. Les souvenirs se trouvent alors confondus les uns dans les autres; histoire et anecdotes s'entrecroisent pour former un véritable canevas d'une mémoire fragmentée. Ainsi, la «ville-mémoire» porte en elle une condensation de souvenirs et contient en germe, tout comme les personnages contiennent en eux les différentes variations de leur existence, la *mémoire à venir*. Elle offre au regard des personnages des œuvres architecturales qui, ayant survécu au temps, devenues éternelles, les propulsent dans ces «boucles temporelles» (i.e. l'éternel retour), bref hors du temps linéaire.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 145.

2.1.3 La ville-théâtre : les *tableaux vivants*

Nous avons déjà évoqué en introduction de ce chapitre l'aspect théâtral de Prague et le sentiment d'irréalité provoqué par son décor d'apparence factice et ses *coulisses* donnant accès à son *arrière-scène*. Hodrová remarque que la topographie particulière de Prague a probablement participé à cette construction du mythe de la «ville-théâtre» :

Prague produit une impression «théâtrale», que lui confèrent sa disposition (la ville s'étend dans une vallée-amphithéâtre), et, dans certains quartiers de la ville, le caractère des façades qui font l'effet de décors, de masques (tout particulièrement celle de l'avenue de Paris dans la Vieille Ville). Ce sentiment certain d'irréalité, d'irrationalité qui s'empare des visiteurs de la ville participe aussi de la théâtralité. Le Château vu du pont ou de la rive droite de la Vltava fait penser à un décor de pièce historique.¹¹⁸

Par ailleurs, le procédé du «trompe-l'œil» se trouve sur certains monuments pragois, redoublant l'aspect illusoire de la cité vltavine et participant aussi à ce sentiment d'irrationalité décrit par Hodrová. Parlant de ce procédé artistique qui joue sur l'illusion de réalité, elle ajoute : «L'église de Karlov et le tableau panoramique de la Bataille de Lipany ont été conçus de cette façon. J'ai l'impression persistante que bien des événements qui eurent lieu à Prague ne furent que des trompe-l'œil suggérant parfaitement l'illusion de réalité.¹¹⁹» Plusieurs tableaux vivants du roman donnent aussi cette impression de trompe-l'œil; tous ces jeux de contrefaçons, de modifications, et de représentations théâtrales correspondent très bien à l'univers de métamorphoses des *Chrysalides*. En effet, le théâtre est aussi le terrain de jeu par excellence de la transformation, et Prague, la plus chimérique des scènes. Comme le soulève Bétis, métamorphose et théâtre sont d'ailleurs étroitement liés :

La scénographie théâtrale offre un terrain d'élection pour cet appétit de métamorphoses. Jusqu'alors enfermée dans la géométrie statique d'architecture linéaires, elle s'ouvre à des procédés optiques comme les toiles de fond en trompe-l'œil, les panneaux coulissants sur glissières, les machineries diverses.¹²⁰

¹¹⁸ Daniela Hodrová, *Prague*, Paris, Chêne, 1991, p. 132.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 132.

¹²⁰ Christine Bétis, *Études sur les métamorphoses*, Paris, Ellipses, 1995, p. 33.

De plus, les personnages des tableaux vivants se voient confier des rôles divers grâce à leurs mutations et camouflages, et deviennent tous, en quelque sorte, comédiens de l'histoire : «Les arts du spectacle sont liés à la métamorphose et en premier lieu le théâtre – lieu d'illusion optique – [...] L'acteur, de son côté, retrouve dans le plaisir du déguisement à chaque fois l'amorce d'une autre existence virtuelle.¹²¹» ajoute Bétis. Pour un instant, les protagonistes deviennent ces «innombrables autres», jouant à tour de rôle les personnages qui traversent la *Cité dolente* et interchangeant sans cesse leur rôle dans l'histoire. Par ailleurs, les arts de la scène exercent une fascination certaine sur quelques personnages. Sophie Souriceau rêvait d'ailleurs d'être comédienne, elle agit «[...] telle Louisa, l'héroïne d'*Intrigue et Amour* dont elle apprit le rôle, autrefois.» (*CHR*, p. 299) Ignace et elle ont tous deux aspirés à être acteurs, mais ont échoué aux épreuves. «Tous les deux ont désiré faire du théâtre.» (*CHR*, p. 60) Mais il n'y a pas que les personnages qui travestissent leur identité. La cité vltavine se déguise tout autant que les personnages qu'elle accueille sur ses planches de pavé : Derrida parle quant à lui d'une Prague subversive, qui reste masquée. La ville donne effectivement l'impression d'une supercherie, d'un travestissement, comme si elle cherchait par quelque façon à dissimuler son âge ou quelque indicible énigme : «Cette ville est comme une personne juridique ou comme le personnage d'un roman, la persona d'une fiction théâtrale, dramatique, tragique, comique, avec ce que persona peut signifier aussi de masque derrière lequel l'identité de l'acteur ou du sujet personnel peut rester mystérieuse [...]»¹²². Ainsi, la Prague anthropomorphisée des *Chrysalides* se fait à la fois scène et actrice.

Tel que mentionné dans le premier chapitre, certains personnages participent à la répétition d'événements historiques sous la forme de courtes pièces qu'ils nomment les «tableaux vivants». Hodrová a également choisi de nommer ainsi les diverses scènes de son roman (Tableau premier, deuxième... jusqu'au cent vingt-sixième). Toutes ces représentations ont pour *théâtre* une scène singulière, la ville de Prague. Marcheurs, commerçants, chimistes, soldats, suicidés, amants, âmes folles, deviennent tout à la fois

¹²¹ *Ibid.*, p. 33.

¹²² Jacques Derrida, «Généralisations d'une ville», *Lettre internationale*, numéro 33 (juin), 1992, p. 25.

figurants et acteurs défilant devant ces toiles de fond urbaines. La ville, ce «théâtre de l'aventure humaine¹²³», voit bien souvent l'histoire se dérouler sur ses places publiques. Exécutions publiques, parades, discours, dissections, pièces de théâtre sont mis en parallèle dans *Les Chrysalides*; autant d'événements ayant eu lieu au même endroit – la place publique de la Vieille Ville - en moments différents, suscitent la confusion chez Sophie qui traverse ses «tableaux vivants» :

Le ballon Prague survole alors la Vltava, qui fait l'effet d'un filet d'eau à cette hauteur, et survole le Château (Sophie Souriceau a l'impression de distinguer des corps de jeunes cerfs dans la Fosse). Puis le ballon passe au-dessus de la Vieille Ville (Sophie Souriceau a beau ouvrir tout grands ses yeux, elle ne saurait dire avec certitude si l'on est en train d'y construire une tribune, ou un podium pour le théâtre d'été, ou... un échafaud). Après quoi le ballon survole la place Venceslas, qui s'est changée en étroit sentier, et le parc Rieger, devenu un tout petit jardin. (*CHR*, p. 272)

Vue du ballon, Prague ici se pose comme une maquette, une représentation d'elle-même à échelle réduite, tout en cachant le véritable caractère de la scène qui défile sous les yeux médusés de la cousette. La superposition des différentes représentations publiques (discours, pièce, exécution), qui ont toutes eu lieu au même endroit mais ayant pris place en différentes époques, rendent impossible la détermination exacte du tableau vivant qui se joue sous les yeux de Sophie. Le temps s'y est condensé en un seul lieu. Petr Král commente ainsi les punctuations spatio-temporelles de la composition des tableaux hodroviens :

Composés à la manière d'une fugue, à l'instar de la ville qu'ils ont pour unique décor et lieu d'action – et qui est elle-même faite d'un troublant chevauchement de lieux, de destinées et d'époques -, ces récits procèdent d'une métamorphose permanente, proprement baroque, où le temps et l'espace respirent d'un même élan et où la mobilité du dessin vaut autant que son contour; ce qui, sans doute, est aussi le sens le plus profond des mots «tableaux vivants» par lesquels Hodrová définit ses textes.¹²⁴

«- N'est-ce pas un tableau vivant, ça aussi, une espèce de roue de l'histoire» (*CHR*, p. 53), s'exclame Monsieur Souriceau, en parlant du monument de Jean Hus sur la place de la Vieille Ville. Ainsi, Sophie Souriceau pénètre dans les tableaux vivants de l'histoire tchèque :

¹²³ Antoine Bailly (et al.), *Représenter la ville*, Paris, Économica, 1995, p. 14.

¹²⁴ Petr Král, «L'art de la fugue», postface au *Royaume d'Olšany*, Paris, Robert Laffont, 1992, p. 247.

elle assiste entre autres à la libération de Prague par l'armée soviétique, le 9 mai 1945 «Le matin est là, le matin victorieux du neuf mai.» (*CHR*, p. 119) et à la commémoration de l'arrivée des communistes au pouvoir : «Elle vient de comprendre. Sur la place, une manifestation va débiter d'un instant à l'autre, c'est cela. La place regorge de monde.» (*CHR*, p. 132). Le lieu fait rejouer l'acte de l'histoire y ayant pris place, inlassablement. Dans *Les Chrysalides*, les personnages réels et imaginaires de la ville de Prague revivent et déambulent dans des espaces-frontières, entre l'histoire et le mythe, entre le passé, le présent et le futur, et entre les morts et les vivants. Ils parquent d'un «tableau» à l'autre, se lèvent, récitent des vers, puis retombent dans le mutisme. Cette parade n'est bien souvent que la répétition d'une scène historique qui se confond avec l'événement historique en soi. Acteurs et héros se confondent dans ce mouvement de l'histoire rejouée, comme le note Deleuze : «[...] pour autant que l'histoire est un théâtre, la répétition, le tragique et le comique dans la répétition, forment une condition du mouvement, sous laquelle les «acteurs» ou les «héros» produisent dans l'histoire quelque chose d'effectivement nouveau.¹²⁵» En effet, en recréant des scènes historiques, ils rejouent l'histoire, la *répètent*, la reformulent d'une autre manière, l'interprètent dans une nouvelle variation. Tour à tour, les personnages s'élèvent et redescendent pour déclamer leurs répliques et jouer leur rôle, rôle toujours un peu métamorphosé. Dans le tableau septième, Sophie, Legriffin et Lecordier présentent un tableau vivant intitulé «La Génération nouvelle» :

Le tableau débute par une scène muette censée symboliser la Seconde Guerre mondiale. Les pionniers tourbillonnent en une sarabande déchaînée, se heurtent les uns aux autres, se livrent bataille, avant que de s'abattre les uns sur les autres, touchés par d'invisibles balles. Sophie Souriceau est blessée au ventre [...], elle se tient le ventre et s'écroule au ralenti sur le podium, elle s'écroule encore au moment où les autres ont déjà franchi la frontière qui sépare la vie de la mort. Sophie Souriceau gît sur le podium, le ventre entrouvert, et s'étonne : je devrais être morte, ils m'ont blessée au ventre, mais je suis restée en vie, comme par miracle. Ou alors il faut croire que c'est ça, la mort? [...] Commence alors la seconde partie du tableau vivant. Le jour se lève ; à tour de rôle, les défunts s'éveillent de la mort comme d'un sommeil d'hiver, ils se frottent les yeux et se relèvent les uns après les autres. [...] Alors ils récitent en chœur la sentence consciencieusement apprise, point culminant du tableau vivant : «Nous sommes la génération qui a germé, Pierre». (*CHR*, p. 23-24)

¹²⁵ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1969, p. 19.

Dans cette scène, la réalité rejoint sa propre *fiction en répétition*, le passé rejoint la scène présente, rejouée. Tout se déroule presque machinalement et les protagonistes agissent comme de véritables automates : ils effectuent des gestes, participent à des événements sans être conduits par leur propre volonté. Une force inconnue les anime et les pousse à récidiver l'histoire. Les personnages-marionnettes reviennent périodiquement faire une nouvelle entrée dans le lieu pour réinterpréter leur scène presque *mécaniquement*, comme l'explique Hodrová qui compare ce jeu au mécanisme d'une horloge :

[...] je terminais *Les Chrysalides*, où l'intrigue fonctionnait comme une machine dont le fondement et la nécessité interne, formelle, avaient pour effet de déplacer les personnages comme des figurines d'horloge. Certes, une nécessité sémantique sous-tendait cette nécessité formelle, puisque la ville, celle où je vis, et peut-être le personnage le plus important de mes romans, était réellement un empire de marionnettes, en ce temps-là.¹²⁶

Cet empire de marionnettes, cette «ville-théâtre», est constitué de «tableaux vivants» susceptibles d'être reproduits à tout moment par les personnages des *Chrysalides* : «Les personnages peuvent entrer dans leur passé, personnel et même «national», comme ils pénétreraient dans un tableau vivant – c'est ce que fait Sophie Souriceau, des *Chrysalides* -, le futur affleure dans les histoires sous la forme de visions et d'oracles.¹²⁷», comme le mentionne Hodrová. En effet, certains personnages sont dotés d'une étrange faculté de prophétie : «-Qu'est-ce qu'il y a en bas, père? Une balançoire? – Un gibet, voyons. Et le pendu, c'est Fiala, le garçon de la cave à vin de la rue Saint-Joseph, celui qui a tué sa maîtresse par jalousie. Après lui, nul ne sera pendu ici.» (*CHR*, p.96-97)

Bien que «le passé s'y trouve plutôt figé, tel un tableau vivant» (*CHR*, p. 307-308), le temps se remet pourtant en branle au passage des personnages qui recréent la scène, d'où la dichotomie entre «tableaux» (impliquant la fixité, l'immobilité, l'immuabilité) et «vivants», (sous-tendant le mouvement, l'écoulement). Le «tableau», illusoire, éternel, hors-temps, est pourtant inscrit dans la temporalité et soumis à celle-ci, puisqu'il est «vivant». Les arts visuels sont en outre largement évoqués dans le récit, surtout par l'entremise de Monsieur

¹²⁶ Daniela Hodrová, *Thêta*, Paris, Robert Laffont, 1999, p. 144.

¹²⁷ Michel Cornaton, «La cité dolente. Entretien avec Daniela Hodrová», *Le Croquant*, numéro 20 (automne-hiver), 1996, p. 144-145.

Souriceau, grand amateur d'art. «Monsieur Souriceau partage avec cette époque une prédilection pour les tableaux vivants. Enfant, il était un jour resté debout des heures entières devant *La Bataille de Lipany*, l'œuvre panoramique de Marold.» (CHR, p. 52) Fréquemment, en présence de sa maîtresse, il part dans de longues envolées sur sa passion pour la peinture :

Les illustrations des *Lucioles* par Preissig relèvent également de la Sécession. Et Kupka? Hyacinthe connaît-elle Kupka, son cycle intitulé *L'Énigme de la vie*, en particulier son *Commencement de la vie* (sur ce tableau, l'enfant est relié à un lotus par un cordon ombilical)? Et son *Âme du lotus*? (CHR, p. 53)

Le linguiste fait aussi beaucoup d'analogies entre l'œuvre artistique et la vie. Souvent, il va jusqu'à comparer les vivants avec certains sujets de toiles : « (Monsieur Souriceau n'affirme-t-il pas que Sophie ressemble parfois à la fiancée aux deux visages, de Chagall?) » (CHR, p. 208-209). Il voue d'ailleurs une grande admiration à ce peintre biélorusse :

Monsieur Souriceau est un vieil amateur de Chagall, ce peintre russe que sa route mena du ghetto Vitebsk à Paris. Chagall est particulièrement proche du linguiste pour l'union du géométrique et de l'organique dans ses tableaux. Ainsi que pour l'interpénétration du monde humain et du monde animal. (CHR, p. 99)

Ces maintes références aux arts visuels démontrent encore une fois toute l'importance qu'occupe le tableau dans le récit. Klossowski écrivait, au sujet des tableaux vivants : « Ici l'artiste en arrive à contenir le temps dans lequel vivent les êtres, en un espace où ils subsistent hors de la vie, au-delà de la mort¹²⁸ ». Les personnages des *Chrysalides* sont aussi fixés dans des toiles, des fresques historiques, des trompe-l'œil, divers espaces peints en dehors du temps, du temps des mortels. En fait, une grande ressemblance entre le pictural et le scriptural se manifeste dans l'écriture d'Hodrová. Klossowski est très au fait de cette similitude, sinon de l'équivalence entre l'acte d'écrire et celui de peindre : « On peut toujours dire que le trait (ou la tache de couleur) vaut pour l'artiste ce que la phrase vaut pour l'écrivain. Admettons qu'il en soit ainsi : la phrase, sinon un seul mot ou le mouvement d'un texte écrit, répondent au mouvement d'une ligne tracée dans un dessin.¹²⁹ » Et c'est aussi ce que fait Hodrová en écrivant « à coups de pinceau » : elle contient un temps et le situe hors des

¹²⁸ Pierre Klossowski, *Tableaux vivants*, Paris, Le Promeneur, 2001, p. 115.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 126.

frontières de la vie en fixant ses personnages dans des lieux qui n'ont pas une consistance «réelle», dans la ville-théâtre, sa *Cité dolente*, cette fresque en perpétuelle représentation.

2.1.4 La ville-livre

-Une trilogie. – Ah bon, une trilogie... sur quoi? – Sur Prague. Je réponds toujours, comme si ces réponses données aux Moires comptaient encore, à l'instant où je deviens, fût-ce contre ma volonté, un simple corps, une chrysalide sans nom. – Quelle Prague? – La Prague contemporaine, mais aussi celle du passé. Des événements d'époques diverses s'y entremêlent – de l'exécution de la Vieille Ville à soixante-huit, et enc.. – Jusqu'en soixante... Atropos, il me semble la reconn...

Daniela Hodrová, *Thêta*

Si Prague est riche d'un «feuilleté» de souvenirs, de couches d'histoires et de légendes, elle se «feuilleter» justement à la manière d'un livre. Véritable palimpseste de pierre, la cité vltavine invite à sillonner ses rues comme à lire entre ses lignes. Selon Sylvie Germain, Prague se parcourt comme Prague se lit :

Toute ville est un livre, un grand livre de pierre écrite, gravée, sculptée, qu'il faut lire en marchant, en flânant, les cinq sens en éveil. Certaines villes composent au fil des siècles un livre d'une particulière puissance, et d'une beauté tout à la fois unique et plurielle, absolument singulière. Prague est par excellence de celles-là.¹³⁰

Telle les pages d'un livre que nous feuilletons des yeux, elle invite le promeneur à imaginer son passé, lire son architecture, recréer son histoire, rencontrer en songe les figures qui y vécurent. Hodrová dira d'ailleurs «[...] le mythe de chaque ville n'est-il pas, plus ou moins, un mythe livresque (tout en se fondant naturellement sur la Mémoire cachée de la ville, qui

¹³⁰ Sylvie Germain, «La ville-livre», in *Prague*, Paris, Gallimard, 1997, p. 7.

forme autour d'elle une sorte d'aura)¹³¹». Ripellino, dans *Praga magica*, voit le potentiel créatif de la ville comme celui d'une œuvre à construire, comparant la capitale de la Bohême à un véritable «Antique in-folio aux feuillets de pierre, ville-livre dans les pages duquel il reste «tant à lire, à rêver, à comprendre»¹³² » Or, nous l'avons vu, l'espace urbain est un lieu propice à la stratification et à la sédimentation de l'histoire. À ce titre, la ville peut aussi être perçue comme un espace intertextuel dans son rapport bien particulier au temps. Ricoeur, dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, explique :

Chaque nouveau bâtiment s'inscrit dans l'espace urbain comme un récit dans un milieu d'intertextualité. [...] C'est à l'échelle de l'urbanisme que l'on aperçoit mieux le travail du temps dans l'espace. Une ville confronte dans le même espace des époques différentes, offrant au regard une histoire sédimentée des goûts et des formes culturelles. La ville se donne à la fois à voir et à lire.¹³³

Dans *Les Chrysalides*, cette «confrontation» a lieu dans un espace unique, Prague, qui justement condense plusieurs époques et propulse les personnages dans un temps pluriel et problématisé. Son architecture met en relation diverses époques et invite les personnages à relire la ville d'une autre manière. Hodrová perçoit aussi le texte du roman comme un lieu en soi, un endroit où le destin de la ville se joue et s'écrit. Ce lieu d'écriture est sans cesse en métamorphose, tel un canevas, une toile en permutation. Il n'est donc pas surprenant de constater que beaucoup de personnages de ses romans entretiennent des liens plus ou moins rapprochés avec la littérature. Comme le mentionne Sylvie Germain, beaucoup d'auteurs ont contribué à ériger cette figure de la ville-livre :

La liste serait longue de tous les auteurs qui ont contribué à l'élaboration de cet admirable livre polyphonique, «polygraphique» qu'est Prague, qui l'ont enluminé de leurs songes, de leurs visions parfois hallucinées, de leurs louanges ou de leurs rires et de leurs plaisanteries.¹³⁴

¹³¹ Michel Cornaton, «La cité dolente. Entretien avec Daniela Hodrová», *Le Croquant*, numéro 20 (automne-hiver), 1996, p. 142.

¹³² Angelo Maria Ripellino, *Praga magica*, Paris, Plon, 1993, p. 15.

¹³³ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 187.

¹³⁴ Sylvie Germain, «La ville-livre», in *Prague*, Paris, Gallimard, 1997, p. 8

Dans *Les Chrysalides*, deux personnages sont écrivains : l'amant de Sophie, le poète Ignace Machaut, et le père de la petite Ève Deslarves (qui est, rappelons-nous, la grand-mère de Sophie, grand-mère Meunier), l'arrière grand-père Deslarves. En survolant Prague en ballon, l'écrivain Deslarves voit la ville se déployer sous ses yeux. Il est fasciné par cette ville livresque et contemple sans le savoir les lieux futurs que sa fille habitera. «Ève Deslarves regarde son père, seul son père mourra d'une mort ordinaire, après avoir consacré quelques livres à la ville de Prague, entre autres aux catacombes pragoises.» (*CHR*, p. 89) Ève Deslarves (Grand-mère Meunier) connaît l'avenir, elle sait la teneur des lieux, peut percevoir la ville, connotée différemment pour elle, d'une manière autre ; elle arrive à entrevoir son sous-texte par projection. Elle voit la ville à venir, elle «lit» au-delà des lieux offerts à son regard :

Ève Deslarves constate en souriant que son père est dans son élément, ces lieux ont de tout temps attiré l'écrivain Deslarves. Et encore son père ne se doute pas que la guerre finie, sa fille déménagera de la villa conçue par un célèbre architecte viennois pour venir s'installer ici, juste au pied de la colline Gibetière. (*CHR*, p. 97)

Certains personnages sont donc sensibles à la particularité toute romanesque de la ville qui offre à leurs visions tant à lire, à imaginer, à réécrire. La «ville-livre» leur offre ce pouvoir d'élaboration créatif en puissance : elle leur permet autant d'inventer le passé qu'écrire un futur, le leur, ou celui d'un autre. «Tel un palimpseste, elle nous invite à déchiffrer, sous le texte que composent les monuments présents, un texte plus ancien, presque effacé, qu'il s'agit de deviner.¹³⁵» écrit Marie-Claire Kerbrat à ce sujet. Certains protagonistes, se retrouvant déplacés dans la temporalité, arrivent ainsi à lire et écrire Prague, à l'interpréter d'une toute autre manière, à mettre en lumière son sous-texte ou recomposer certaines scènes des tableaux vivants.

¹³⁵ Marie-Claire Kerbrat, *Leçon littéraire sur la ville*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, p. 99.

2.2 bouleversements chronotopiques

Dans *Les Chrysalides*, Prague est l'unique décor et lieu d'action, le seul lieu (*topos*) du roman. La cité vltavine est présentée comme un endroit où se chevauchent les époques, où se répète l'histoire. Nous avons vu que la pléiade de personnages traverse des *tableaux vivants*, ces clichés de temps compressé dans un espace déterminé, et que, tels des automates, ils rejouent le passé mécaniquement. Gaston Bachelard suppose que la mémoire en-soi fonctionne sous le même principe d'une succession de fixations de temps, en un défilé de *tableaux vivants*, et affirme du coup le lien qui unit espace et temps dans les souvenirs :

Dans ce théâtre du passé qu'est notre mémoire, le décor maintient les personnages dans leur rôle dominant. On croit parfois se connaître dans le temps, alors qu'on ne connaît qu'une suite de fixations dans des espaces de la stabilité de l'être, d'un être qui ne veut pas s'écouler, qui, dans le passé même quand il s'en va à la recherche du temps perdu, veut «suspendre» le vol du temps. Dans ses mille alvéoles, l'espace tient du temps comprimé. L'espace sert à ça.¹³⁶

Or, dans le premier chapitre, nous avons évoqué l'aspect circulaire du temps (*chronos*), et des métamorphoses que cette circularité engendrait. Mais qu'en est-il de ce *topos* mutable et des répercussions que ce *chronos* particulier génère? Pour y répondre, nous utiliserons le concept du chronotope de Bakhtine. Celui-ci définit le «chronotope» (*chronos*, temps, *topos*, lieu) comme «la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature¹³⁷». Selon la récente étude de Tara Collington, Bakhtine s'attarderait avant tout au temps, car «il fait ressortir la façon dont le temps s'exprime à travers l'espace : chrono-tope.¹³⁸» Il est donc davantage à la recherche d'indices *temporels* : «Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré par le temps¹³⁹», écrit-il. Mais lorsque les gens circulent dans l'histoire, métamorphosés par le temps, en vagabondant d'une époque à l'autre, ces indices deviennent difficilement

¹³⁶ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, p. 27.

¹³⁷ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 237.

¹³⁸ Tara Collington, *Lectures chronotopiques*, Montréal, XYZ Éditeur, 2006, p. 39.

¹³⁹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 237.

repérables. « [...] puisque dans le monde connu de lui, tous reviennent sans cesse sur les lieux anciens, même s'ils reviennent toujours un peu changés d'une fois sur l'autre. » (*CHR*, p. 173), se dit Pico fils Boisdorman, qu'un sort transforma en éternel enfant, et du coup peut-être seul personnage à ne subir aucune véritable métamorphose.

La question du lieu, de la situation spatiale est prépondérante dans *Les Chrysalides*. Le nom même de l'héroïne du récit, Sophie Souriceau (*Sofie Syslová*), appelle une dichotomie au niveau de l'espace symbolique. « Sophie » (du grec *sophos*, sage¹⁴⁰) évoque donc la sagesse, la connaissance intellectuelle (le haut) et le nom « Souriceau », la connaissance terrestre, voire souterraine (le bas). Une périphrase est d'ailleurs souvent utilisée dans le roman pour décrire la cousette : « Enfin celle dont le nom est *écartelé entre ciel et terre* [nous soulignons] se retrouve en haut. » (*CHR*, p. 321-322). D'ores et déjà, l'aspect du topos est posé comme problématique par cette appellation de l'héroïne qui se trouve scindée entre ces deux espaces suivant un axe vertical. Lorsque, dans le tableau cent vingtième, Sophie tombe encore dans un égout, elle s'interroge sur les rapports espace-temps et se demande si, tout en tombant dans l'espace, elle ne serait pas aussi « tombée » dans le temps :

Et si l'espace était effectivement le même, mais le temps à chaque fois différent? Or si Sophie traversait progressivement les cours de sa vie, situés à toujours plus de profondeur, et si elle parcourait égout après égout, elle finirait peut-être par descendre dans la cour de sa naissance, qui serait tout ensemble la cour de sa mort. Le portique deviendrait le berceau où serait couché un nouveau-né pourtant un nom de baptême signifiant la sagesse, en même temps, il se ferait tombeau où reposerait une vieille femme dont le nom de famille désigne un petit rongeur. (*CHR*, p. 321)

En effet, la cousette « tombe » dans le temps, elle se retrouve à la fois dans son passé (nouveau-né dans son berceau) et dans son futur (morte dans son cercueil). Or, nous aurions tendance à croire que cette chute la mènerait uniquement vers son passé; ne dit-on pas *retomber* en enfance? Courantes sont d'ailleurs toutes les associations du passé avec les profondeurs, l'acte de se remémorer suppose aussi exhumer des souvenirs logés très *profondément* dans la mémoire, afin de *déterrer* les souvenirs enfouis. Mais voilà que la descente dans son existence se fait à la fois vers le passé et le futur, réaffirmant du coup la

¹⁴⁰ Alain Dauzat, Jean Dubois, Henri Mitterand, *Dictionnaire étymologique et historique du français*, 1993, Paris, Larousse, p. 574.

circularité du temps, et de l'espace, qui aussi tourne en rond. Le début et la fin sont situés au même endroit. Le sont aussi berceau et cercueil, qui occupent tous deux le même espace, mais dans un temps différent. La traversée de l'espace lui permet aussi une traversée du temps, un retour vers les origines tout comme un *retour vers la fin*. Notons aussi que Sophie se retrouve, à la fin de sa chute, sur le *portique*, le lieu de jonction de l'entrée et de la sortie, et non au bout du tunnel, dans le fond.

Concernant ce temps circulaire dont nous avons fait la démonstration dans le premier chapitre, Tara Collington nous rappelle que les deux conceptions du temps linéaire ou cyclique sont aussi des représentations graphiques, des figures spatiales : «Ces deux façons de considérer le temps sont en fait des images spatiales : le temps comme ligne ou le temps comme cercle [...] ¹⁴¹» Elle soutient que Bakhtine a fait, dans son ouvrage *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, un rapprochement entre ces deux conceptions du temps : «Dans ce livre, Bakhtine constate que la verticale éternelle de l'échelle cosmique a été remplacée par une notion à la fois horizontale et cyclique du temps : l'homme avance dans le temps, mais subit aussi un processus cyclique de naissance-mort-naissance.¹⁴²» Dans *Thêta*, dernier tome de la trilogie *Cité dolente*, Hodrová constate l'effacement de tout ordre spatio-temporel lorsqu'elle effectue aussi une traversée horizontale du temps :

Le sombre interstice qui sépare ses battants exhale vers moi le passé. L'ordre spatio-temporel, je ne m'en rends compte que maintenant, est inversé ici : ce qui m'attend derrière la porte, par-delà l'interstice, à l'intérieur de la maison, n'est pas l'avenir, mais le passé. Ce qui est derrière moi, resté devant la maison, n'est pas le passé, mais le présent. Or, dans un espace ainsi agencé, où se trouve l'avenir? Resté devant la maison, lui aussi, quelque part, au milieu de la cité dolente?¹⁴³

Ici, c'est sur un axe horizontal que se joue la représentation graphique du temps traversé. Le passé est devant, et le présent, derrière. Les modalités temporelles sont fixées en des

¹⁴¹ Tara Collington, *Lectures chronotopiques*, Montréal, XYZ Éditeur, 2006, p. 38.

¹⁴² *Ibid.*, p. 38.

¹⁴³ Daniela Hodrová, *Thêta*, Paris, Robert Laffont, 1999, p. 214.

endroits : passé, présent et futur se trouvent situés dans la spatialité, et leur «ordre», s'il en est un, se trouve altéré. Généralement, le chemin dans le temps est représenté par un trait continu, linéaire : le sujet «avance» vers le futur ou «recule» dans le passé. Ainsi le temps peut être représenté graphiquement : la ligne droite, de gauche à droite selon nos conventions occidentales, permet une visualisation du «temps écoulé». Dans ces tableaux vivants cependant, le temps semble coincé dans des emplacements qui n'ont rien à voir avec la disposition traditionnelle linéaire - horizontale ou verticale - du temps. Ainsi, on trouve du passé, du présent ou du futur aussi bien avant qu'en arrière, en dessous qu'en dessus, presque aléatoirement. Les lignes verticales et horizontales de ce temps figuratif, justement linéaire, sont rompues. Sophie Souriceau est au fait de ces lieux où le temps est suspendu et tourne sur lui-même :

Sophie Souriceau sait qu'il lui faut ouvrir le plus vite possible la porte de la cour. Car si elle l'ouvrait un rien plus lentement, il arriverait tout autre chose, elle ne surprendrait plus le passé qui s'y déroule pourtant, perpétuel, tant qu'elle ne fait pas son entrée. Déroulement n'est peut-être pas le mot juste, se dit Sophie en posant la main sur la poignée. Le passé s'y trouve plutôt figé, ne se rapproche du présent qu'à petits pas imperceptibles, fait pour ainsi dire du surplace. (*CHR*, p. 7)

Non, le temps ne se *déroule* pas, sinon le cercle se briserait pour s'étaler et nous n'aurions plus affaire à de la circularité... Le temps fait du surplace, mais tourne : il est immobile, fixe en son centre, pourtant il s'écoule et revient. Il se trouve ainsi comprimé dans ces tableaux vivants qui se réaniment au passage de Sophie. «[...] Sophie Souriceau trouble aussi le monde partout où elle pénètre, elle le met en branle, involontairement d'abord, la roue des événements et des personnages qui gravitent autour d'elle comme autour d'un de leurs innombrables centres.» (*CHR*, p. 289)

Comme nous l'avons vu dans la première partie de ce chapitre, histoire et vécus humains se mélangent dans les mémoires urbaines pour former une «enveloppe» qui donne une âme aux villes. Nous démontrerons donc que ces lieux, sous la tutelle de Prague, se transforment et que leur rapport avec la temporalité, le rapport espace-temps en est affecté. Nous verrons ensuite comment l'espace, à travers ses différentes métamorphoses et ses nombreux chevauchements, entre aussi en dialogue avec le sujet et sa mémoire. Bref, nous verrons comment se manifestent les différentes conversions du chronos et du topos.

2.2.1 Métamorphoses du lieu

Dans la nature, il existe un lien très évident entre le temps, l'espace et la métamorphose, en ce que le temps affecte nécessairement la spatialité. «Le temps brouille ou confond sans cesse les formes et les lieux et va même jusqu'à provoquer ses propres métamorphoses selon les étapes de son calendrier planétaire.¹⁴⁴» écrit Bétis. Pensons simplement aux changements climatiques ou saisonniers (la ronde des saisons, l'eau qui se transforme en neige ou en pluie selon l'époque de l'année, ou encore les marées), aux ravages du temps par son simple passage (poussière, usure, érosion, rouille), mais aussi à l'*espace corporel* qui s'altère inéluctablement au fil du temps (courbure de l'échine, rides, perte des cheveux). Tous ces changements physiques sont aussi des métamorphoses induites par le temps. Généralement, l'espace *subit* le temps et ses métamorphoses, et non l'inverse. Cependant, dans *Les Chrysalides*, c'est souvent l'espace qui bouleverse le temps et qui provoque les transformations. Dans le premier chapitre, nous avons évoqué les différentes métamorphoses encourues par les protagonistes. Or, l'espace est en grande partie responsable de ces multiples mutations. Parfois, la simple observation d'un lieu ou la remémoration d'un souvenir lui étant associé amorce la métamorphose d'un personnage. Fixant son regard sur un endroit étrangement familier, il devient *autre*, ou celui qu'il fût jadis. La plongée dans les souvenirs, en plus d'initier la métamorphose du personnage, lance aussi la transformation de l'espace : «Mais si Monsieur Turk ne s'était pas plongé dans ses souvenirs, le cimetière ne se serait pas changé en ce vignoble qu'il était auparavant, jamais l'ange ne serait sorti de sa chrysalide de stuc ni ne serait parti avec Monsieur Bonamy.» (*CHR*, p. 177) Monsieur Turk explique que les âmes errantes et inapaisées peuvent facilement troubler l'espace et le temps :

Certes, chez les morts, c'est un peu différent, soupire Monsieur Turk, même s'ils peuvent eux aussi tourner autour des lieux et provoquer leur métamorphose. Le plus souvent y parviennent ceux qui ne sont pas encore complètement détachés du monde des vivants et désirent y retourner [...] Mais certains morts *percent à jour toutes les couches de l'espace et du temps* [nous soulignons]. Il leur suffit de se plonger dans le souvenir pour que le lieu sur lequel ils rivent leur regard devienne translucide et amorce sa propre métamorphose. (*CHR*, p. 176)

¹⁴⁴ Christine Bétis, *Études sur les métamorphoses*, Paris, Ellipses, 1995, p. 43-44.

Prague possède, dans cette optique, l'étrange pouvoir de condenser les temps pour mieux les abolir, de se montrer dans un «temps autre». En plus de cet effort de réminiscence qui vient redessiner les lieux, il existe encore un autre agissement qui provoque la transformation de l'espace. Nous avons expliqué, dans la partie *Ville-mémoire*, que l'errance dans la ville permettait une résurgence de la mémoire ; or, il en est de même pour la transformation de l'espace qui se produit aussi lors du passage du sujet. Dans la plupart des cas, la simple déambulation dans la ville de Prague provoque ces nombreuses transformations, comme le comprend Sophie Souriceau :

Au dîner, Monsieur Souriceau lit à Sophie et Ignace un extrait de Pascal, précisément le passage qu'il a marqué d'un petit cercle, il leur lit le passage concernant l'abîme dans lequel l'homme plonge sur la voie qui le conduit hors de lui et vers lui (Monsieur Souriceau ne plonge-t-il pas ainsi dans la Fosse aux Cerfs sous son fauteuil?). Sophie demande ensuite à son père si ce sentiment, décrit par le philosophe Pascal, ne pourrait se comparer à celui qu'elle éprouve en parcourant la ville. Parfois, elle se met à errer, puis elle n'est pas très sûre d'être vraiment Sophie Souriceau. (*CHR*, p. 249)

En effet, le vagabondage, le passage des âmes et la circulation des êtres amorce la métamorphose de différents lieux tout comme ils déclenchaient les multiples avatars encourus par les personnages (susceptibles à tout moment de passer d'*âmes* à *êtres*, et l'inverse). Sophie «ourdit» des histoires en se promenant, et le corps de la ville se transforme tout autant que celui des protagonistes. Étant très à l'affût de toutes métamorphoses, ses pérégrinations lui permettent d'entrer en dialogue avec la ville, qui devient *autre* à son tour. Hodrová, qui considère Prague comme une véritable entité organique à la peau de pierre et au sang d'encre, un personnage en-soi, fait résonner la voix de la ville avec celle des autres personnages. Selon l'auteure, le marcheur doit faire preuve d'une disposition favorable pour entrer ainsi en communication avec la ville:

[...] il [le seuil] est bien là, quelque part, à l'intérieur de l'être qui vit, erre dans la ville, ne serait-ce qu'en esprit, celui qui reste ouvert à la ville, et prêt à mener un *dialogue* avec elle [nous soulignons], comme avec une créature vivante. Chaque pèlerin découvre, en un lieu différent, une *autre* ville, elle lui apparaît à un moment donné de son errance ou de sa méditation – sous la forme d'une sensation singulière, [...] d'un rêve où la ville semble se montrer au rêveur dans un temps autre, ou la fin des temps...¹⁴⁵

¹⁴⁵ Michel Cornaton, «La cité dolente. Entretien avec Daniela Hodrová», *Le Croquant*, numéro 20 (automne-hiver), 1996, p. 141.

Dans ce «temps autre», la ville peut apparaître sous sa forme passée ou future, forme qui ne correspond évidemment pas avec le temps «présent», ce qui entraîne une problématisation du chronotope. Tel est le phénomène observé par le père de grand-mère Meunier, l'écrivain Deslarves, lorsqu'il pénètre dans les souvenirs de sa fille. Il voit la ville telle que grand-mère Meunier la connaît désormais : «Cette fois-ci, Ève Deslarves vole seule avec son père. L'écrivain Deslarves regarde avec intérêt la ville métamorphosée en dessous de lui, il ne prête pas attention à Ève, à côté de lui.» (*CHR*, p. 96). «Et du haut du ballon il observe avec intérêt la ville en pleine métamorphose.» (*CHR*, p. 273) Il perçoit la ville dans ce temps autre, qu'il ne connaîtra jamais de son vivant. Il ne peut accéder à la ville «métamorphosée» que par l'entrée dans les souvenirs de sa fille devenue âgée, véritable vortex lui donnant accès à un chronotope tout à fait singulier.

Nous avons aussi vu, dans le premier chapitre, que les protagonistes se dédoublent, si bien qu'ils ne sont plus en mesure de se reconnaître les uns les autres ; bref, leur identité se répète, à l'infini, dans une panoplie de variations. Pour Hodrová, Prague est aussi la «ville du dédoublement, des rencontres bizarres et des prodigieux reflets¹⁴⁶». Par un étrange effet de miroir, beaucoup d'endroits de la cité tchèque se retrouvent aussi en quelque sorte «dédoublés». Ce phénomène est d'ailleurs perceptible dans plusieurs de ces lieux les plus connus et les plus fréquentés, comme le note Hodrová :

J'erre par ce labyrinthe de la ville en lequel se dédoublent tant de choses, sinon toute chose. Ici, il y a deux châteaux (le Château et le Haut-Château), deux églises Saint-Nicolas, deux Ruelles d'or (l'une au Château, l'autre dans la Vieille Ville), deux tours (celle de Petrin et celle de la télévision), deux horloges (celle de la Vieille Ville et celle du Musée de la Ville)...¹⁴⁷

Cette particularité de la ville crée d'emblée une ambiguïté lors de l'interpellation de ses lieux : De quelle tour parle-t-on? De quelle horloge? De quel château? De quelle Ruelle d'or? Or, l'image hodrovienne de la ville est semblable à celle des personnages qui l'habitent et la traversent : susceptibles de devenir autres et de se dédoubler, Prague se métamorphose aussi

¹⁴⁶ Daniela Hodrová, *Prague*, Paris, Chêne, 1991, p. 68.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 130.

continuellement dans le récit. À l'instar des personnages, elle devient *autre*, en restant pourtant *la même*. Dans la partie *Ville-Théâtre*, nous avons analysé le caractère théâtral de la cité vltavine, mais aussi, grâce aux observations de Derrida, avons-nous abordé brièvement sa *persona*. Dans le roman, Prague est affublée d'un «masque» et cache son véritable visage. Les lieux «craquent», se fendent, tout comme s'ils étaient chrysalides aussi, comme le relève Monsieur Turk :

Il n'y a pas que les gens qui se métamorphosent, les lieux aussi, mais personne ne sait au juste quand viendra le moment où ils se dépouilleront, combien de stades il leur faudra encore traverser. Un jour viendra où leur surface se tendra, et les lieux craqueront [...] Puis la chrysalide tombera, le masque tombera. Et en se détachant, la chrysalide fera apparaître le lieu caché, le lieu vrai, celui qui était et sera encore. (CHR, p. 175)

Lors de leur transformation, certains lieux donnent d'abord sur un abîme : «Et soudain Sophie Souriceau reste pétrifiée. À l'endroit où se trouvaient encore de vieux escaliers de bois il y a de cela deux heures, il y a maintenant un abîme béant.» (CHR, p. 149) Tranquillement, le passé s'éveillera, sortira des entrailles de Prague, et les chrysalides tomberont peu à peu comme les peaux mortes de l'oubli. Le bureau de Monsieur Souriceau, qui entrouvre un abîme sur la Fosse aux Cerfs, est fréquemment soumis à ces métamorphoses du lieu. Il suffit que Monsieur Souriceau tourne sur sa chaise dans son cabinet de linguiste pour que le sol s'entrouvre et laisse entrevoir le fossé où son corps de jeune étudiant gît. Dans le roman, tout objet évoquant la circularité, ou produisant un mouvement de rotation, suscite un vertige et invite à la métamorphose du lieu :

Il y a des objets, comme un manège, ou un fauteuil tournant, ou encore une balançoire et un divan, qui sont doués d'un pouvoir particulier. Parfois, il suffit de tourner ou de se balancer sur eux pour que le lieu où l'on se trouve amorce sa transformation, se fonde graduellement à un autre lieu. [...] Désormais elle comprend ce que voulait dire Monsieur Turk à Olksany, quand il évoquait des lieux ensorcelés et des choses camouflées s'ouvrant et prenant vie, par l'effet d'un mouvement de rotation et de balancier, ou d'une simple marche en rond, ou de long en large. (CHR, p. 324)

Cependant, pris aussi dans la ronde des «innombrables fois», les lieux, pas plus que les personnages, n'atteignent un état stable. Le feuilleté des strates semble sans fin. C'est donc dire qu'il n'y a pas de lieu «vrai», de lieu *fixe* : « - Pour autant qu'il s'agisse du lieu vrai, objecte Monsieur Turk à Denis, au cimetière d'Olšany. Sous la chrysalide, il n'y a

généralement qu'une autre chrysalide, et le dépouillement peut se poursuivre encore.» (*CHR*, p. 175). Les lieux sont aussi sujets à la métamorphose continuelle, le tournoiement incessant qui les propulsent hors d'un temps défini.

2.2.2 Brèches & failles : lieux communicants

Ville de tunnels et de coursives, le ventre de Prague est sinueux ; ses boyaux de gravier sont des passages intestinaux, des accès cachés liant ruelles, demeures et cours intérieures entre elles. «Certes, la ville propose aussi d'autres accès à sa dimension cachée, des entrées dissimulées de diverses manières [...] mais, en un sens, ce ne sont que de fausses entrées, ou plutôt, comme dans les contes, la première porte en cache toujours une deuxième, qui en cache elle-même une troisième...¹⁴⁸», déclare Hodrová. Dans *Les Chrysalides*, les personnages traversent d'ailleurs fréquemment des tunnels ou des passages cachés pour se déplacer et arriver à destination. Les mots «tunnel», «couloir», «déchirure», reviennent avec une insistance notoire dans tout le roman. « (Monsieur Souriceau n'a-t-il pas songé à un tunnel en disant cela?)», (*CHR*, p. 249), «Et voilà qu'il ne vole plus dans le tunnel, mais survole la ville, berceau et tombeau.» (*CHR*, p. 16), «À chaque fois qu'il descend de Zizkov à Karlín par le tunnel (il prend le tunnel presque chaque jour depuis 16 ans)», (*CHR*, p. 75) «Mais cela n'a rien d'une grotte, c'est un tunnel.» (*CHR*, p. 93) Mais certains de ces tunnels et de ces ouvertures sont en fait des brèches s'ouvrant sur une autre temporalité. «Dans les lézardes du béton, fissuré çà et là.» (*CHR*, p. 163) se trouvent des passages qui débouchent sur un lieu où le temps est *différent*, tels de véritables vortex qui permettent d'accéder à un autre espace-temps. D'abord, la brèche se fait microscopique, à peine perceptible. Tel est le cas du tapis à motif labyrinthique dans le cabinet du linguiste, Monsieur Souriceau : «Cela signifierait qu'un orifice ne tardera plus à réapparaître au milieu du tapis à méandres, à motif de mort. Pour l'heure cette ouverture reste minuscule, seule une bille peut passer à travers. Mais un jour, par cette ouverture...» (*CHR*, p. 331) Par la déchirure qui s'élargit s'entrouvre

¹⁴⁸ Michel Cornaton, «La cité dolente. Entretien avec Daniela Hodrová», *Le Croquant*, numéro 20 (automne-hiver), 1996, p. 141-142.

un nouvel endroit, un nouveau temps. Notons aussi que l'espace corporel se déchire lors de ses multiples transformations, et ouvre aussi sur un *ailleurs* physiologique :

Sophie Souriceau (ou qui est-ce?) touche son corps, elle promène ses mains sur lui, de la nuque aux pieds, elle tâte cette déchirure de la taille d'un doigt. Et par la déchirure en longueur de son dos, elle se fraie un chemin jusqu'au monde – qui donc? Alice Davidovic? Ruth Tissier? Ou de nouveau Sophie Souriceau? Est-ce un papillon qui s'extrait d'elle, ou bien une autre larve (la quantième?) que des dépouillements multiples attendent encore? (*CHR*, p. 251)

Ces hiatus et taillades spatiales exercent leur emprise sur les personnages qui osent y pénétrer, ils les aspirent, les enrobent et les enserrant : «Assise sur la banquette du portique, elle halète encore après une ascension laborieuse (un moment donné, la bouche d'égout s'est contractée, le corps, telle une bouchée, est resté coincé un instant, qui lui a fait l'effet d'une éternité, entre deux espaces et deux temps).» (*CHR*, p. 322) Ainsi Sophie se retrouve dans un *espace-frontière* exigü : «Le corps de Sophie s'est finalement relâché, la contraction n'aura duré qu'un instant, mais Sophie a eu l'impression que la bouche d'égout l'avait enserrée pendant des années, pendant une éternité.» (*CHR*, p. 283) «Béante au milieu du tapis orné de méandres, s'ouvre une bouche d'égout. Comment Sophie a-t-elle pu ne pas remarquer que l'égout était arrivé jusqu'ici, qu'il passait par sa chambre?» (*CHR*, p. 308) L'orifice s'élargit pour finalement ouvrir un passage entre deux temps. Ces passages se situent souvent dans les différents portiques traversés par les personnages ; ce sont ces mêmes portiques qui provoquent d'ailleurs plusieurs métamorphoses du lieu : «Tiredaile croit le portique à tapis capable d'infinies métamorphoses.» (*CHR*, p. 78) Rappelons que le seuil est un endroit propice à l'ambiguïté, à la transition, et rappelons par le fait même la vocation de «lieu-limite» (*prah*, seuil) de Prague, qui abrite tous ces couloirs, elle-même «ville-passage» entre un monde et un autre. ««Frontière» signifie également ce seuil, cette ligne finale, ce «no man's land» du non plus et du pas encore.¹⁴⁹» écrit d'ailleurs Magris pour décrire la cité vltavine. Ainsi, les personnages se trouvent parfois dans ce «no man's land», suspendus en quelque sorte entre un lieu et un autre. Dans le tableau cent vingtième, Sophie Souriceau

¹⁴⁹ Claudio Magris, «Prague au carré», *Critique*, numéro 483-484 (août-septembre), «Prague cité magique», 1987, p. 627.

tombe, à l'instar de la jeune Alice de Lewis Carroll¹⁵⁰, dans un égout très profond, apparu mystérieusement dans le portique. Lors de son atterrissage, elle croit d'abord se retrouver à l'endroit même où elle avait débuté sa chute :

Cette plongée dans l'égout lui semble durer non point quelques minutes, mais des heures, des années entières peut-être. Et soudain la descente arrive à son terme. [...] Alors Sophie Souriceau regarde tout autour d'elle, effarée. Comment, elle est revenue là d'où elle est descendue! Elle se tient dans la cour, à sa gauche, le portique, et au milieu de la cour, béante, la bouche d'égout. À moins qu'il ne s'agisse d'une autre cour, qui ressemblerait à la première comme deux gouttes d'eau? Et si Sophie Souriceau redescendait dans cet égout, ne trouverait-elle pas la même cour tout en bas, ou plutôt une autre, semblable aux deux précédentes? (*CHR*, p. 320-321)

En posant pied à terre, elle se retrouve dans un portique fort semblable à celui-là même qu'elle a quitté. Or, ce n'est pas tout à fait le même portique, mais bien celui de jadis... Sophie, dans sa chute, n'a pas effectué une descente conventionnelle, mais bien une descente dans le passé; non-linéaire, cette dégringolade l'a précipitée dans une boucle temporelle. Encore une fois, c'est la cousette qui est au fait de ce phénomène de «lieux communicants» : «Comment Sophie n'a-t-elle pas songé plus tôt que ces deux lieux pouvaient communiquer?» (*CHR*, p. 329), se dit-elle lorsqu'en plongeant au plus profond d'un égout une autre fois elle se retrouve dans un bunker de la Seconde Guerre mondiale, situé sur la Gibetière, tout en hauteur. Dans un battement de temps, un battement d'ailes, elle atteint les sommets de la colline et les profondeurs de la Gibetière. Ici, le bas se retrouve en hauteur... Les positions du ciel et de la terre changent de place en un véritable vacillement du temps et de l'espace. Sophie est d'ailleurs complètement désorientée : les espaces s'embrouillent, le passé et le présent se confondent, et la cousette se retrouve en véritable suspension, hors-temps, hors-lieu :

Sophie Souriceau est couchée dans son lit, elle se retourne d'un côté sur l'autre, quand soudain cet étrange sentiment l'envahit. Il lui semble qu'elle est en suspens quelque part entre le ciel et la terre, beaucoup plus haut que sur le portique à tapis, peut-être à la hauteur du cinquième étage, où se trouvait jadis sa chambre d'enfant. Sophie Souriceau ne sait trop si elle vient de quitter cette chambre, ou si elle est en train de la regagner. [...] aussi celle qui fait la planche n'est plus sûre ni de la position de son corps, ni de la position du ciel et de la terre, qui ont changé plusieurs fois de place dans l'entretemps. (*CHR*, p. 250-251)

¹⁵⁰ Nous reviendrons sur cette analogie dans le troisième chapitre consacré à l'intertextualité.

Cet état d'apesanteur lui permet de s'infiltrer rapidement d'un lieu à un autre. À travers ses diverses métamorphoses, Sophie fait aussi des bonds dans le temps : elle retrouve parfois les lieux de son enfance lors de ses transformations. Madame Souriceau, mourante, réussit quant à elle à se frayer un passage dans le temps en creusant un petit trou dans la mur de sa chambre d'hôpital. Ce petit trou lui permet de communiquer avec la chambre avoisinante, occupée par le compositeur Bixi, qui vécut pourtant bien avant elle. Cet orifice lui permet pourtant d'enter en contact avec le musicien et lui permet de vivre son ultime amour. Sophie comprend :

Elle pressent également que dans quelques jours, à son prochain passage, elle trouvera au même endroit, au-dessus de la tête de sa mère et de celle du compositeur, une petite ouverture par laquelle les deux mourants se toucheront l'un l'autre un court instant, du bout du doigt, à travers le mur franciscain. (CHR, p. 130)

Monsieur Souriceau traverse quant à lui quasi quotidiennement le tunnel de Zizkov pour rejoindre sa maîtresse Hyacinthe Farouchet : «Déjà, Henri Souriceau n'a plus en tête que le corps d'Hélène Müller (Hélène ma douce, donne-moi l'immortalité de ton baiser), ce corps qu'il fuira par le tunnel de Zizkov, à quelques années de là. [nous soulignons]» (CHR, p. 118). Ici, le futur se trouve carrément situé dans l'espace, comme si le passé, le présent et le futur avaient un véritable positionnement spatial. Le tunnel lui permet de faire une projection dans le futur, un bond dans l'avenir. Tous ces passages dans le temps semblent inspirer le poète Ignace Machaut, qui est justement en train de terminer son recueil de poèmes *Dans le tunnel du temps*. (CHR, p. 195)

2.2.3 Fondus des *topos* : interpénétration des lieux

Si les lieux se touchent ainsi, semblent être reliés entre eux par le biais de tunnels et d'embrasures, d'autres se fondent lentement l'un dans l'autre. Dans l'univers poreux et perméable des *Chrysalides*, toute limite est tôt ou tard appelée à être franchie. Les passages qui séparent les lieux se font de plus en plus étroits, de plus en plus courts, et, puisque plusieurs époques sont juxtaposées en un seul lieu, les temps se contaminent aussi à l'infini.

«La contamination caractérise plus particulièrement les empiétements au niveau de l'intra-temporalité¹⁵¹» écrit Ricoeur. Et c'est bien cela qui caractérise le mieux la temporalité du récit : les temps se touchent, s'inoculent indéfiniment. Tout comme les personnages suivant un destin similaire semblent étrangement liés, les lieux qui virent défiler des événements semblables sont aussi reliés. Ainsi la superposition des temps entraîne derechef la superposition des espaces. Cela explique la tendance qu'ont certains personnages des *Chrysalides* à associer, voire unir différents lieux lors de la réminiscence. Hodrová explique :

Même chose pour les lieux qui se superposent parfois dans la conscience des personnages, la différence entre la partie et le tout est anéantie, le tout peut parler de la partie et la partie du tout : la maison en face du cimetière est, pars pro toto, la ville entière – une histoire qui se déroule «à la maison», ou par exemple au cimetière, entretient une liaison métonymique ou métaphorique avec l'Histoire de la ville, le sort de la ville se décide aussi bien au Château qu'au fond de la ruelle la plus retirée.¹⁵²

Ainsi, la destinée urbaine se joue dans tous les lieux de la ville. Dans le temps des souvenirs tout comme, par ailleurs, dans la trame des rêves, les lieux se superposent. En effet, dans le monde onirique, auquel le monde débridé des *Chrysalides* ressemble, l'interpénétration, le glissement d'une figure dans une autre est un phénomène courant (fusion des personnages, glissement vers une autre forme, un autre topos). Madame Souriceau remarque d'ailleurs que le cabinet de linguiste de son mari tend à se fondre tranquillement à un autre lieu qui épouvante son époux et lui rappelle de bien funestes souvenirs :

Mais quoi qu'elle n'en parle pas, cette fosse arrive peu à peu jusqu'à Zizkov ces temps derniers, elle se fond lentement au ravin de Zizkov. Et si elle regardait la place par la fenêtre de son cabinet, Monsieur Souriceau sait qu'elle verrait la fosse arriver jusque sous la fenêtre, comme il la voit lui-même. Et tout au fond... Parfois Monsieur Souriceau a aussi l'impression que le parquet du cabinet commence à s'incliner. (*CHR*, p. 107)

En effet, une interpénétration de ces deux lieux est imminente. Ainsi Monsieur Souriceau plongera finalement dans la Fosse aux Cerfs pour fusionner avec l'étudiant Henri Souriceau, du haut de son cabinet de linguiste : «L'interpénétration des lieux (il ne se doute pas encore

¹⁵¹ Paul Ricoeur, *Temps et récit T.3*, Paris, Seuil, 1985, p. 171.

¹⁵² Michel Cornaton, «La cité dolente. Entretien avec Daniela Hodrová», *Le Croquant*, numéro 20 (automne-hiver), 1996, p. 144-145.

qu'il sera lui-même témoin, et finalement victime, d'un phénomène similaire, lorsque son cabinet et une fosse commenceront de s'interpénétrer.» (CHR, p. 100). « [...] une autre interpénétration lui revient en mémoire, celle qui a lieu presque quotidiennement dans une chambrette de Karlin.» (CHR, p. 100) «Il se laisser bercer par un espoir, celui que la Fosse aux Cerfs n'arrivera jamais jusqu'ici, que jamais elle ne s'unira au ravin de Zizkov, à moins qu'un nouveau plissement de sol ne se produise.» (CHR, p. 101) Monsieur Souriceau est au fait de ce phénomène d'interpénétration, puisque son cabinet tend à se fondre tranquillement avec la Fosse aux Cerfs, où son double dans la mort, l'étudiant Henri Souriceau, l'attend :

Il suffit qu'il fasse légèrement pivoter son fauteuil pour que la Fosse aux Cerfs s'entrouvre et qu'il voie au-dessous de lui non seulement le corps de Georges Melchior, mais aussi le corps de l'étudiant Henri Souriceau. Et plus Monsieur Souriceau vieillit, plus son fauteuil s'enfonce profondément dans la Fosse aux Cerfs, comme si ces deux corps, qui s'étaient détachés l'un de l'autre voilà des années, ne cessaient de se rapprocher. Et un jour, à l'instant de l'ultime descente du fauteuil tournant, les deux corps séparés du linguiste, qui se sont longtemps cherchés, ne feront plus qu'un, et pour jamais. (CHR, p. 141-142)

Plus le temps tourne sur lui-même, plus Monsieur Souriceau redevient peu à peu celui qu'il a été ; il «progresses» vers le passé et «régresse» vers le futur, tout à la fois. Les lieux se rejoignent enfin pour permettre l'interpénétration non seulement des lieux fréquentés par Monsieur Souriceau – l'étudiant, puis le linguiste – mais l'unisson des différents temps de son existence. Ainsi, l'interpénétration des lieux, qui permet la condensation des variations de son existence en une seule forme et un seul endroit, place le personnage non seulement hors-temps, mais aussi hors-lieu.

Lieu d'égarement existentiel, cité schématisant l'éternel retour, *ville-labyrinthe*, endroit propice à la réminiscence par son histoire stratifié, mais surtout propice à la *recherche* de la mémoire perdue, Prague, *ville-mémoire*, semble dérouler sans cesse une bobine inépuisable de mythes, de légendes. La capitale de la Bohême, singulière *ville-théâtre*, offre une scène unique pour la «répétition variationnelle» des tableaux vivants où les personnages rejouent l'histoire. Les entrailles de pierres de cette *ville-livre* sont feuillets, un palimpseste à déchiffrer tel un véritable livre ouvert dont le sous-texte s'offre à la vision des personnages les plus perceptifs. Ces images récurrentes de la ville, qui circulent sans cesse sous de

nouvelles formes, fortifient Prague comme décor privilégié des *Chrysalides*, lieu propice à la libre circulation et à la permutation de mythes. Nous avons démontré que la déambulation dans la cité et la réminiscence des événements y ayant pris place amorçait le tourbillon de bien des métamorphoses spatiales et que ce sentiment d'errance dans la ville et dans l'histoire initiait la quête des personnages qui avancent à tâtons à la recherche de leur mémoire chevrotante. Nous avons finalement illustré le renversement des axes verticaux et horizontaux lors de la spatialisation du temps et nous avons vu comment le temps s'exprimait graphiquement dans le roman sous la forme d'un cercle, ou mieux, d'une spirale. Cette démonstration nous aura guidé lors de notre analyse du chronotope problématisé dans le récit. En recyclant constamment le passé et l'histoire, les tableaux vivants ne donnent pas l'impression d'une histoire figée, mais bien d'une réactualisation constante d'une histoire sans fin ni origine. Ce tournoiement de lieux et d'événements décousus et sans cesse convertis symbolise aussi, peut-être, le caractère fondamentalement hypothétique de l'histoire, jamais pleinement saisissable, et celle du passé individuel – ce terrain de la mémoire tout aussi glissant car soumis au travail de recomposition des souvenirs - et qui échappent en fait à tout déterminisme exhaustif.

CHAPITRE III

TOILES & TISSUS : CIRCULATIONS ET TRANSFORMATIONS TEXTUELLES

Ce devait encore être l'un de ses tableaux vivants composés par grand-mère à partir de souvenirs, de rêves et d'histoires racontées dans les livres de l'arrière-grand-père Deslarves.

Daniela Hodrová, *Les Chrysalides*

Tissu. Chaque tissu présente une disposition à la métamorphose. Le texte comme tissu proliférant.

Daniela Hodrová, *Thêta*

La chrysalide, cette auberge de la métamorphose, est une œuvre de fin tissage ; voilà sans doute le sens le plus pertinent que camoufle le titre du roman d'Hodrová. Les croisements de fils d'histoires s'enchevêtrent tant que le roman se tend telle une toile d'une singulière densité : « Avec *Les Chrysalides*, le durcissement est net : la machine narrative s'emballe, comme prise de folie, sécrétant comme d'elle-même son tissu d'histoires [...] ¹⁵³ » écrit à ce propos Václav Jamek. Car l'univers des *Chrysalides*, à l'instar de l'objet même de son titre, est fabriqué de fils : le texte du roman est *tissu*, matériau composite, tissé de mythes,

¹⁵³ Václav Jamek, «Un cercle avancé de l'enfer», préface à *Thêta*, Paris, Robert Laffont, 1999, p. 12.

d'histoires, de souvenirs. Pour Hodrová, le texte est une véritable toile, à la fois fertile et ductile : «le texte du roman est un tissu, peut-être un tissu tumoral, immortel¹⁵⁴», «un tissu cellulaire¹⁵⁵», écrit-elle dans *Thêta*. Le texte «cancérogène» se ramifie en un million de métastases, en une mosaïque de personnages et d'histoires métissées par d'autres textes. Dans le chapitre précédent, nous avons vu que la ville de Prague est étroitement liée au texte, qu'enfin la ville *est* le texte, la ville *est* le mot. Hodrová explique que le texte du roman est un *espace* de construction où se joue le destin de la cité :

Et j'ajoute encore un lieu où la destinée de la ville se «décide» tout autant : le texte du roman. Dans mon texte, je tisse une histoire, telle une araignée – mon histoire, et celle de mes personnages-doubles, qui se manifeste en même temps comme l'histoire de la ville : ville-toile, ville-texte, ville-tissu.¹⁵⁶

Ainsi l'auteure tisse-t-elle des histoires, elles-mêmes cousues de fils appartenant à d'autres textes, à d'autres toiles... Dans le premier chapitre, nous évoquons la mémoire décousue, fragmentée et dédaléenne des personnages qui essaient précisément d'en retracer le *fil* dans le labyrinthe de leurs souvenirs. Nous avons vu comment la littérature déroulait le mythe de Prague telle «une pelote de laine¹⁵⁷», selon l'expression de Claudio Magris. Sur un plan strictement formel, cette analogie entre les mythes inspirés par Prague, cette «pelote de laine» de textes inspirés par la capitale de la Bohême et cette «ville-tissu» dont parle Hodrová, trouve aussi écho dans les *Chrysalides*. En effet, certains personnages *tricotent* lorsqu'ils entrent dans les tableaux vivants et lorsqu'ils tissent leurs histoires hébergées par la cité vltavine. Grand-mère Müller fait souvent du tricot lorsqu'elle plonge dans ses souvenirs - napperon au crochet, un tricot de laine rouge (*CHR*, p. 55), un cache-nez de laine bleue (*CHR*, p. 87) - et rejoue son passé qu'elle retisse de toutes pièces : «Elle détend un peu la maille, pique dedans, ramène une boucle autour de l'aiguille, fait un jeté et renforce d'un

¹⁵⁴ Daniela Hodrová, *Thêta*, Paris, Robert Laffont, 1999, p. 29.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 160.

¹⁵⁶ Michel Cornaton, «La cité dolente. Entretien avec Daniela Hodrová», *Le Croquant*, numéro 20 (automne-hiver), 1996, p. 144-145.

¹⁵⁷ Claudio Magris, «Prague au carré», *Critique*, numéro 483-484 (août-septembre) Prague cité magique, 1987, p. 627.

point de chaînette. Elle détend, pique, ramène, fait un jeté, renforce. Elle détend, pi... (CHR, p. 90)» Ce mouvement répétitif, circulaire, cette création de boucles et de mailles, sera aussi effectué par sa petite-fille, Sophie, cousette à l'Empire des marionnettes. Également tricoteuse d'histoires, cette dernière reproduit le geste de sa grand-mère maternelle : il est d'ailleurs maintes fois répété qu'elle «ourdit» des histoires en se promenant dans la ville et lorsque, justement, elle tricote : «Sophie Souriceau se met à ourdir des histoires en cousant. Elle doit avoir hérité ce penchant de grand-mère Meunier, qui l'avait hérité de l'arrière-grand-père Deslarves, qui l'avait lui-même...» (CHR, p. 62)

Nous verrons, dans ce chapitre, de quels tissus sont composées toutes ces histoires qui parsèment le roman *Les Chrysalides* et de quelles «vies étrangères» sont cousus les personnages. La plume d'Hodrová devient aiguille à coudre (ou scalpel?), et chaque personnage se voit amputer et greffer des morceaux d'autres personnages : « (dans *Les Chrysalides*, on trouvait la célèbre anatomie de Jessenius), en succession infinie, en *perpétuelle répétition* [nous soulignons], des corps défilent, décomposés en parties, puis recomposés en tout, un peu différemment chaque fois.¹⁵⁸» raconte-t-elle dans *Théta*. En première partie, nous verrons comment le phénomène de l'intertextualité relève de la circulation de textes, du mouvement inhérent à la littérature, et comment ce phénomène s'apparente à celui de l'éternel retour. Nous verrons ensuite que l'histoire, mythifiée dans le récit, se pose aussi comme le «retour éternel» des mêmes situations et qu'elle devient alors *intertexte*. Dans la seconde partie du chapitre, nous dégagerons *certaines* intertextes autant littéraires, mythiques que historiques présents dans la diégèse des *Chrysalides* et nous procéderons à leur analyse.

¹⁵⁸ Daniela Hodrová, *Théta*, Paris, Robert Laffont, 1999, p. 32.

3.1 Le «palimpseste de la mémoire»

Dans le spirituel pas plus que dans le matériel, rien ne se perd. De même que toute action, lancée dans le tourbillon de l'action universelle, est en soi irrévocable et irréparable, abstraction faite de ses résultats possibles, de même toute pensée est ineffaçable. Le palimpseste de la mémoire est indestructible.

Baudelaire, *Les paradis artificiels*

Beaucoup d'écrivains ont comparé la mémoire à un palimpseste. Baudelaire rappelle, dans un texte précisément intitulé *Le palimpseste*, le principe quantique énoncé précédemment : rien ne se perd, rien ne crée, tout se métamorphose, dans le «spirituel» - l'esprit des hommes, pourrait-on dire -, comme dans le «matériel» - la mémoire des textes, pourrait-on conclure... Dans ses *Visions d'Oxford*, le poète invoque «tous les échos de la mémoire», une mémoire stratifiée que l'on croie sédimentée, voire *soudée* si solidement, mais qui pourtant se déploie en rafales irrépressibles lors de rares instants, en états d'entre-deux (i.e. lors d'états seconds induits par des opiacés ou au moment ultime d'une confrontation avec la mort). Dans *Les Chrysalides*, ce sont plutôt certains stimuli sensoriels qui font déferler les souvenirs pêle-mêle, ou, pour reprendre la tournure baudelairienne, «tout l'immense et compliqué palimpseste de la mémoire se déroule tout d'un coup, avec toutes ses souches superposées de sentiments défunts, mystérieusement embaumés dans ce que nous appelons l'oubli.¹⁵⁹». Nous l'éprouvons parfois en ces instants si rares : la stimulation des sens contribue parfois au réveil de certains souvenirs que l'on croyait perdus à jamais. Dans le roman, ces chatouillements sensoriels participent aussi à la renaissance d'êtres divers qui sommeillent dans le corps des personnages et provoquent ainsi la ronde des métamorphoses.

¹⁵⁹ Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, Paris, Gallimard et Librairie Générale Française, 1964, p. 226.

Nous avons déjà parlé de la symbolique du tissage dans le récit; les matériaux y sont donc d'une importance capitale. En effet, le contact tactile avec différentes textures et matières (les plumes, la fourrure de manchon d'astrakan, le tissu d'une robe), ainsi que les effleurements charnels, provoquent la résurgence des souvenirs et la renaissance de destins profondément enfouis ou dissimulés. «En glissant ses mains dans le manchon, elle a fait sien le destin d'un autre» (*CHR*, p. 169-170), constate Sophie au toucher du manchon d'astrakan d'Alice. Nora Pelissier et beaucoup d'autres résidents du cimetière d'Olsany croient qu'en effleurant Tiredaile ils pourront s'éveiller de la mort : «Sous son attouchement, ils croient qu'ils se mettront à tourner sur eux-mêmes, et que ce mouvement circulaire les projettera à nouveau dans la vie, dont ils se mettent à éprouver une langueur sournoise, de temps en temps.» (*CHR*, p. 267) Les odeurs évoquent aussi certains *échos de la mémoire*, et les traces olfactives (celles de la terre des tranchées, d'épices, d'encens, de fumée, de grâces-de-Dieu) se voient dépositaires de souvenirs anciens :

Pendant un certain temps, le cabinet du rongeur gardera du commerçant en épicerie fine Müller, du Hauptmann Müller, son parfum de café grillé de fraîche date, de chocolat et de rhum, auquel se sont mêlées une senteur de terre fraîchement ouverte et une odeur de poudre à canon. Et puis ce parfum même disparaîtra. (*CHR*, p. 103)

Finalement, les sonorités diverses (bourdonnements, comptines, sifflements, cris, chants) sont également des agents provocateurs du déploiement du passé : « [...] elle entend soudain un son sifflant et prolongé. Ce sifflement est lié à un événement ancien de sa vie, à un autre lieu, peut-être. Sophie Souriceau ne peut plus se rappeler à quoi est lié ce son sifflant, ni où elle l'a entendu.» (*CHR*, p. 307-308) « [...] il lui semble parvenir jusqu'ici, ce son prolongé qui ressemble au bruissement d'ailes d'un rapace traversant l'espace, ou au sifflement d'un lasso qu'on fait impétueusement tourner.» (*CHR*, p. 9) Mais voilà que cette mémoire vacillante n'est pas uniquement la leur, mais celle d'innombrables autres. Nous l'avons vu, les personnages sont chargés d'une mémoire partagée, échangée avec la pléiade de protagonistes.¹⁶⁰

¹⁶⁰ «C'est alors que Sophie Souriceau retrouve la mémoire, sans savoir qu'il s'agit de la mémoire d'un autre.» (*CHR*, page 283)

Tout se passe comme si ces exhortations des sens leur permettaient de lire l'autre en eux, de découvrir l'*intertexte* de leur mémoire et celle de leur corps. La stratification d'éléments divers, ce «palimpseste de la mémoire», est d'ailleurs une image qui revient fréquemment lorsqu'on aborde le concept de l'intertextualité : «Elle [l'intertextualité] peut entrouvrir l'œuvre sur un ailleurs ou rompre son unité : c'est la stratification d'un texte, constitué de couches superposées (c'est la métaphore emblématique du palimpseste ou encore celle du feuilleté chère à Barthes)...¹⁶¹». L'intertextualité repose sur la mémoire, celle de la littérature, une mémoire tout aussi stratifiée que la mémoire des protagonistes des *Chrysalides*. Nous savons que l'intertextualité a été définie à la fin des années soixante par Julia Kristeva et qu'elle s'est imposée depuis comme une notion dominante dans le champ critique littéraire. «Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte.¹⁶²», écrit-elle. Pour Kristeva, l'intertextualité est essentiellement «une permutation de textes», un croisement de textes, non pas une imitation ou une reproduction, mais une transposition, un «mouvement essentiel à l'écriture¹⁶³», de renchérir Nathalie Piégay-Gros. Comme l'indique Tiphaine Samoyault : «les deux composantes essentielles de l'intertextualité que sont la transformation et la relation¹⁶⁴» permettent donc un retour de textes sans cesse métamorphosés par le passage du temps et le travail d'altération, effort foncier à toute création. L'intertextualité renvoie, dans cette perspective, à l'éternelle transformation de textes qui aurait toujours existé en littérature. «Au sens strict, on appelle intertextualité le processus constant et peut-être infini de transfert de matériaux textuels à l'intérieur de l'ensemble des discours.¹⁶⁵». Nous envisageons ainsi l'intertextualité comme un mouvement ininterrompu d'échanges entre textes. Elle serait donc la circulation, la répétition de textes - non pas la répétition de l'identique, mais la *répétition*

¹⁶¹ Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 4.

¹⁶² Julia Kristeva, *Semeiotike*, Paris, Seuil, 1969, p. 85.

¹⁶³ Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 12.

¹⁶⁴ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, F. Nathan, 2001, p. 111.

¹⁶⁵ Jean-François Chassay, «Intertextualité», in *Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 305.

de la différence. John Frow affirme deux postulats qui nous semblent d'une importance capitale : «Texts are shaped not by an immanent time but by the play of divergent temporalities. Texts are therefore not structures of presence but traces and tracing of otherness. They are shaped by the *repetition and the transformation* [nous soulignons] of other textual structures.¹⁶⁶». Le texte échappe à l'immanence du temps et se fait le point de jonction entre les diverses époques. Ce mouvement s'apparente donc, à notre sens, à celui de l'éternel retour. «Le propre de l'intertextualité est de construire un univers relationnel, un univers d'alliances et de connexions, favorisant la libre circulation entre les œuvres [...] ¹⁶⁷» écrit Marc Eigeldinger. Cette circulation engage aussi un changement, une transformation des énoncés. «L'intertextualité consiste, dans la démarche de l'écriture, en un double mouvement d'intégration et de *métamorphose* [nous soulignons] [...] ¹⁶⁸». Ainsi, nous associons l'intertextualité non pas à un mouvement linéaire, mais à un effet de circularité entre les œuvres, qui provoque aussi, comme l'éternel retour, une métamorphose, une poétique infinie de variations. «Comment analyser le rapport circulaire du texte au «modèle», sinon aux énoncés qu'il répète, sans retomber dans l'ancienne critique des sources, ou dans un déterminisme vertical qui n'envisage que succession ou filiation.¹⁶⁹» questionne de fait Samoyault. Cette distinction nécessaire entre le mouvement circulaire et transformateur propre à l'intertextualité, et celui de la critique des sources, linéaire, est capital lors de l'analyse du texte. Samoyault écrit plus loin à ce sujet : «Par là, l'attention à l'intertextualité s'éloigne radicalement de la critique des sources : il ne s'agit plus d'identifier un modèle pour le valoriser mais, toujours dans une perspective transhistorique, d'analyser la circularité des effets de sens.¹⁷⁰» Le mouvement de l'intertextualité s'apparente même, à notre avis, à la conception cyclique du temps, comme le note aussi Sophie Rabau :

¹⁶⁶ John Frow, «Intertextuality and ontology», in *Intertextuality : theories and practices*, Manchester, Manchester University Press, 1990, 194 p.

¹⁶⁷ Marc Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987, p. 11.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p.11.

¹⁶⁹ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, F. Nathan, 2001, p. 107.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 112.

[...] l'intertextualité permet de penser la littérature comme un système qui échappe à une simple logique causale et même à la linéarité du temps humain : les textes se comprennent les uns les autres et chaque nouveau texte qui entre dans ce système le modifie, mais n'est pas le simple résultat des textes précédents ; il est à la fois leur passé et leur futur, si ces notions ont encore un sens : avec l'intertextualité s'ouvre la perspective d'une herméneutique littéraire dégagée de l'histoire littéraire.¹⁷¹

Ainsi, l'intertextualité ne doit pas être admise comme un phénomène d'imitation ou prise dans un sens unique, tel un phénomène littéraire unidirectionnel au sein d'une filiation linéaire. Elle ne doit pas être comprise non plus comme la reprise intégrale d'une œuvre passée, ni comme une simple référence contenue dans un texte. Elle doit plutôt être perçue comme un mouvement *d'intégration et de métamorphose* qui s'apparente au principe même de l'éternel retour.

Piégay-Gros souligne aussi le lien indéfectible entre la question du lieu et du temps dans l'intertextualité : « l'intertextualité articule en effet très étroitement l'écriture du lieu et la question du temps.¹⁷² ». Elle ajoute d'ailleurs plus loin : « L'intertexte est donc le point pivot autour duquel s'articule le sujet, l'écriture, le lieu et la mémoire.¹⁷³ » Or, nous avons abordé la question du temps dans le premier chapitre et la question du lieu dans le second. Nous verrons donc comment s'articule l'écriture du lieu et la question du temps à travers l'intertexte des *Chrysalides*. Grâce à l'ouvrage *Prague* et le dernier tome de la *Cité dolente*, nous verrons que certains éléments historiques sont inclus dans l'intertexte, et que l'histoire de Prague se juxtapose à celle de la République Tchèque et, finalement, à celle de toute l'Europe. De plus, nous verrons comment Hodrová agglomère des figures imaginaires et des personnages historiques dans son récit, et de quelle façon elle fait ainsi jouer et pivoter ses souvenirs personnels et ceux de l'histoire tchèque. Elle juxtapose donc sa mémoire individuelle à la mémoire collective. « Ce devait encore être l'un de ses tableaux vivants composés par grand-mère à partir de souvenirs, de rêves et d'histoires racontées dans les

¹⁷¹ Sophie Rabau, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p. 15-16.

¹⁷² Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 85.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 86.

livres de l'arrière-grand-père Deslarves.» (*CHR*, p. 35). Toutes ces couches superposées se révèlent en un habillage (ou un épluchage?), dans le jeu infini des variations hodroviennes. Dans cette partie, nous aborderons les tissus, les couches du temps et de la mémoire du texte, creuserons la mémoire portée par le texte. Il s'agit donc, dans *Les Chrysalides*, de transformations «intertextuelles» dans un roman qui porte précisément sur les transformations.

3.1.1 Le retour éternel : la mythification de l'histoire

Cette mémoire qui ne s'éteint pas, mais qui pourtant se sait et se cherche, ce «palimpseste indestructible» mais si difficilement déchiffrable, est aussi l'apanage de la mémoire collective et anonyme, de la mémoire historique, toutes aussi éparpillées dans le roman que la mémoire de chaque personnage. Rappelons que le récit conjugue l'histoire tchèque et européenne d'une manière toute singulière, en jumelant – voire en superposant – des événements historiques qui n'ont, en apparence, rien en commun, ou qui se sont déroulés à des moments complètement distincts. L'histoire semble circuler dans le récit comme un retour permanent des mêmes situations, comme une expérience de la fatalité, rappelant de surcroît le caractère tragique et ironique de l'histoire tchèque, cette succession presque continue de traumatismes historiques. Claudio Magris avance que c'est justement cette marche tragique de l'histoire qui met en branle la création de mythes : «Un «trop-plein» historique aggravé de tensions sociales encourage le mythe, met en marche un grand mécanisme de l'imaginaire et dicte les variations de la tautologie et de la répétition.¹⁷⁴», écrit-il. Ainsi, Maria Delaperrière, dans la même ligne de pensée, expose comment et surtout pourquoi l'histoire est souvent posée comme mythe dans les littératures centre-européennes : «La mythification de l'Histoire caractérise d'ailleurs la plupart des nations asservies. Le retour aux sources populaires et au passé historique fait alors partie d'une auto-défense légitime.¹⁷⁵». Ce processus d'auto-défense légitime ne se fait pas sans heurts : le devoir de

¹⁷⁴ Claudio Magris, «Prague au carré», *Critique*, numéro 483-484 (août-septembre) «Prague cité magique», 1987, p. 625.

mémoire, à la suite de tous ces aléas historiques, est un effort considérable de restructuration et de recomposition, compte tenu non seulement du choc historique en soi, mais des interdits longtemps appliqués par les régimes totalitaires qui se succédèrent. Vladimir Peska explique :

La «réévaluation de l'héritage culturel», à savoir la réduction de la mémoire nationale, prépare le génocide culturel – Aragon parlera de «Biafra de l'esprit». Le «réalisme socialiste» soviétique, désigné seule méthode d'une production littéraire, est destiné à l'éducation et la rééducation du peuple. Le but est de détacher, de couper les Tchèques (et les Slovaques) de la culture occidentale, déclarée officiellement «pourrie et condamnée par l'histoire»...¹⁷⁶

Comme le fait remarquer Voisine-Jechova, plusieurs œuvres contemporaines en provenance de l'Europe centrale sont d'ailleurs porteuses de cet évident traumatisme dû à la censure et au musellement de la mémoire collective :

L'intrigue se situe entre l'oubli, souhaité parfois, exigé officiellement et en même temps impossible, et des souvenirs [...] D'un côté, une partie de l'expérience vécue par des personnages du roman, dont avant tout celle de la deuxième guerre mondiale, mais également des échos de la première guerre et des temps sous l'occupation russe [...] La narration se métamorphose en un dialogue entre le présent et le passé, sans pourtant que les frontières de l'un ou de l'autre soient nettement délimitées.¹⁷⁷

Au-delà de toute cette confusion des souvenirs, souvenirs d'un peuple, souvenirs des êtres qui le composent, un sens de l'histoire semble se chercher à travers ces embrouillages mnésiques et ces errances dans le temps. Csaba Kiss soutient que ce «retour éternel» des mêmes situations, des échecs, des guerres, génère non seulement la mise en marche des mythes, mais engendre une conception quelque peu primitive du temps, un temps mythifié : « et cette histoire recommence inlassablement, retour éternel au sens de Mircea Eliade, comme la pensée de la résurrection après les échecs.¹⁷⁸»

¹⁷⁵ Maria Delaperrière (dir.), *Histoire littéraire de l'Europe médiane, des origines à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 16.

¹⁷⁶ Vladimir Peska, *Histoire littéraire de l'Europe médiane, des origines à nos jours*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 368.

¹⁷⁷ Hana Voisine-Jechova, «La surface fragile du présent», in *Le roman tchèque dans le contexte international*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1992, p. 26-27.

Comme nous l'avons vu, de tous les mythes, c'est celui de l'éternel retour, l'archétype des mythes, qui est le principe moteur du roman *Les Chrysalides*. L'éternel retour est en fait le ressort de tous les mythes qui tournoient dans le récit. «L'éternel retour est un mythe, la chose est entendue, mais il est aussi le principe constitutif du mythe dont l'énoncé est toujours réitéré et indéfiniment réactualisé.¹⁷⁹» écrit Samoyault. Ainsi, les événements reviennent sans cesse, sous de nouvelles formes, si bien que l'histoire tend à se condenser dans l'esprit des personnages. Cette condensation provoque une confusion certaine, surtout chez Sophie, toujours hantée par multiples interrogations :

Mais qu'est-ce que Grand-mère Müller regarde aussi fixement du fond de sa baignoire? À ce moment Sophie Souriceau avise, assis au fond de sa baignoire, un homme en complet gris. Sophie pense d'abord qu'il s'agit d'un costume de Sokol (Grand-père Souriceau, dont le costume était jadis suspendu dans l'armoire, avant de ne disparaître on ne sait où, ne disait-il pas que son costume avait subi plusieurs transformations?), mais son regard tombe ensuite sur les épauettes. Ne serait-ce pas un uniforme de la Wehrmacht? Sophie n'en a jamais vu, sauf au théâtre, ou dans un film. Mais alors cela voudrait dire... (*CHR*, p. 98)

Dans le roman, les temporalités sont traversées sans cesse, et «le texte demeure, comme lieu de permanence des choses et des êtres, comme convergence de temporalités incertaines (que Hodrová traverse et malmène)¹⁸⁰» affirme Catherine Servant. Ainsi, des personnages peuvent voir, assister ou jouer dans des scènes qui ont déjà eu lieu, avec, parfois même, la connaissance de l'avenir. En effet, ce temps réversible ordonné par l'éternel retour, donne aussi à voir des scènes qui n'ont pas encore eu lieu. Tel est également le *modus operandi* de l'intertextualité : faire l'expérience du «temps réversible» en lisant dans un texte ancien des traces d'autres textes qui n'existaient pas encore au moment de l'écriture de ce même texte, l'incroyable pouvoir d'y lire les textes à venir ainsi que ceux qui le précèdent : «et en ce sens la figure la plus emblématique de l'intertextualité est sans doute l'anachronisme : on me

¹⁷⁸ Csaba Kiss, «Histoire et héros nationaux dans les hymnes de l'Europe médiane», in *Mythes et symboles politiques en Europe centrale*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 248.

¹⁷⁹ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, F. Nathan, 2001, p. 88.

¹⁸⁰ Catherine Servant, «L'univers hodrovien», *Le Croquant*, numéro 20 (automne-hiver), 1996, p. 155.

donne à voir un passé soudain doté d'une connaissance de son futur tout en me rappelant que le passé m'est donné à voir du point de vue du présent.¹⁸¹» Ainsi l'histoire - tout comme les textes - se répètent dans le récit; et les personnages confondent l'évènement qui se passe sous leurs yeux et celui qui viendra. «Le texte de Hodrová est fondé sur des allusions doubles ou multiples. D'une façon complexe, et parfois paradoxale, elle confronte le passé et le présent en abolissant les frontières du temps [...] ¹⁸²» écrit Hana Voisine-Jechova. Le texte des *Chrysalides* se fait donc le lieu de cet échange interrompu entre les temporalités, lieu de ce «retour éternel» de l'histoire.

3.1.2 Circonscriptions de la notion d'intertextualité

Parmi plusieurs notions de la critique littéraire, l'intertextualité est une des plus difficiles à circonscrire. Sa simple dénotation (inter-texte) requiert, au sens strict, un texte dans un texte, ou un texte au sein d'un autre. Prise dans son sens le plus restreint, l'intertextualité commande de l'écrit : on parle d'interconnexions *entre* des *textes*. Pourtant, l'origine du mot révèle une acception beaucoup plus large : «Comme signifiant, le mot intertexte est ancien : il existe en latin, où *intertextus* (-a, -um) est le participe passé passif du verbe *intertexto*, qui signifie «entrelacer», «assembler», «combiner».¹⁸³» Cette signification étymologique permet de penser la notion comme un croisement, un assemblage de matériaux les plus divers, qu'ils soient textuels, ou autres. En effet, comme le soutient Marc Eigeldinger : «Elle (l'intertextualité) peut être liée à l'émergence d'un autre langage à l'intérieur du langage littéraire : par exemple celui des beaux-arts et de la musique, celui de la Bible ou de la mythologie, ainsi que celui de la philosophie.¹⁸⁴» Ainsi, l'auteur prétend que : «Toute insertion d'un langage culturel dans le texte littéraire peut devenir objet d'intertextualité. Le

¹⁸¹ Sophie Rabau, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p. 44.

¹⁸² Hana Voisine-Jechova, *Histoire de la littérature tchèque*, Paris, Fayard, 2001, p. 692-693.

¹⁸³ Hans T. Siepe, Raimund Theis (éd.), *Le plaisir de l'intertexte*, Frankfurt am Main : P. Lang, 1986, p. 13.

¹⁸⁴ Marc Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987, p. 14-15.

champ de la littérature, le champ artistique, le champ mythique, le champ biblique, le champ de la philosophie.¹⁸⁵» L'intertextualité ne se réduirait plus uniquement au champ *littéraire* (roman ou poésie), mais s'étendrait aux divers domaines de la culture. Piégay-Gros croit en outre que l'histoire peut devenir un intertexte : «Certains intertextes font sens, précisément, sur le plan historique [...] Une des richesses de l'intertexte est qu'il constitue une sorte d'échangeur entre la bibliothèque et l'histoire.¹⁸⁶» Cette nouvelle extension de la notion de l'intertextualité comporte cependant un risque d'éparpillement. En effet, l'on ne saurait dès lors distinguer l'intertexte d'une simple référence ou connotation culturelle : dans cette optique, n'importe quelle allusion au *dehors* du texte en lecture deviendrait intertextualité. «Un renvoi à un texte écrit n'est pas la même chose qu'une référence culturelle. Respecter cette distinction éviterait une nouvelle dilution du concept.¹⁸⁷» note Alain Tassel.

Ainsi, nous avons choisi de nous en tenir principalement à ceci, c'est-à-dire au *texte*, qu'il soit philosophique, mythique ou littéraire. Nous voulons cependant rendre compte du caractère fondamentalement *hétérogène* de l'intertextualité sans pour autant affaiblir la validité de cette notion. Une quantité impressionnante de références culturelles sont présentes dans *Les Chrysalides* : la musique (le compositeur František Xaver Brixi est l'un des personnages du roman, le poème symphonique *Vysehrad* et l'opéra *Rusalka* d'Antonín Dvořák, ainsi que *Vers une vie nouvelle* de Josef Suk sont souvent évoqués), le théâtre (*De la vie des insectes* de Karel Čapek, *Intrigue et amour*, *La cassure*, *Les chevaliers du mont Blanik* du dramaturge tchèque Klicpera), la peinture et la sculpture (l'art Sécession, Chagall, *La Parole du Grand Crépuscule des Tchèques* du sculpteur tchèque Bílek, *L'Énigme de la vie* de l'artiste tchèque Kupka, *Les Lucioles* de Preissig, *La Bataille de Lipany*, œuvre panoramique de Marold, *Démon de l'amour* et *Finis* de Pirner)¹⁸⁸. Comme notre projet tient à

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 15-16.

¹⁸⁶ Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 88.

¹⁸⁷ Alain Tassel, *Nouvelles approches de l'intertextualité*, Nice, Presses Universitaires de Nice-Sophia Antipolis, 2001, p. 55-56.

¹⁸⁸ Voir la partie «Ville-théâtre : *Les tableaux vivants*» en page 66 pour la signification des arts de la scène et des arts visuels dans le récit.

rendre compte de la circularité, nous nous attarderons davantage aux intertextes qui reviennent et dont la répétition est déterminante, ceux qui prennent donc une place plus importante dans la logistique globale des *Chrysalides*.

Nous verrons en outre l'intertextualité qui relève des mythes. Le mythe étant formé par la répétition - car c'est enfin la récupération, la répétition et la modification à travers les âges qui fait d'une «simple» histoire un mythe - notons aussi que le mythe et l'intertextualité sont joints par une fonction commune : ils assurent tous deux le relais de la mémoire à travers une chaîne de réécritures. «C'est ainsi que le mythe se nourrit de lui-même; en passant de mémoire en mémoire, il laisse des choses et en retient¹⁸⁹» note justement Samoyault. Selon Marie-Catherine Huet-Brichard, le propre du mythe est justement de bouleverser le *chronotope* (rapports espace-temps) :

L'intertextualité mythique déplace pour le lecteur toutes les catégories : l'histoire échappe à l'espace-temps de la diégèse, l'entraînant dans une sorte de non-temps et de non-lieu [...] Ni autrefois, ni aujourd'hui ; ni ici, ni ailleurs. Le mythe aspire le lecteur dans les vertiges du temps.¹⁹⁰

Notre projet ne consiste donc pas à identifier l'hypotexte et à faire la critique des sources du roman, car cela tiendrait plutôt compte de la mémoire individuelle de l'auteur. Nous souhaitons au contraire analyser l'intertextualité, puisqu'elle confère au texte la profondeur de la mémoire collective et anonyme et rend compte du mouvement *circulaire* de toute écriture, qui est toujours, d'une manière ou d'une autre, réécriture. L'intérêt consiste donc à repérer des circulations de figures, de schémas et de sens, à voir ce qui relie le texte au cercle du retour.

¹⁸⁹ Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, F. Nathan, 2001, p. 91.

¹⁹⁰ Marie-Catherine Huet-Brichard, *Littérature et Mythe*, Paris, Hachette, 2001, p. 101.

3.2 Analyses intertextuelles

3.2.1 *Nomen omen* : les jeux de l'onomastique

Nomen est omen.
(Le nom est un présage)

Un soupçon émerge rapidement chez le lecteur des *Chrysalides* qui, confronté à l'excentricité des noms de plusieurs personnages du roman, flaire un sens latent enfoui sous tous ces patronymes saugrenus. En effet, la manifeste étrangeté des noms indique clairement qu'ils n'ont pas été attribués arbitrairement : tant de noms d'animaux, relevant d'un bestiaire hétéroclite, tant de noms truqués, inventés de toutes pièces, et d'autres si familiers, évoquant maints personnages historiques, viennent remplir chaque tableau avec une telle récurrence qu'il est impossible d'ignorer l'importance qu'ils doivent tenir. Ce doute se confirme lorsque Hodrová explique elle-même que la majorité de ces noms cachent une signification ou une symbolique si essentielles à la structure du roman que la traduction exigeait un maintien du signifié, et cela, quitte à traduire le signifiant tchèque :

La plupart des noms ont une dimension «parlante» dans mes romans, et ils s'intègrent à un réseau de motifs qui se déploie tout au long du texte. Elle (la traductrice) devait soit renoncer à cette dimension, à ce réseau, soit choisir de traduire les noms, au risque de dérouter le lecteur avec des personnages aux noms français. Dans le souci de conserver le plus fidèlement possible la structure sémantique des romans, elle a opté, à juste titre je crois, pour cette seconde possibilité.¹⁹¹

De fait, la traductrice, Catherine Servant, a décidé, pour le premier et le second tome de la *Cité dolente*, d'adapter les noms (dans le troisième, les noms tchèques sont maintenus) afin de ne pas rompre la «logique globale» du roman et de permettre au réseau de sens de s'étayer vastement. Dans cet insolite univers de liaisons, que la traductrice nomme le «royaume

¹⁹¹ Michel Cornaton, «La cité dolente. Entretien avec Daniela Hodrová», *Le Croquant*, numéro 20 (automne-hiver), 1996, p. 146.

hodrovien des correspondances infinies, du «*nomen omen*»...) ¹⁹²», le «réseau de motifs» formé par les noms est maintenu grâce à la reproduction de «mécanismes similaires» lors du travail de traduction. Ces patronymes sont inspirés par la faune (Souriceau, Fauconnet), les insectes (Deslarves, Tiredaile), ou bien par l'histoire (Paskal, Machaut, Los), ou alors par les mythes (Orion, Hyacinthe).

Nous avons déjà expliqué que le prénom «Sophie» (du grec *sophos*, sagesse) faisait référence à l'anthroposophie et plus généralement à la connaissance spirituelle, scientifique et métaphysique, et que le patronyme «Souriceau» se rapportait quant à lui à la connaissance terrestre, animale et physique. La dichotomie ainsi créée entre le haut (l'esprit, l'aérien, la métaphysique) et le «bas» (le matériel, le terrestre, le physique) est néanmoins soumise à un rapprochement dans le roman. L'amant de Sophie, le poète Ignace Machaut, se pose quant à lui comme l'alter ego du poète romantique tchèque du XIX^e Karel Hynek (dit Ignaz) Macha (1810-1836). Macha était fasciné par les exécutions, et toute son œuvre est empreinte de son attraction pour l'interstice entre la vie et la mort. Son chef-d'œuvre, un poème épique intitulé *Maj* (Mai, 1836), est une œuvre contemplative sur la vacuité et la métempsychose, une méditation sur la nature de la vie. Tel qu'on peut le lire dans une note de bas de page des *Chrysalides* :

Karel Hynek Macha (1810-1836), poète le plus célèbre du romantisme tchèque, fut également un homme provocant par son allure (manteau doublé de rouge) et son mode de vie, audacieux pour l'époque. Sa maîtresse Lori lui donna un fils, Ludvik (Louis). Sous le pseudonyme de Milihaj, il joua dans un théâtre amateur. Quelques jours avant la date de son mariage, il mourut à Litomerice de la fièvre typhoïde. (*CHR*, p. 151)

Beaucoup de points lient le poète Ignace Machaut à son homologue du passé. Machaut a lui aussi voulu être comédien, tout comme Sophie : «Tous les deux ont désiré faire du théâtre» (*CHR*, p. 60). De plus, il est aussi malade : «Lui, il vient de faire une pneumonie.» (*CHR*, p. 31), maladie qui rappelle celle-là même qui a eu raison du poète romantique tchèque. L'amant de Sophie travaille sur un recueil de poésie qui s'intitule *Dans le tunnel du temps* (*CHR*, p. 195), qui rappelle le thème de prédilection de Macha. Ignace Machaut ignore pourtant le lien qui l'unit avec le défunt poète : «Sans doute est-ce le retour de sa pneumonie,

¹⁹² *Ibid.*, p. 146.

et la fin prochaine de son voyage à Litomerice, qui provoquent de si étranges pensées chez le poète (il ne devine pas encore de quelle façon s'accomplira, dans son histoire, la destinée du poète dont son propre nom rappelle le nom).» (*CHR*, p. 318) En effet, Ignace Machaut, tout comme Macha, trépassera à Litomerice, où la transformation ultime l'attend... Dans plusieurs tableaux, il porte de surcroît ce même fameux manteau doublé de rouge qui caractérisait le défunt poète :

En franchissant la porte, elle se heurte à Ignace Machaut. Ignace Machaut porte un manteau en soie de parachute gris clair. Un pan du manteau se soulève un instant, et Sophie Souriceau en aperçoit la doublure rouge à carreaux. Ce manteau à doublure rouge lui rappelle quelque chose, peut-être a-t-elle déjà croisé ce jeune homme quelque part, [...] (*CHR*, p. 31)

Sophie Souriceau croisera même le véritable Ignaz Macha à Saint-François et sur la Gibetière: «En un éclair (alors qu'elle descend dans les escaliers roulants de la station de métro Vieille-Ville), Sophie Souriceau comprend : Mais oui, ce n'est autre que le poète de Mai!» (*CHR*, p. 116) Le poète la confondra à cet instant avec sa femme Lori (*CHR*, p. 203), et Sophie aura tôt fait de se transformer en celle-ci : «Or en promenant ses regards alentours, Lori Samka, redevenue en fait Sophie Souriceau [...] » (*CHR*, p. 204). L'enfant que Sophie-Lori porte en elle se transformera aussi et deviendra alors le fils du poète, Louis (*CHR*, p. 188). «Sophie Souriceau songe au petit Louis (le fils du poète, qu'elle vient de concevoir en elle-même)» (*CHR*, p. 204).

Angelo Maria Ripellino souligne que le thème de la harpe (un objet qui détient une place prépondérante dans *Les Chrysalides*) se retrouve également dans l'œuvre de Macha : «Chez Macha, [...] plusieurs thèmes, dont celui très insistant de la harpe «harpe sans corde/ dans la tombe des pères qui ont été», «harpe des temps disparus : berceau de sons délectables», harpe « du giron abandonné».¹⁹³». Grand-mère Orion (Souriceau), jadis «Âme de la nation» dans un tableau vivant, a déjà été une virtuose de la harpe. Cet instrument s'anthropomorphise tranquillement, il symbolise l'existence même de Grand-mère Souriceau et sa carrière musicale abandonnée pour le Sokol Jean Souriceau. Sa passion qu'elle a dû mettre de côté à

¹⁹³ Angelo Maria Ripellino, «Une ville fantômatique», *Magazine Littéraire*, numéro 255 (juin) Prague et ses écrivains, 1988, p. 23.

la suite de son mariage est remise aussi loin dans la resserre que dans son esprit et s'étiole en même tant que l'instrument : «Les longues nattes roussâtres de Mademoiselle Orion sont coupées, puis rangées dans une boîte, la boîte est déposée dans une armoire, l'armoire est déménagée dans la resserre, auprès de la harpe qui, année après année, perd une à une ses quarante-six cordes.» (CHR, p. 43) En effet, après s'être mariée avec le Sokol Jean Souriceau, Mademoiselle Orion doit disposer de sa passion de musicienne. Son nom stellaire – Orion - présageait déjà cette éclipse nuptiale à venir :

Des tribus mésopotamiennes l'avaient baptisée Uruanna, lumière du ciel. Ce nom si remarquable est bien la parure de la toute jeune harpiste virtuose qui se produit au gymnase des Sokols de Hradiste. Mais de même qu'Orion disparaît derrière l'horizon d'ouest quand le Scorpion apparaît à l'est, le nom de Mademoiselle Orion s'éteint du ciel de Hradiste lorsque l'éminent Sokol Jean Souriceau fait son apparition dans la cité. (CHR, p. 43)

Lors de sa prestation comme Âme de la Nation, elle porte déjà en elle le fruit de leur amour : «Madame Souriceau, dans le giron de laquelle croît un fauconneau (au plutôt un souriceau), se dresse, revêtue d'une toge blanche, au sommet d'une pyramide de corps tout de rouge et de blanc vêtus, dans un tableau vivant censé figurer l'Âme de la Nation.» (CHR, p. 43) Ce «fauconneau» est nul autre que le petit Henri Souriceau, futur linguiste. M. Fauconnet, son avatar, porte quant à lui ce nom qui rappelle le clan des Sokols, (qui signifie «faucon» en français) groupe indépendantiste tchèque :

Si l'homme lutte pour sa survie collective, il doit se préparer à ce combat. Vers 1862, les Tchèques Miroslav Tyrš et Jindřich Fügner fondent une société de gymnastique, les Sokol (Faucons), au message optimiste. Par ses efforts, individuels et collectifs, chacun aide à renforcer la nation et à créer une société meilleure.¹⁹⁴

Les noms, sujets à tant de métamorphoses et propres au trucage, portent la charge du passé et deviennent *présages* du futur : ils sont legs du passé et oracles pour l'avenir. Ainsi l'éminent Sokol Jean Souriceau transmet bien plus que son nom, mais sa «conscience sokolienne» à son fils Henri. «Le linguiste Souriceau eut une enfance sokolienne, une enfance de fauconneau. Et comment donc, avec l'éminent Faucon qu'il avait pour père (en revanche sa mère devait

¹⁹⁴ Bernard Michel, *Nations et nationalismes en Europe centrale*, Paris, Aubier, 1995, p. 27.

être bien peu sokolienne, plus le temps passait plus elle se soudait à sa harpe).» (*CHR*, p. 24-25)

Certains personnages portent, quant à eux, une identité multiple à cause d'un nom métamorphosé. Le Petit Guy aperçoit souvent un homme, qu'il affirme être son oncle, se balancer en haut de la colline surnommée la «Gibetière». «-Regarde, l'oncle Fialka se balance là-haut, dit Petit Guy à Sophie. – Fialka, le célèbre mime? S'étonne Sophie Souriceau.» (*CHR*, p. 14). Ladislav Fialka (1931-1991) était un mime pragois de réputation internationale. Magris raconte qu'un des pantomimes de Fialka consistait à recréer le vol du papillon, redoublant le lien qui unit le mime au roman *Les Chrysalides* : «Il s'efforce de tenir un papillon immobile, et entre-temps de ses longs doigts il exprime le battement désespéré des ailes.¹⁹⁵». «-Fialka? S'étonne Ignace Machaut. Le mime? Sophie Souriceau acquiesce de la tête. Lui aussi connaît le célèbre mime du théâtre À la balustrade.» (*CHR*, p. 32) Mais voilà que ce nom – et surtout le lieu où se produit cet étrange balancement, portent à confusion : est-ce le mime qui se balance, fait ses exercices sur un trapèze, ou un pendu que le vent fait virevolter? En effet, l'oncle (imaginaire?) du Petit Guy, Fialka, se voit souvent aussi confondu avec Fiala, le dernier homme à avoir été exécuté publiquement à Prague pour avoir assassiné sa maîtresse¹⁹⁶. «Fiala-Fialka» vire au vent du haut de la colline Gibetière... Ève, qui survole la colline en ballon, tend aussi à confondre la balançoire, le trapèze et le gibet : «Et puis le ballon survole la place des exécutions. [...] -Qu'est-ce qu'il y a en bas, père? Une balançoire? – Un gibet, voyons. Et le pendu, c'est Fiala, le garçon de la cave à vin de la rue Saint-Joseph, celui qui a tué sa maîtresse par jalousie. Après lui, nul ne sera pendu ici.» (*CHR*, p. 97) «Il doit s'agir de Wohlschlager. Ou de Pipperger? Sur le moment, Ève Deslarves ne peut plus se rappeler lesquels des deux – de l'orfèvre ou du tapissier – pendit Fiala sous l'occupation prussienne.» (*CHR*, p. 12) «Elle veut réveiller Petit, interrompre le songe accablant dans lequel l'enfant est longé au beau milieu de l'hiver, dans un bunker de la colline Gibetière (peut-être rêve-t-il à l'oncle Fialka, celui qu'il confondait avec Fiala, le pendu de la colline?).» (*CHR*, p. 328)

¹⁹⁵ Angelo Maria Ripellino, *Chroniques pragoises*, Marseille, Éditions de l'aube, 1992, p. 10.

¹⁹⁶ Daniela Hodrová, *Prague*, Paris, Chêne, 1991, p. 16.

D'autres noms du roman rappellent l'histoire tchèque, mais surtout l'histoire de Prague. La tante d'Ignace Machaut, tante Loos (qui se fait appeler «Los») porte, quant à elle, le nom d'un célèbre architecte viennois, Adolf Loos. «Ignace Machaut n'aime point non plus la façon dont tantine Los prononce son nom, avec ce o prolongé, censé montrer que le nom s'écrivait à l'origine avec deux o : Loos (mais son mari n'était pas allemand, c'était un Viennois de souche.)» (*CHR*, p. 71-72) Adolf Loos (1870-1933), architecte viennois, conçut en 1927 la villa Müller, somptueuse demeure considérée comme son grand chef-d'œuvre. Elle se situe sur une colline qui donne sur le château de Hradcany, un quartier très cosu de Prague. «Loos était âgé de cinquante-huit ans lorsqu'il fut chargé par Frantisek Müller, trente-huit ans, de la conception de cette maison d'habitation à Prague.¹⁹⁷» Dans le récit, la famille Müller (la famille maternelle de Sophie Souriceau) habite dans cette villa luxueuse «qui s'étire au-dessus de la Fosse aux Cerfs et de la villa conçue par un célèbre architecte viennois.» (*CHR*, p. 118). Dans les faits, il s'agit aussi d'une famille dénommée Müller qui ordonna la conception de cette maison : «Le terrain pentu avec vue sur la vieille ville de Prague était situé dans le quartier chic de Stresovice. En 1930, Frantisek et Milada Müller emménagèrent, avec leur fille de quatre ans Eva, dans leur nouvelle maison de six cents mètres carrés.¹⁹⁸» Dans *Les Chrysalides*, la petite Eva Müller est jouée par Ève Deslarves (Grand-mère Müller, Meunier). La famille Müller (fictive) se voit chasser de leur résidence à la fin de la deuxième Guerre mondiale : «[...] à présent Sophie comprend pourquoi, la guerre finie, ils ont déménagé de leur villa conçue par un célèbre architecte viennois pour s'établir à Zizkov,» (*CHR*, p. 86) Et la petite Ève Müller quitte le riche logis familial pour un modeste appartement : «Et encore son père ne se doute pas que la guerre finie, sa fille déménagera de la villa conçue par un célèbre architecte viennois pour venir s'installer ici, juste au pied de la colline Gibetière.» (*CHR*, p. 97) Quant à la véritable famille Müller, elle ne fut pas littéralement chassée de la villa, mais l'état en assura le contrôle après la guerre. Le destin de la villa Müller semble incarner celui de la nation tchèque. En effet, comme le souligne

¹⁹⁷ August Sarnitz, *Adolf Loos*, Cologne, Taschen, 2003, p. 71.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 72.

August Sarnitz, cette maison contient en elle une parcelle de l'histoire de la République tchèque sous les régimes totalitaires qu'elle connut :

L'histoire de la villa Müller reflète également l'évolution culturelle et politique de Prague. Lors de l'occupation allemande au cours du Troisième Reich, la famille Müller fut autorisée à conserver la maison. En 1948, les communistes nationalisèrent l'entreprise Müller et Kapsa ainsi que la maison d'habitation mais autorisèrent la famille Müller à habiter certaines pièces. Milada Müller y vécut jusqu'à sa mort en 1968. En 1989, la maison fut restituée à sa fille qui vivait en Angleterre. Une campagne internationale de presse contribua sensiblement à ce que cette maison soit rachetée par l'État tchèque et dotée d'une fonction publique et culturelle.¹⁹⁹

Ainsi les noms des personnages recèlent-ils un riche intertexte, et l'étude onomastique permet-elle de donner au récit un aspect tridimensionnel, une profondeur symbolique qui badine avec la réalité historique. Dans *Les Chrysalides*, l'histoire tchèque s'incarne donc en figures imaginaires ; leurs patronymes portent ainsi les traces du passé, tout en étant présage de leur destin... *Nomen est omen...*

3.2.2 *Sophie's Adventures*

Un des intertextes les plus patents du roman d'Hodrová est certainement la singulière œuvre de l'écrivain anglais Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*. Ce conte, illustre pour son étrangeté et son univers débridé, gorgé de fantaisies et d'énigmes en apparence puérides, fut récupéré par les surréalistes qui, plusieurs décennies après sa publication, applaudirent la dimension métaphysique du texte. Tout comme *Les Chrysalides*, l'œuvre du révérend anglais, publiée en 1865, porte entre autres sur les métamorphoses, l'orphisme, l'animisme, l'anthropomorphisation et sur le rêve. Puisque cet intertexte n'est pas nettement repérable dans le roman d'Hodrová (l'œuvre n'est jamais évoquée directement), il s'agit donc d'un intertexte *in absentia*. En effet, il s'y retrouve implicitement à travers des thématiques, des noms de personnages et des scènes qui fait écho à *Alice's Adventures in Wonderland*.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 74-75.

En premier lieu, le prénom de l'héroïne de Carroll se retrouve porté par un protagoniste qui joue un rôle notable dans *Les Chrysalides*. Le personnage central du récit, Sophie Souriceau, se transforme régulièrement en une certaine *Alice* Davidovic, personnage qui revient tout au long de la *Cité dolente* et qui y joue un rôle considérable. Alice Davidovic fut cette jeune fille juive qui, voulant échapper à la déportation, se serait jetée du cinquième étage de son appartement de Prague. Dans son ouvrage *Prague*, Hodrová prétend avoir habité dans le même appartement que la malheureuse, et, inspirée par son histoire, fit de Davidovic un personnage important de sa trilogie²⁰⁰. La Sophie-Alice des *Chrysalides*, tout comme la petite Alice de Carroll, se promène dans un monde qui lui est étrange, où tout vacille, et où son identité est mise en jeu, en permutation constante. Les deux Alice sont sujettes à mille transformations et se questionnent sans cesse sur leur identité, que la métamorphose, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, abolit sans cesse. Mais revenons de fait à la fameuse interrogation de Sophie évoquée précédemment : «N'est-il pas curieux qu'en rencontrant Alice Davidovic ce soit moi-même que je rencontre? Or je ne sais toujours pas qui je suis, en fait. J'erre en moi-même, ou en elle, ou en elle et en moi tout ensemble.» (*CHR*, p. 226). Dès son arrivée au pays des merveilles, au commencement même de toutes les métamorphoses qu'elle encourra à travers son périple, la jeune Alice de Carroll s'interroge de la même façon : «But if I'm not the same, the next question is, Who in the world am I? Ah, *that's* the great puzzle!' And she began thinking over all the children she knew that were of the same age as herself, to see if she could have been changed for any of them.²⁰¹» Mais Alice n'est pas au bout de ses interrogations. Elle sera confondue plus tard par *The Caterpillar* (la Chenille), à la déroutante «sagesse» et aux questions délirantes qui la déconcertent davantage. Confuse par les propos de la chenille, la fillette rappellera son inéluctable transformation à venir :

²⁰⁰ Daniela Hodrová, *Prague*, Paris, Chêne, 1991, p. 7

²⁰¹ Lewis Carroll, *The annotated Alice : Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking Glass*, New York, W. W. Norton., 2000, p. 22.

«Well, perhaps you haven't found it so yet,» said Alice; «but when you have to turn into a chrysalis – you will some day, you know- and then after that into a butterfly, I think you'll feel it a little queer, won't you?»

«Not a bit,» said the Caterpillar.

«Well, perhaps *your* feelings may be different, » said Alice : «all I know is, it would feel very queer to *me*.»

«You!» said the Caterpillar contemptuously. «Who are *you*?»

Which brought them back to the beginning of the conversation.²⁰²

L'univers des métamorphoses est ainsi amené par l'évocation de la «chrysalidation», image que l'on retrouve évidemment au cœur des *Chrysalides*. Outre ce bombyx aux élans schizophréniques fumant la pipe turque (le houka) et qui propulse Alice dans d'autres métamorphoses, une pléiade d'autres insectes et animaux peuplent tout le pays des merveilles. Ce bestiaire très imposant comporte bien souvent des animaux anthropomorphisés ou sujets à l'animisme, phénomènes que l'on observe largement dans *Les Chrysalides*.

Le monde onirique sert aussi de toile de fond aux deux récits. Dans *Alice's Adventures in Wonderland*, la jeune fille n'entre-t-elle pas dans un rêve au tout début de l'histoire, lorsqu'elle s'assoupit tranquillement à l'ombre d'un arbre, succombant à la chaleur et à l'ennui? À son réveil, elle réalise que toute son aventure n'était en fait qu'un songe, mais en aucun moment durant toutes ses péripéties insolites, souvent grotesques, cette idée ne lui effleure l'esprit. Jamais la petite Alice, même confrontée aux créatures les plus loufoques, aux situations les plus délirantes, ne croit rêver ce qui lui arrive : elle confond son état onirique avec celui de veille. Dans *Les Chrysalides*, Sophie-Alice n'a de cesse, elle, de s'interroger si elle n'a pas rêvé tel ou tel évènement, et tend à tout confondre avec les rêves. «Sophie Souriceau s'en souvient (en fait elle ne sait plus trop s'il s'agit d'un souvenir ou d'un rêve)» (*CHR*, p. 147). À la fin du récit de Carroll, la sœur de la toute candide Alice tombe à son tour dans le songe de sa petite sœur; elle parvient à entrer dans son rêve comme dans un *tableau vivant*. Elle rêve ensuite à sa jeune sœur devenue femme, et tombe aussi dans l'espace-temps, en faisant une véritable projection onirique du futur :

²⁰² *Ibid.*, p. 48.

First, she dreamed of little Alice herself, [...] Lastly, she pictured to herself how this same little sister of hers would, in the after-time, be herself a grown woman; and how she would keep, through all her riper years, the simple and loving heart of her childhood: and how she would gather about her other little children, and make *their* eyes bright and eager with many a strange tale, perhaps even with the dream of Wonderland of long ago: and how she would feel with all their simple sorrows, and find a pleasure in all their simple joys, remembering her own child-life, and the happy summer days.²⁰³

Est-il nécessaire, à ce propos, de rappeler que, dans *Les Chrysalides*, les personnages peuvent voir leur futur sous la forme d'oracles et que tous les bonds dans le temps sont possibles, dans le passé comme dans le futur? Quelques protagonistes voient aussi, en entrant dans les tableaux vivants, certains membres de leur famille du temps d'avant leur naissance. Dans le roman, l'espace «réel» et l'espace onirique se juxtaposent dans le labyrinthe de leurs souvenirs: cela explique pourquoi beaucoup de personnages, dont Sophie Souriceau, confondent souvenirs et rêves, tout comme Grand-père Souriceau, lorsqu'il retombe dans sa nostalgie de faucon, d'ancien Sokol: «Il s'abandonne à ses rêveries en l'absence de père. Rêveries, ou souvenirs?» (*CHR*, p. 47) «Un des traits caractéristiques de l'expérience onirique est l'abolition ou la mise en question du temps.²⁰⁴» explique Hana Voisine-Jechova. Fréquemment, les personnages se questionnent sur la validité de leur mémoire qu'ils viennent à confondre avec les songes: «souvenirs, ou rêves?». Cette confusion entre l'univers onirique et les «souvenirs réels» est un symptôme fréquent lors de l'effort de reconstitution du passé. Notons que le sentiment de marche sur place et de retour du même suscités par l'exploration du labyrinthe dans *Les Chrysalides* est aussi propre aux rêves (inquiétante étrangeté, sentiment de déjà vu, impression de marche sur place, rêves récurrents, retour obsessionnel du même). Il s'agit là d'une «contamination de l'espace réel par l'espace onirique²⁰⁵» qui fait aussi figure d'éternel retour.

²⁰³ *Ibid.*, p. 164.

²⁰⁴ Hana Voisine-Jechova, «La surface fragile du présent», in *Le roman tchèque dans le contexte international*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1992, p. 27.

²⁰⁵ André Peyronie «Labyrinthe», in *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Le Rocher, 1994, p. 934.

De plus, beaucoup de scènes des *Chrysalides* et de *Alice's Adventures in Wonderland* se déroulent sous terre, liant une fois de plus les deux récits. Dans le conte de Carroll, Alice s'enfonce dans un profond terrier à la poursuite du Lapin Blanc. Elle tombe ensuite dans un trou si profond que sa chute lui semble interminable :

The rabbit-hole went straight on like a tunnel for some way, and then dipped suddenly down, so suddenly that Alice had not a moment to think about stopping herself before she found herself falling down what seemed to be a very deep well.

Either the well was very deep, or she fell very slowly, for she had plenty of time as she went down to look about her, and to wonder what was going to happen next.²⁰⁶

Tout son voyage au pays des merveilles se déroule sous terre (la version première du manuscrit s'intitulait d'ailleurs *Alice's Adventures Under Ground*), puisque jamais elle ne remontera de ce trou durant toute son escapade. De la même manière, une bonne partie de l'action des *Chrysalides* se déroule sous terre. Sophie descend à quelques reprises dans les abîmes du portique et du cabinet de son père, elle plonge aussi fréquemment dans un égout qui lui donne accès à des lieux appartenant au passé ou au futur. Ces descentes rappellent bien entendu la chute initiale de la petite Alice dans le terrier du lapin. Dans le tableau 120^e, alors qu'elle explore une fois de plus l'égout, Sophie s'enfonce aussi profondément et interminablement que la petite Alice : « Cette plongée dans l'égout lui semble durer non point quelques minutes, mais des heures, des années entières peut-être. » (*CHR*, p. 320-321).

3.2.3 Le *Ka* et autres incursions de la mythologie égyptienne

Nous avons fait référence brièvement à la mythologie égyptienne lorsque nous avons parlé de l'Ouroboros (*oupoβopos*) en première partie. Nonobstant le fait que ce serpent mystique, de par la consonance hellénique de son nom, soit davantage associé la Grèce antique, les premières représentations graphiques de ce symbole sont attribuables aux Égyptiens. Monsieur Souriceau parle de ce serpent dans les *Chrysalides* : « [...] lui qui espère à chaque fois avoir fait peau neuve quand il en ressort, tel le serpent mystique

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 26.

Ouroboros.» (*CHR*, p. 54). Hodrová réfère aussi à ce symbole de la mythologie égyptienne dans le dernier tome de la *Cité dolente* lorsqu'elle explore son processus d'écriture qui tend vers l'origine même des mots : «À cet instant précis, le temps se met à s'enrouler sur lui-même à la manière du serpent Ouroboros – le serpent de mémoire [...] se mord la queue.²⁰⁷» En effet, ce symbole mystique est la représentation par excellence de la circularité du temps, de la régénérescence, mais aussi de l'idée de l'auto-fécondation, de la vie émergente de la mort, de la fusion entre le commencement et la fin. Nous avons affirmé que l'Ouroboros serait, avec le labyrinthe, la représentation graphique la plus équivoque de l'éternel retour ; ajoutons que le mouvement du reptile définit aussi le processus global des *Chrysalides*, exprimant à merveille tous ces enroulements et déroulements métamorphiques, où le temps et le texte justement «s'enroulent sur eux-mêmes».

D'autres ingressions de la mythologie égyptienne sont par ailleurs identifiables dans le récit. Rappelons de prime abord l'importance que revêt la chrysalide dont la représentation graphique se retrouve sur plusieurs sarcophages dans la Vallée des Rois. Monsieur Turk ne se lasse pas de rappeler la symbolique des insectes chez les Égyptiens : «Et puisque Monsieur Souriceau n'est pas entomologiste, contrairement à Monsieur Turk, mais bien étymologiste, il s'étonne du hiéroglyphe en forme de coléoptère, de ce scarabée symbolisant pour les anciens Égyptiens la naissance et le devenir.» (*CHR*, p. 28) Comme l'explique Hodrová, «Dans l'ancienne Égypte, un hiéroglyphe englobant la forme de ce coléoptère sacré signifiait à la fois «être» et «mémoire».²⁰⁸». Ces insectes donc sont intrinsèquement liés à la mort et à la mémoire dans la pensée égyptienne antique et ils retrouvent la même connotation dans le roman, qui porte précisément sur ces thèmes. Hodrová lie alors ces croyances mythiques aux siennes, elle les agglomère pour en faire sa propre vision, preuve que le mythe est en perpétuel mouvement :

²⁰⁷ Daniela Hodrová, *Thêta*, Paris, Robert Laffont, 1999, p. 19.

²⁰⁸ Daniela Hodrová, «Cité Dolente», *Autrement*, série Monde, H.S., numéro 46 (mai), 1990, p. 17-20.

Dans l'Égypte ancienne, on déposait entre les bandelettes de la momie un cœur de pierre en forme de scarabée. Il devait faire office d'organe de mémoire de rechange pour le défunt. Car les anciens Égyptiens croyaient, et je le crois aussi, qu'un mort qui perdrait la mémoire et se retrouverait privé de nom mourrait pour la seconde fois, sombrerait dans le non-être, définitivement cette fois-ci. Voilà pourquoi je lutte moi aussi pour une mémoire, pour un nom menacé de se dissoudre en d'autres noms.²⁰⁹

Le scarabée de pierre se trouve ainsi porteur de la mémoire du mort, mais d'une *mémoire vive* de mort. Voilà pourquoi, dans le récit, beaucoup d'objets sont porteurs de mémoire ou déclencheurs de souvenirs : le manchon d'Alice, certains vêtements (la robe de grand-mère, le manteau d'Ignace) ainsi que la patère du cabinet de linguiste de Monsieur Souriceau sont des objets qui *s'animent pour animer*, animer une mémoire, une existence passée, ou un double de soi-même.

En effet, la patère de bois insolite du cabinet de Monsieur Souriceau abrite une entité bien singulière. Le linguiste soupçonne d'ailleurs assez tôt que cet objet est investi d'une âme : «-Si tu es mon Ka, donne-moi un signe. Monsieur Souriceau s'adresse au portemanteau qui se dresse dans l'encoignure du cabinet.» (CHR, p. 28) Le portemanteau s'anime peu à peu et devient une créature hybride qui émet d'étranges chuintements. Aux côtés de Monsieur Souriceau se dresse finalement en effet une bête à tête de faucon qui émet, à l'instar de Madame Souriceau, des «gol-gols»²¹⁰, les bras croisés. Laurent Guyénot explique : «La conception multiple de l'âme n'est pas réservée aux religions dites primitives. En Égypte pharaonique, l'âme est composée du *ka*, le double de la personnalité qui retourne à la famille, et du *ba*, qui survit individuellement.»²¹¹ Pour les Égyptiens, l'être est composé d'un *Djet* (le corps), d'un *Ren* (le nom), d'un *Shout* (l'ombre) d'un *Ba* (traduit généralement par «âme») et d'un *Ka*. «Ainsi donc voici le Ka, double spirituel» de Monsieur Souriceau. (CHR, p. 313) Cette créature composite «de la mythologie égyptienne» (CHR, p. 26), présente dans les

²⁰⁹ Daniela Hodrová, *Thêta*, Paris, Robert Laffont, 1999, p. 237.

²¹⁰ Voir page 29.

²¹¹ Laurent Guyénot, *Les avatars de la réincarnation*, Chambéry, Exergue, 2001, p. 26.

textes anciens de l'Égypte, (i.e. le Livre des Morts) est la force vitale qui habite le corps pendant la vie et le quitte à sa mort. Dans la mythologie égyptienne, il est fait grand usage du terme Ka à propos des morts : mourir se dit d'ailleurs «passer à son Ka» ou «rejoindre son Ka». Il est créé en même temps que l'être, il est ainsi appelé «le double». Cette appellation se retrouve d'ailleurs dans le récit, où l'on mentionne que ces créatures sont des «doubles qui accompagnent l'homme au long de sa vie et après sa mort» (*CHR*, p. 46). «En Égypte ancienne, le Ka est un double, manifestation des forces vitales : ce principe mène une existence indépendante du corps avec lequel il a été façonné. Passer à son Ka signifie mourir. Le Ka survit à la mort du corps.²¹²» explique Nicole Fernandez-Bravo. Le Ka se retrouvera de plus en plus fréquemment aux côtés de Monsieur Souriceau, personnage qui, comme nous l'avons vu précédemment, s'est scindé depuis la nuit fatidique de la Fosse aux Cerfs :

Un jour où, comme toujours, il fera pivoter son fauteuil tournant avant de s'immobiliser brutalement dos à la fenêtre, face au Ka, un abîme s'ouvrira au-dessous de lui, alors le Ka prendra peut-être la parole. Ce jour-là seulement, Monsieur Souriceau se dépouillera de sa dernière cuticule. (*CHR*, p. 28)

Lorsque le Ka prendra la parole, que le Ka s'exprimera, Monsieur Souriceau se dépouillera donc de sa dernière (dernière, vraiment?) cuticule et vivra son ultime dépouillement. En d'autres termes, lorsque Monsieur Souriceau «rejoint son Ka» et lorsqu'il se réunira avec son double, le jeune Henri Souriceau, il est métaphoriquement entendu qu'il s'agit là de l'instant où Monsieur Souriceau rend l'âme. Cette créature à tête de faucon est donc son double, il est le Sokol (faucon) que le linguiste aurait été si ce n'avait été de sa «compagne cygne», Madame Souriceau:

Alors Monsieur Souriceau reconnaît le Ka, la créature à tête de faucon, son double et son frère spirituel, qu'il avait oublié pour un temps. À force de regarder le Ka, Monsieur Souriceau a l'impression de reconnaître les traits d'un visage familial. Il rejette tout de suite cette association d'idées, elle a sans nul doute surgi dans son esprit pour l'unique raison qu'il a parfois vu son père en tenue de Sokol, le bonnet à plume de faucon sur la tête, avant que Madame Souriceau ne lui cachât sa tenue quelque part. (*CHR*, p. 127)

²¹² Nicole Fernandez-Bravo, «Double», in *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco, Le Rocher, 1994, p. 494.

Sophie, qui prend place dans le fauteuil de son père après son trépas (ou, devrait-on dire, la mort *physique* de celui-ci), rencontre aussi le Ka de son défunt père qu'elle incarne dans cette scène de fusion avec son paternel : «Ainsi donc voici le Ka, double spirituel, ou le frère dont lui parla son père peu avant sa mort. Elle ne se doutait pas que le Ka de son père se trouvait si près. De son père? Le sien, à présent qu'elle a pris place dans le fauteuil paternel.» (*CHR*, p. 313) Wladimir Troubetzkoy explique que ce mythe du *double dans la mort* est présent dans bien des mythes et bien des conceptions ancestrales :

Par terreur et par refus de la mort, nous nous forçons un double, *anima, umbra, skia, psukhê*, des Latins et des Grecs, *Ka* des anciens Égyptiens, une âme indestructible, immortelle, en qui nous plaçons nos espoirs de sauvegarde et de conservation, le double seul est, nous ne sommes que l'ombre de cette grande ombre, et encore pour bien peu de temps.²¹³

Ce double mythologique, gardien de mémoire et héritier de l'âme, permet de conserver les souvenirs du défunt et lui assure une certaine postérité. Mais rien pourtant ne sera si rigidement «conservé» qu'escompté dans le royaume hodrovien de l'instabilité et de la fugacité, où mémoire et âme sont toutes deux évanescentes et appelées à l'éternel «recyclément». La Ka de Monsieur Souriceau incarne plutôt une autre variation de son existence : il est celui qu'il aurait pu être, il porte une tête de *Sokol*. L'apparition fréquente de cette instance du psychisme de la mythologie égyptienne dans le roman ne fait que confirmer notre hypothèse initiale qui soutient que les mythes récupérés et empruntés à diverses civilisations circulent, transformés, à travers le récit.

²¹³ Wladimir Troubetzkoy, «Le double poétique de Jean-Paul à Dostoïevski», in *Figures du double dans les littératures européennes*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2001, p. 47.

3.2.4 La Comédie d'Olsany

Per me si va nella città dolente.

Dante (*Inferno*, III, I.)

Par moi l'on va dans la cité dolente, par moi l'on va dans l'éternelle douleur. Avant moi, rien n'a été créé en ce monde qui ne soit éternel, et moi, je durerai éternellement. Vous qui entrez, laissez toute espérance.

Daniela Hodrová, *Thêta*

Alighieri Dante (1265-1321), condamné à l'exil, adorait sa ville natale de Florence, muse de pierre à laquelle il songera avec regret toute sa vie. Le détachement contraint et douloureux de son adorée *Firenze* bouleversa l'existence du poète; il fera d'elle son Paradis perdu, une égérie à l'ombre grandissante qui hantera considérablement son oeuvre. Dans *La Divine Comédie*, à l'entrée de la première sphère infernale, Dante dit se trouver sur le seuil de la «cité dolente». Pour expliquer cette appellation, Hodrová élabore la supposition suivante: «Dans la Divine Comédie, Dante donne aux Enfers le nom de cité dolente, il avait sûrement en tête sa Florence natale, où il ne pouvait retourner. Personne ne m'a forcée à quitter ma ville natale, cependant elle n'a cessé d'être et demeure pour moi cité dolente.²¹⁴» Prague est la *Cité dolente* hodroviennne. «La minutie topographique d'Hodrová relève bien de Dante, et non de Kafka : il faut bien dessiner la faille, établir la carte de ce coin oublié de l'Enfer²¹⁵» souligne Václav Jamek. Le titre même de toute la trilogie de Daniela Hodrová est donc inspiré par l'oeuvre dantesque. Hodrová, dans le dernier tome de la *Cité Dolente*, retraçant son processus d'écriture, explique quels titres lui sont venus à l'esprit pour la trilogie. Du

²¹⁴ Daniela Hodrová, *Prague*, Paris, Chêne, 1991, p. 24-25.

²¹⁵ Václav Jamek, «Un cercle avancé de l'enfer», préface à *Thêta*, Paris, Robert Laffont, 1999, p. 9.

même souffle, elle confirme l'importance de l'inspiration d'œuvres diverses pour créer le *tissu nouveau* de son roman :

Dans certains passages, je m'essaierai à un texte pour ainsi dire autobiographique. Apparaîtront ici des personnages et des objets venus des romans précédents, *et même de romans écrits par d'autres*. [nous soulignons] Une fois entrée dans la cité dolente, il semble qu'il me faille repasser par tous les lieux sur lesquels j'ai déjà écrits, et y rencontrer les personnages qui les ont traversés avant moi. À la fin, la *Comédie d'Olšany*, ou *Cité dolente* (deux titres qui me viennent à l'esprit pour la trilogie), pourrait bien compter une centaine de personnages.²¹⁶

L'autre titre hypothétique, *Comédie d'Olšany* - simple variante sur le même thème - reprend presque intégralement le titre de l'œuvre de Dante. Olšany est aussi le royaume pragois des morts, puisqu'il s'agit du nom du plus grand cimetière de Prague, situé dans le quartier de Vinohrady. Dans l'œuvre dantesque, Dante et Virgile se promènent dans l'univers des morts, et côtoient toutes ces âmes en peine qui ont été jugées selon leur vie terrestre ; *Cité dolente* est aussi un voyage exploratoire dans l'univers des morts. Les âmes errantes des *Chrysalides*, toutes en provenance de la nécropole olsanienne, littéralement une ville dans une autre, sont condamnées elles aussi à réitérer un passé trouble et hantent la nécropole. C'est le premier tome de la trilogie, *Le Royaume d'Olšany*, qui a hérité finalement de la dénomination du fameux cimetière. Toujours dans *Thêta*, Hodrová explique que c'est «le mythe de la descente aux Enfers²¹⁷» qui constitue la structure fondamentale de toute la trilogie, fondée en effet sur la *Divine Comédie*. Václav Jamek écrit à ce sujet :

À mon avis il faut prendre très au sérieux la clé que nous fournit, dès les premières pages de *Thêta*, la citation de Dante, inscrite à l'entrée, comme il se doit – mais seulement lorsque nous devons la franchir pour la troisième et dernière fois : Prague est non seulement la présence et l'entité essentielles des romans d'Hodrová, l'être à part entière dont le destin pèse sur les nôtres, elle est véritablement le lieu de tourments et de supplice, et l'expression *Cité dolente* sera lue dans son sens le plus fort, synonyme de l'*Enfer*. Un cercle avancé de l'*Enfer*, sans doute, un lieu d'osmose qui tient encore du souci quotidien, et déjà de l'abîme, «où l'on ne peut imaginer à quel point toute chose cesse» (Thomas Mann) ; une ville dont le Virgile est une enfant effrayée, mais courageuse.²¹⁸

²¹⁶ Daniela Hodrová, *Thêta*, Paris, Robert Laffont, 1999, p. 18.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 161.

Revenons donc à cette théorie avancée par Hodrová qui soutient qu'une enveloppe contient tous les textes à venir :

En plus des destinées de ses innombrables habitants, cette enveloppe serait formée par tous les mythes que la ville a inspirés, tous les textes qu'on lui a consacrés, et même – si nous acceptons l'idée d'un univers courbe et de «boucles» temporelles – ceux qu'on lui consacra seulement à l'avenir. Elle englobera aussi (ou mieux elle englobe dès maintenant) ce texte même... Le texte sur la *città dolente*, cité dolente.²¹⁹

Pour Hodrová, la ville, sa *città dolente*, contient les textes passés comme les textes à venir. Le mouvement opère dans les deux sens : l'intertexte se trouve devant et derrière, le potentiel est infini et le mouvement des échanges, bidirectionnel. Ceci réaffirme du coup le fait que l'intertextualité n'est pas la critique des sources ni une étude de filiation, mais bien un mouvement inhérent à l'écriture, un contenu infini et exponentiel, «cellulaire» et circulaire.

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, le récit des *Chrysalides* se place sous le signe de la répétition et des métamorphoses. Jacqueline Risset, dans son ouvrage intitulé *Dante écrivain ou l'Intelletto d'amore*, aborde le thème de la répétition et de la métamorphose dans la *Divine Comédie*. Selon elle, *Le Purgatoire* est un «lieu de l'intermédiaire, lieu de la mutation²²⁰». Nous suggérons donc ici que la *Cité dolente* hodrovienne se rapproche aussi du Purgatoire dantesque. Dans l'Enfer, nous assistons à une scène où des hommes se transforment en serpents, et les serpents en hommes :

Les métamorphoses, en Enfer, des hommes en serpents, de serpents en hommes, les poursuites, les dévorations répétitives, intervenaient comme scansion ironique de l'immuabilité de la douleur, de son piétinement et de son impuissance. Au Purgatoire, la répétition, lorsqu'elle est soulignée, prend au contraire l'aspect d'une représentation initiatique et conjuratoire.²²¹

²¹⁸ Václav Jamek, «Un cercle avancé de l'enfer», préface à *Théta*, Paris, Robert Laffont, 1999, p. 9.

²¹⁹ Daniela Hodrová, «Cité Dolente», *Autrement*, série Monde, H.S., numéro 46 (mai), 1990, p. 18.

²²⁰ Jacqueline Risset, *Dante écrivain*, Paris, Seuil, 1982, p. 156.

²²¹ *Ibid.*, p. 156.

Dans la *Divine Comédie*, il est question de «cercles», les «cercles de l'Enfer» : Virgile et Dante traversent chaque «couche» de péché au cours de leur périple. La circularité de l'univers dantesque se retrouve dans *Les Chrysalides*, où tout revient «en boucle». Tout en montant dans le septième et dernier cercle, celui de la luxure (Le Purgatoire, Chant vingt-cinquième), il est d'ailleurs question de la «théorie physique et métaphysique de la génération, du développement successif de l'âme humaine et de sa transformation après la mort²²²», une théorie qui, comme nous l'avons vu, est maintes fois énoncée par Monsieur Souriceau. De plus, une fois arrivé au Paradis, Dante, au cours du Chant septième, se fait exposer un «argument subsidiaire en faveur de l'immortalité de l'âme et de la résurrection des corps.²²³». Ces questions, comme nous le savons, sont aussi largement abordées dans *Les Chrysalides*. Ainsi, en plus de la circularité et de la métamorphose, les thèmes de la «résurrection des corps» et de la «transformation après la mort» abordées dans *La Divine Comédie* rappellent les thèmes de la métempsychose et de la palingénésie des *Chrysalides*.

3.2.5 *Metamorphoseon*

Mon intention est de parler de formes
 métamorphosées
 En corps nouveaux ; dieux, qui avez pris part à ces
 transformations,
 Inspirez mon entreprise et accompagnez ce poème
 Qui, des origines du monde jusqu'à nos jours, est
 éternel.

Ovide, *Les métamorphoses*, Livre premier

Les liens entre *Les métamorphoses* d'Ovide et *Les Chrysalides* sont multiples, bien que l'intertexte issu de ce poème lyrique soit principalement *in absentia* dans le roman d'Hodrová. La simple évocation du titre de l'œuvre d'Hodrová rappelle l'univers des

²²² Alighieri Dante, *La Divine comédie*, Paris, S.A.C.E.L.P., 1981, p. 303.

²²³ *Ibid.*, p. 365.

métamorphoses : qui dit «chrysalide» dit «métamorphose». Long poème épique jalonné de mises en abyme, *Les métamorphoses* est l'œuvre référentielle de la transformation mythique. Parmi les multiples transmutations racontées, notons d'abord celle d'Arachné la brodeuse. Dans le livre VI des *Métamorphoses*, *Minerve et Arachné*, Ovide raconte la transformation de la prétentieuse cousette : «Elle n'a plus qu'un ventre ; mais elle continue à produire du fil / Et c'est une araignée qui poursuit comme autrefois sa toile.²²⁴» Dans *Les Chrysalides*, beaucoup de personnages, nous le savons, se transforment en insectes²²⁵. En introduction à ce chapitre, nous avons d'ailleurs relevé l'importance du tissage dans le récit : ce n'est donc pas sans raison qu'Hodrová évoque Arachné dans *Thêta*. Il suffit de se remémorer l'importance de la couture (Sophie est cousette), et des tricots de grand-mère Meunier (Müller), qui lui permettent de replonger dans ses souvenirs... Certes, le monde des insectes prend une place plus dominante dans *Les Chrysalides* que dans *Les métamorphoses* d'Ovide, puisque nombreux sont les personnages qui subissent une métamorphose en insecte. Ignace se transforme en papillon, le *papilio machaon*, et Monsieur Souriceau, en phrygane. Dans le dernier tableau du roman, les métamorphoses diverses trouvent leur apogée :

Et voilà, Denis Paskal a repoussé Sophie Souriceau, ou plutôt la nymphe Méloé, l'amant olsanyen s'envole déjà loin d'elle, et le vignoble d'Olsany se retransforme en atelier de couture de l'Empire des Marionnettes. Tendrin pendu au-dessus de sa tête, *Papilio machaon* collé sur la ville de Litomerice, la nymphe Méloé (elle demeure nymphe, son dépouillement n'a pas pris fin pour l'instant) s'est remise à coudre, et elle gémit tout bas, si l'on peut nommer ainsi ce ton incroyablement prolongé et vertigineusement aigu qui sort de la bouche de la nymphe. (*CHR*, p. 341)

Ainsi, Sophie se transforme, quant à elle, en Méloé, un coléoptère violacé : « [...] Sophie ressemble encore plus à *Meloe violaceus*, le coléoptère pour lequel Monsieur Turk la tient, au cimetière.» (*CHR*, p. 50) Elle est ainsi appelée la «nymphe» à plusieurs reprises dans le

²²⁴ Ovide, *Les métamorphoses*, Arles, Actes Sud, 2001, p. 235.

²²⁵ Nous aurions eu tort de ne pas évoquer au passage *La métamorphose* de Kafka : Gregor Samsa ne se transforme-t-il pas en scarabée, unissant du coup les deux récits sous le sceau non seulement de la transformation, mais aussi celui de la symbolique des insectes ? L'omniprésence de la famille de Samsa (le père, la mère et la sœur) dans le texte redouble le lien avec *Les Chrysalides*, où, comme on le sait, la généalogie complète des Souriceau et des Müller y est étayée à travers les nombreuses histoires des membres de la famille de Sophie. Cependant, notons que le *sens* de la métamorphose s'exprime tout autrement dans le texte de l'auteur tchèque d'expression allemande.

roman, et plusieurs croient qu'il s'agit d'une «nymphé» de la mythologie : « [...] elle cherche à se rappeler qui était Méloé. Ce devait être une nymphette des *Métamorphoses* d'Ovide. Mais qui fuyait-elle, et en quoi la nymphé s'est-elle métamorphosée? » (CHR, p. 276). Monsieur Turk, entomologiste, aura tôt fait de rectifier cette bévue :

-Mais c'est une nymphé, dit Monsieur Turk à Olsany. – Une nymphé? S'étonne Denis Paskal. – Je vois que vous m'avez mal compris, Monsieur Denis. Je ne pense pas à une nymphé comme l'étaient Circé ou Calypso, une naïade qui se met à brûler d'amour pour un vivant. Des histoires de ce genre, vous devez en connaître? Denis Paskal acquiesce, certes, il en connaît. Or, dans son sens entomologique, le mot nymphé désigne des larves, ou encore des chrysalides, qui soit ressemblent, soit ne ressemblent pas à l'insecte adulte, et subissent une métamorphose qui peut être graduelle ou imparfaite. (CHR, p. 252)

Hormis ces transformations en insectes, d'autres types de transformations rappellent les métamorphoses ovidiennes. Nous avons déjà évoqué les métamorphoses de Madame Souriceau en cygne. Dans *Les Chrysalides*, le fameux «chant du cygne» est d'ailleurs fréquemment entendu ; plusieurs âmes s'envolent avec cette ultime plainte désespérée, cette lamentation nostalgique qui transporte le dernier souffle du vivant. Dans le livre II des *Métamorphoses* d'Ovide, on assiste à la transformation de Cygnus, roi de Ligurie et ami de Phaéton, qui était «doté d'une voix merveilleuse²²⁶», et qui pleura et chanta la mort de son ami, pour ensuite être transformé en cygne. Sa métamorphose est ainsi racontée :

Quand soudain sa voix virile s'amenuise, sa poitrine sent son coup s'allonger,
 Une membrane relie ses doigts qui deviennent rouges,
 Ses flancs se couvrent de plumage, sa bouche présente un bec arrondi.
 Il devient cygne, nouvel oiseau qui ne se fie ni au ciel
 Ni à Jupiter, se souvenant du feu lancé injustement par celui-ci ;
 Il gagne les étangs, les lacs étales, et, abhorrant le feu,
 Choisit pour demeure l'élément liquide, à l'opposé des flammes.²²⁷

La métamorphose de Cygnus rappelle donc celles de Madame Souriceau, qui se change en cygne : «Dans son corps, Madame Souriceau sent alors que tout se prépare à une miraculeuse métamorphose, et en des gestes circulaires, un peu impatients, elle se met à caresser les

²²⁶ Danièle Robert, « Répertoire des noms propres » in *Les métamorphoses*, Arles, Actes Sud, 2001, p. 701.

²²⁷ Ovide, *Les métamorphoses*, Arles, Actes Sud, 2001, p. 89.

plumes de cygne blanc sur son ventre rebondi.» (CHR, p.112) Dans *Les Chrysalides*, elle commence à se transformer dans la baignoire, devenu le petit lac de ses avatars. Et tandis qu'elle prend ces interminables bains, Monsieur Souriceau commence à se douter de sa transformation :

L'eau remplie de mousse violâtre soulève Madame Souriceau, qui se métamorphose peu à peu. Elle nage (si ces parcours pouvaient être moins courts!) et par instants, immerge sous la surface de mousse violâtre sa petite tête surmontant un cou de cygne. Et s'il y avait un trou de serrure dans la porte de la salle de bains, ou si Monsieur Souriceau y perceait secrètement une ouverture et regardait à l'intérieur, il verrait un cygne glisser sur l'eau de la baignoire. (CHR, p. 69)

De plus, certaines scènes de baignade rappellent non seulement *Les Métamorphoses* ovidiennes, mais aussi *Le Lac des cygnes* de Tchaïkovski. Qui plus est, le lien avec *Les cygnes sauvages* d'Anderson est encore plus étroit : dans ce conte, les princes ne peuvent rompre le mauvais sort jeté par leur belle-mère - qui les a transformés en cygnes - qu'en portant un tricot fait d'orties confectionné par leur soeur. Dans *Les Chrysalides*, Madame Souriceau ne peut revenir humaine que si elle revêt sa robe bleu-vert :

Et le cygne sort du lac, cherche sa robe sur la berge (elle portait une robe de laine bleu-vert) pour pouvoir à nouveau se changer de cygne en vierge, mais il ne les trouve pas. Et la vierge-cygne soupçonne Monsieur Souriceau d'avoir délibérément caché sa robe pour percer le secret de ses métamorphoses nocturnes. (CHR, p. 70)

À sa mort, Madame Souriceau ira s'unir avec sa constellation, la constellation du Cygne, souvent évoquée dans *Les Chrysalides*, tout comme la constellation d'Orion et du Scorpion. «La Voie lactée s'étire telle une voûte au-dessus de leurs têtes (en direction du nord, la bande de la Voie lactée traverse entre autres la constellation du Cygne, et aussi la constellation d'Orion).» (CHR, p. 117) Or, nous le savons, le mythe servait originellement à expliquer le monde, les phénomènes naturels : ainsi, certains fournissent des explications chargés de justifier les noms des constellations de la Voûte céleste. Dans la mythologie, le géant Orion aurait été placé dans le ciel par Artémis après avoir été piqué mortellement par un scorpion; voilà pourquoi la constellation du Scorpion chasse la constellation d'Orion du ciel. Ainsi, plusieurs personnages du roman portent aussi des noms que l'on trouve dans le poème d'Ovide. Dans le livre XIII des *Métamorphoses*, Ovide évoque d'ailleurs ce géant au destin tragique. Hodrová donne une nouvelle symbolique à ce mythe en l'utilisant pour parler du

destin de Grand-mère Orion : «Mais de même qu'Orion disparaît derrière l'horizon d'ouest quand le Scorpion apparaît à l'est, le nom de Mademoiselle Orion s'éteint du ciel de Hradiste lorsque l'éminent Sokol Jean Souriceau fait son apparition dans la cité.» (CHR, p. 43)

Un autre personnage porte un nom qui se rattache aux *Métamorphoses*. Dans le livre X d'Ovide, il est question d'Hyacinthe, le «fils d'Amyclas et de Diomède, dans la tradition que suit Ovide. Phoebus/Apollon tomba amoureux de lui. (X, 162-219)²²⁸» L'histoire raconte qu'Hyacinthe serait mort accidentellement lorsqu'un disque le heurta à la tempe et que du sang qui s'écoula de sa blessure naquit une fleur, la hyacinthe. L'archéologue Hyacinthe Farouchet, la maîtresse de Monsieur Souriceau, s'enlèvera la vie dans la baignoire. Les deux Hyacinthes connaissent une fin tragique et semblables de par leur lien avec l'écoulement de sang : « [...] la vie la quitte peu à peu en deux petits filets qui s'écoulent de ses veines [...] » (CHR, p. 296). Monsieur Souriceau se refusera à épouser l'archéologue même après le décès de sa femme : «Si elle avait su, elle n'aurait pas laissé sa vie s'écouler un jour en deux petits filets, dans le berceau-cercueil d'émail.» (CHR, p. 298) de dire Monsieur Turk.

Nous avons vu en première partie que les traces résiduelles des anciennes existences ne s'effaçaient jamais complètement et que le sujet des métamorphoses faisait toujours l'expérience d'un double état tout en franchissant les différents stades de sa séparation ontologique. Pierre Maréchaux constate que les métamorphoses ovidiennes provoquent une scission dans la conscience du sujet : «Le changement de corps n'est pas la fin unique de la métamorphose : il est le prélude à l'écartèlement de la conscience.²²⁹» En effet, cette particularité de la «nymphé» Sophie la rend toute spéciale pour le pasteur Denis Paskal, car elle plus que quiconque peut passer d'un monde à l'autre : «Et si cette nymphe l'intéresse maintenant, c'est aussi, et surtout, parce qu'elle n'est pas de ce côté-ci, mais de l'autre, ou pour mieux le dire parce qu'elle est là-bas tout en étant un peu ici.» (CHR, p. 253) Tel que nous l'avons expliqué dans la partie *L'éternel retour et la répétition*, les personnages métamorphosés conservent toujours quelques traces de leurs anciens avatars. Ce phénomène

²²⁸ Danièle Robert, «Répertoire des noms propres», in *Les métamorphoses*, Arles, Actes Sud, 2001, p. 709.

²²⁹ Pierre Maréchaux, *Énigmes romaines*, Paris, Le Promeneur, 2000, p. 60.

de «rétention» est aussi observable dans le poème épique d'Ovide. En effet, les sujets des *Métamorphoses* gardent aussi en réserve cette mémoire ancienne :

Oui, car la métamorphose n'exclut pas le passé ; elle en tient compte, elle l'intègre ; de fait, rares sont les «transmués» qui vivent sans garder un *je-ne-sais-quoi* de leur ancien état. Leur souvenir est condamné à être prolongé dans un nouveau règne. Leur mémoire habite un lieu désaffecté : tout en suppliciant le corps, la métamorphose crucifie la mémoire.²³⁰

Ainsi, les métamorphoses ovidiennes sont de même nature que les métamorphoses hodroviennes : jamais elles n'aboutissent à une résolution, à un changement intégral qui abolirait l'ancienne mémoire, l'ancienne forme. Comme le souligne Simone Viarre, la ronde des *Métamorphoses* d'Ovide s'apparente, elle aussi, à l'idée de la circularité :

L'insistance d'Ovide est volontaire ; elle a des intentions pythagoriciennes ; elle ne va pas jusqu'au bout, et l'on s'étonne que le poète ne songe pas ici à évoquer en même temps, comme Virgile, le mythe de l'Éternel Retour, pourtant associé au pythagorisme le plus ancien. Mais le mouvement de la transformation ovidienne mène comme celui de la métempsycose à l'immortalité astrale.²³¹

Le dernier livre d'Ovide évoque d'ailleurs Pythagore dans le XV^e et dernier livre des *Métamorphoses*. Ainsi, même l'idée de l'éternel retour, de la métempsycose et de la palingénésie se retrouvent dans l'œuvre d'Ovide, unissant du coup les deux récits non seulement dans les éléments de l'intrigue (noms des personnages), mais dans leur logique globale, leur principe moteur.

3.2.6 La disproportion de l'homme

Dans *Les Chrysalides*, l'intertexte des *Pensées* de Pascal est facilement repérable et s'y retrouve *in presentia*. D'abord, le pasteur Denis Paskal porte le nom du philosophe français Blaise Pascal, ou plutôt la «version tchèque» de son patronyme, Paskal. «Il se nommait

²³⁰ *Ibid.*, p. 59-60.

²³¹ Simone Viarre, *L'image et la pensée dans les «métamorphoses» d'Ovide*, Paris, Presses universitaires de France, 1964, p. 261.

comme ce philosophe français qui a toujours attiré Monsieur Souriceau (il est justement en train de lire sa *Disproportion de l'homme*), surtout par sa doctrine des deux abîmes, mais son nom avait une orthographe locale – Paskal. (*CHR*, p. 77).» Et lorsque Monsieur Souriceau tombe dans ses songes de linguiste, il se rapproche alors de son homologue : « (peut-être se trouve-t-il en pensée auprès de ce pasteur évangélique, homonyme du célèbre philosophe, dont la vie est étrangement liée à celle du linguiste) ». (*CHR*, p. 250) Le linguiste est d'abord et avant tout un fervent lecteur de Pascal : «Un livre sur Chagall est toujours à portée de main sur le bureau du linguiste (tout comme les *Pensées* de Pascal).» (*CHR*, p. 99), mais le texte de la *Disproportion de l'homme* est celui qui semble attirer son attention plus que tout autre pensée :

Monsieur Souriceau repose son compas, il vient de marquer d'un tout petit cercle un passage de la *Disproportion de l'homme* de Pascal, où le philosophe parle du lot de la connaissance humaine. En quelque lieu que cette connaissance se situe comme le centre, selon ce qu'affirme Pascal, elle finit toujours par se découvrir à la même infinie distance de la circonférence du connaissable, elle se heurte toujours, en plongeant par cercles concentriques dans l'abîme de l'espace et du temps, à la disproportion essentielle entre elle-même et ce qu'elle est incapable d'embrasser. (*CHR*, p. 248)

Dans cet extrait, le linguiste choisit d'utiliser un *compas* pour tracer un *cercle* autour du passage qui l'intéresse, au lieu de tracer une ligne, simplement, comme nous le faisons généralement pour mettre en relief une citation. Le tracé de ce cercle vient doubler l'idée de la circularité générale du récit, mais il vient du coup représenter graphiquement cette question de la circonférence, qui est au cœur de la pensée de Pascal.

Dans la *Disproportion de l'homme*, Pascal considère que le monde échappe aux sens approximatifs de l'homme : «Tout ce monde visible n'est qu'un trait imperceptible dans l'ample sein de la nature²³²» écrit le philosophe. Cet «aveuglement» lui rend impossible la pleine connaissance de son positionnement dans l'univers. En effet, non seulement les sens de l'homme sont par essence imparfaits, mais les deux «abîmes» de l'univers (l'infiniment grand et l'infiniment petit) empêchent la détermination de la disposition de son point de vue sur le monde. «Confronté au double infini de grandeur et de petitesse, l'homme n'est plus le

²³² Blaise Pascal, *Pensées*, Paris, Bordas, 1966, p. 44.

moyen terme de la proportion, qui assurait la commensurabilité de toutes les parties du monde entre elles : entre l'infini et le néant, il n'y a pas de milieu²³³» explique Pierre Magnard. Pourtant, affirme Pascal, toutes ces parties, aussi incommensurables soient-elles, sont liées : «Mais les parties du monde ont toutes un rapport et un tel enchaînement l'une avec l'autre que je crois impossible de connaître l'une sans l'autre et sans le tout.²³⁴» Hodrová partage cette pensée : « [...] la différence entre la partie et le tout est anéantie, le tout peut parler de la partie et la partie du tout [...]»²³⁵, affirme-t-elle à son tour. Cette volonté d'établir un lien entre les parties et le tout pousse l'homme à la recherche d'une certitude pour se situer dans le monde. Pourtant, sa quête aboutit à une véritable impasse, d'où cette dualité intrinsèque : «Voilà notre état véritable; c'est ce qui nous rend incapables de savoir certainement et d'ignorer absolument. Nous voguons sur un milieu vaste, toujours incertains et flottants, poussés d'un bout vers l'autre.²³⁶» écrit Pascal. C'est d'ailleurs ce que ressent Sophie dans chaque fibre de son être lorsqu'elle comprend que cette inconstance la rend tout aussi «flottante»:

Ou elle en a juste l'impression? *Est-ce un souvenir, ou bien la même chose, ou presque la même chose, qui se répète sans fin?* [nous soulignons] À moins que ce ne soit les deux à la fois? Et si je suis vraiment pareille à cette bulle, sans stabilité ni fermeté, portée par le vent, cette bulle qui ne tardera plus à crever, que me reste-t-il, sinon à m'abandonner à ce vent et à me laisser enlever? (*CHR*, p. 290)

Sophie commence à comprendre... Elle éprouve cette disproportion, et éprouve surtout la *connaissance* de sa disproportion. À travers toutes ses métamorphoses, elle se retrouve sans appui, sans fixité, «sans stabilité ni fermeté» ; sans cesse à cheval entre le songe et l'éveil, elle comprend que tout se répète, indéfiniment, et se retrouve ainsi en suspension dans un temps lui aussi *suspendu*. En effet, partagée entre un passé sans cesse réactivé et un futur toujours affluant, Sophie comprend qu'elle est ainsi prise dans un éternel présent où elle

²³³ Pierre Magnard, *Pascal ou l'art de la digression*, Paris, Ellipses, 1997, p. 47.

²³⁴ Blaise Pascal, *Pensées*, Paris, Bordas, 1966, p. 50.

²³⁵ Michel Cornaton, «La cité dolente. Entretien avec Daniela Hodrová», *Le Croquant*, numéro 20 (automne-hiver), 1996, p. 144.

²³⁶ Blaise Pascal. *Pensées*. Paris : Bordas, 1966, p. 49.

flotte en être instable. Toutes les girations et conversions qu'elle traverse la déstabilisent, la décentrent, bref, la rendent semblable à une bulle, flottante, «poussée d'un bout vers l'autre». Incapable d'enraciner son centre, elle devient semblable à cette «sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part.²³⁷» dont parle Pascal, d'où sa «disproportion» fondamentale, véritable contradiction contrariante :

[...] impossible de voir le monde comme un ordre centré sur l'homme, impossible de ne pas vivre dans le monde sans croire que l'on est en son centre et que l'on peut en connaître le principe. Ni l'un ni l'autre. Nécessité de saisir non la vérité de l'un ou de l'autre, mais du balancement de l'un à l'autre : impossible de ne pas croire qu'un centre existe. Comment le nommer?²³⁸

Ainsi l'homme poursuit-il inlassablement sa recherche du centre, une quête cependant vouée à l'échec : «Tout effort de représentation fait apparaître les grandeurs comme relatives. De même, le centre de vision est rapport à l'horizon, comme le centre d'une sphère à sa circonférence.²³⁹» L'image du centre – fondamentale chez Pascal - préoccupe les personnages des *Chrysalides* : «Le monde est une roue, qui vire, qui vire, regardez-le trembler, et entendez-le bruire. Qui méconnaît son centre, s'emmêle, et chavire.» (*CHR*, p. 261) récite Legriffin. «L'homme est pareil à un œil au centre du monde, et le ciel tout autour pareil à un miroir.» (*CHR*, p. 152) de dire Jessenius.

Kaléidoscope de mythes et de sortilèges, l'univers romanesque et poétique d'Hodrová fourmille de jeux de miroirs, de correspondances infinies, vouées à se réfléchir éternellement. Dans ce chapitre, nous avons démontré que le mythe, tout comme l'éternel retour, n'est pas une simple répétition du même, car, pour subsister, il subit toujours une métamorphose, une modification, une certaine réécriture. Nous avons soutenu que le transfert et la transformation, principes moteurs et de l'éternel retour – ce «mythe des mythes» -, sont les mêmes qui sous-tendent l'intertextualité. De plus, nous avons vu que la fonction du mythe,

²³⁷ *Ibid.*, p. 44.

²³⁸ Gérard Bras et Jean-Pierre Cléro. *Pascal. Figures de l'imagination*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 117-118.

²³⁹ *Ibid.*, p. 113.

qui est de porter le mouvement de la continuité dans la mémoire humaine, est celle-là même qui anime l'intertextualité. Ainsi, l'intertextualité se pose-t-elle métaphoriquement comme «l'éternel retour» des textes, un mouvement naturel de la littérature comparable au processus de «chrysalidation». Dans cette perspective circulaire, les œuvres anciennes contiendraient, en germe, celles à venir, tout comme les œuvres futures contiendront, par extension, celles du passé. N'est-ce pas cela même que Barthes a nommé «le renversement des origines²⁴⁰» : à quelque point donné du cercle de la littérature, toute œuvre peut alors devenir «*un souvenir circulaire.*²⁴¹»

²⁴⁰ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1982, p. 50.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 51.

CONCLUSION

Ainsi les dernières pages d'un livre sont déjà dans les premières. Ce nœud est inévitable.

Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*

Les mots désirent descendre jusqu'à leur commencement. Le temps futur et le temps passé se fraient une voie parmi les mots. Mais combien de mots me faut-il encore écrire avant que la porte ne s'ouvre à certains d'entre eux? La porte du roman dans lequel je désire entrer – du roman-cité...?

Daniela Hodrová, *Thêta*

Je est un autre. L'aphorisme rimbaldien prend une consistance particulière dans les *Chrysalides*, où d'innombrables autres habitent un «je» éthéré et en constante mouvance. L'éternel retour dans lequel tourbillonne la pléiade de personnages de toutes époques permet à leurs destinées de se croiser et de se prolonger mutuellement. Leurs vies se substituent les unes aux autres par-delà les époques et les générations dans un jeu de permutations infinies. Le clivage corps-âme aussi bien que la dichotomie Moi-Autre tend à s'estomper en un flot hallucinatoire de vacillements et d'échanges ininterrompus. Nous avons vu que la répétition, la giration mécanique des tableaux vivants des *Chrysalides* n'était pas «pythagoricienne», car elle n'est en aucun cas répétition de l'identique, retour du même, mais bien *répétition de la différence*, s'apparentant du coup davantage à la version renouvelée nietzschéenne de l'éternel retour. Cette répétition «variationnelle» offre une permanence aux âmes et aux êtres qui parcourent le récit, tout en leur assurant une forme d'éternité, une sorte d'intemporalité de

leur Moi. Dans l'univers hodrovien, monde baroque et instable, la métamorphose trompe la mort, la met en échec. En passant sans cesse d'un état à un autre, les protagonistes sont maintenus dans un intervalle, restent *sur le seuil*, dans un entre-deux, un purgatoire dantesque où le temps est suspendu, ou «fait du surplace» (CHR, p. 7). Les personnages sont confrontés à une impasse ontologique, pris dans ce temps qui ne s'écoule pas, et qui, dans sa fixité, aspire et maintient les êtres et les âmes dans une *immobilité fugace*. En fait, comme le souligne Jamek, les protagonistes des *Chrysalides* revendiquent inlassablement la parcelle de temps qui leur a été imputé :

C'est ainsi que l'oeuvre d'Hodrová reflète et résume cette impasse que nous avons vécue et éprouvée dans notre chair, le grand temps immobile et monstrueux qui éparpillait avec mépris la minuscule portion de temps impartie à chacun ; cette poignée de temps, que nous serions peut-être voués à réclamer pour l'éternité.²⁴²

Pris dans cette fixité du temps, les personnages d'Hodrová ont le sombre pouvoir de vivre plusieurs vies, mais surtout de répéter leur destin d'une autre manière. Ainsi reproduisent-ils les mêmes gestes, parfois machinalement, mécaniquement, à la Sisyphé. Il ne s'agit pas là d'une éternité providentielle, mais d'une pérennité accablante, désenchantée, lourde d'un poids sans nom. Les âmes de la *Cité dolente*, au dessein souvent frustré, sont vouées à revêtir des peaux de misère et de souffrance, à repasser dans des tableaux tragiques mille fois transformés et à hanter éternellement la cité vltavine. Elles sont maintenues sur la Terre par la force gravitationnelle de Prague, et plus précisément celle du cimetière d'Olsany, qui les aspire dans la nécropole devenue aussi un refuge pour les esprits tourmentés, parfois même les plus dérangés. En effet, la folie n'est jamais bien loin dans le royaume hodrovien du retour aliénant...

En revanche, nous l'avons vu, la répétition remet en cause l'événement isolé et l'individualité. Voilà bien la contradiction qui se joue dans *Les Chrysalides* : le retour assure à l'identité des personnages toute leur consistance, toute leur preneur, car c'est justement l'éternel retour qui donne un tel poids aux êtres. Nietzsche décrit d'ailleurs l'éternel retour

²⁴² Václav Jamek, «Un cercle avancé de l'enfer», préface à *Thêta*, Paris, Robert Laffont, 1999, p. 11-12.

comme étant le «poids le plus lourd» (*das größte Schwergewicht, das schwerste Gewicht*²⁴³). Cependant, la répétition annihile du coup tout le caractère spécifique de l'individu : en effet, une identité répétitive est difficile à concevoir, car c'est dans l'unicité que se définit l'essence d'un sujet. L'*originalité* de l'individu est donc remise en cause puisque l'éternel retour suppose que rien n'a commencé et rien ne finira, niant les préceptes génésiques et eschatologiques. Dans *Les Chrysalides*, il n'est d'identité qui revienne sous sa forme exacte ; la forme ancienne est toujours truquée, chaque état n'est que trop fugace ; ainsi l'identité *originelle* de l'individu est impossible à établir. Les personnages doutent sans cesse et deviennent en proie à une interrogation permanente : «Qui suis-je?», «Est-ce un rêve?», «Est-ce bien moi?», «Est-ce bien lui, ou elle?». À travers tous ces glissements, tous ces jeux d'avatars, ces passages obligés, la métamorphose prouve qu'elle est le langage du doute, de la remise en question, bref, du scepticisme. La métamorphose hodrovienne sous-tend une interrogation universelle : «Il y a pourtant une autre image de la métamorphose, plus sombre, plus effrayante : c'est que, derrière l'unité et l'ordre rassurants du grand Tout, se profile la fascinante menace de l'hétérogénéité et du chaos.²⁴⁴» affirme Guy Belzane. De fait, dans toutes ces errances ontologiques, les personnages sont pourtant en quête d'une unité, tout comme ils espèrent, en vain, un grand «Tout», une permanence, une stabilité de leur être, un état définitif. Mais *en pure perte*...

Outre le mythe de la métamorphose et celui de l'éternel retour, on assiste au déploiement kaléidoscopique de mythes variés dans le récit hodrovien. Par sa réécriture constante et toutes les métamorphoses qu'il encourt au fil du temps, le mythe s'inscrit dans l'intemporel, s'étend par delà les époques et les générations et traverse le temps, tout comme les personnages des *Chrysalides*. La *Cité dolente*, comme l'écrit Petr Král, «C'est aussi une œuvre résumée, où toute une mémoire historique des Tchèques se trouve condensée en une vision singulière.²⁴⁵» D'une main tremblotante, Hodrová y peint des histoires à coup d'encre et y brosse légendes

²⁴³ Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, Paris, Librairie Générale Française, 1993, p. 339.

²⁴⁴ Guy Belzane, *La Métamorphose*, Paris, Quintette, 1990, p. 10.

²⁴⁵ Petr Král, «L'art de la fugue», postface au *Le Royaume d'Olšany*, Paris, Robert Laffont, 1992, p. 245.

et mythes ; ces dessins poétiques ont l'allure d'esquisses représentant une histoire nationale elle-même tourmentée dans sa ligne. En effet, dans *Les Chrysalides (Tableaux vivants)*, chaque tableau est une fresque complexe sur laquelle est peinte une représentation picturale du passé historique des tchèques, et où le texte-tissu se voit le lieu de convergences de temporalités incertaines. Tout se joue comme si la toile hodrovienne avait réussi à accéder à cet «espace prophétique» dont parle Broch, comme si ces tableaux hodroviens se situaient «[...] dans un authentique savoir de rêve, qui s'est étendu au-dessus du passé et de l'avenir, et unit sans fin le double temps, jadis et futur, en un présent d'éternelle durée.²⁴⁶» Car un sens de l'histoire continue à se chercher à l'intérieur de ces égarements et fugues dans le temps et de ces métamorphoses obligées qui propulsent les personnages dans un éternel présent, dans ce «grand temps immobile et monstrueux», à la recherche de leur identité propre et de leur mémoire. Ces juxtapositions de temps et d'identités, ces confusions et hésitations de personnages, semblent de prime abord être des images peintes pour exprimer les symptômes d'un oubli exigé officiellement par un régime totalitaire qui abrogeait la mémoire collective. Mais un sens plus profond se trouve dans ces ébauches d'errances temporelles et dans les histoires cousues de fil de mémoires rompues, sur cette toile textuelle étroitement brodée «[...] qui dégage une sorte d'enchantement désespéré, oppressant quelquefois, avec son jeu de correspondances, son tissu de sens extrêmement serré dont Prague est l'origine et le centre, voire le personnage principal.²⁴⁷». La quête menée par les personnages ne traduit pas qu'un égarement historique, mais un égarement existentiel ; au-delà de leur statut de tchèques, d'allemands ou de juifs à la recherche d'une mémoire «nationale» à retracer, ils cherchent à même leur condition d'homme, d'être dans le temps, et fouillent le sens même de leur mémoire de *chose vivante*.

Le sentiment d'errance dans la cité et dans l'histoire initie la quête des personnages qui avancent à tâtons à la recherche de leur mémoire vacillante, une descente dans leurs souvenirs, dans les entrailles de leur ville. Une ville qui, nous l'avons vu, est à leur image,

²⁴⁶ Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, 1966, p. 251.

²⁴⁷ Václav Jamek, «Un cercle avancé de l'enfer», préface à *Thêta*, Paris, Robert Laffont, 1999, p. 7-8.

elle aussi composée de strates, en proie à la métamorphose, pluridimensionnelle, hétérogène. La cité vltavine incite à la nostalgie, et propulse les personnages à la recherche d'un passé insaisissable : «Le mythe de Prague est nostalgie de la nostalgie, regret de papier de l'image de papier, déjà déchirée par l'histoire, et de sa réalité jamais possédée.²⁴⁸», écrivait Claude Magris. Car Prague; malgré tous les mythes qui l'entourent, se refuse à toute image statique, elle est elle-même chrysalide. Nous avons vu également que le roman était d'ailleurs à l'image de la ville de Prague, sous le signe de l'abîme : un passage ouvre sur un autre passage, une autre porte, tout comme un personnage en contient un autre, puis encore un autre... Tous ces parcours inextricables – autant dans leur passé, individuel, national, que dans les méandres de la ville labyrinthique, (qui est, rappelons-le, une figure limite de l'éternel retour, selon André Peyronie) traduit un égarement dans l'histoire, un effondrement de repères, un écroulement du centre : «L'effondrement de l'image du centre est sans doute la raison du prodigieux développement du thème du labyrinthe.²⁴⁹» C'est justement cet effondrement du centre, cette perte de repères qui font éprouver aux personnages – en particulier Sophie Souriceau - la fameuse «disproportion» de leur être dans l'univers. Cette connaissance de la disproportion a pourtant un prix, tout comme la volonté du retour : «Cependant, la connaissance la plus grave approche, celle qui rend toute manière de vivre effroyablement lourde d'hésitations.²⁵⁰», écrivait Nietzsche à propos de la connaissance de l'éternel retour. C'est cette même connaissance qui effraie tant la cousette des *Chrysalides* et qui la fait douter à tout moment.

En outre, la nostalgie qu'éprouvent les personnages en déambulant dans la ville et en entrant dans les tableaux vivants semble être ressentie d'une autre façon, plus profonde cette fois : «Cette nostalgie d'unité, cet appétit d'absolu illustre le mouvement essentiel du drame

²⁴⁸ Claudio Magris, «Prague au carré», *Critique*, numéro 483-484 (août-septembre) Prague cité magique, 1987, p. 626.

²⁴⁹ André Peyronie, «Labyrinthe », in *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Le Rocher, 1994, p. 249.

²⁵⁰ Friedrich Nietzsche, *Fragments posthumes sur l'éternel retour*, Paris, Éditions Allia, 2003, p.24.

humain.²⁵¹» écrivait Camus. Et voilà le «drame» qui se joue dans *Les Chrysalides*, alors que ces âmes éclatées, en quête d'absolu, partent à la recherche d'une stabilité de leur être. «Le cycle des métamorphoses est constitué par les étapes successives d'une découverte de soi-même. Il s'agit moins, en définitive, de «joindre les êtres» que de découvrir les êtres qui sont joints dans le vivant.²⁵²» écrit Brunel. Dans *Les Chrysalides*, chaque métamorphose semble écrite non seulement dans le patronyme (*nomen est omen*), mais aussi dans le destin de chaque personnage. Au fil de leurs métamorphoses, et au-delà de la confusion qu'elle engendre de prime abord, les protagonistes en arrivent à une forme de connaissance, une certaine *révélation* de l'être : «et si on ne se métamorphosait jamais qu'en soi-même? Si la métamorphose n'était que la réponse, mais ambiguë, mouvante, inquiétante, à l'éternelle question de l'identité [...] ²⁵³», avance Belzane.

Ainsi, les métamorphoses hodroviennes deviennent-elles en quelque sorte une métaphore *physique* de l'éclosion des Moi multiples, parfois conflictuels, et de la condition pluridimensionnelle de chaque individu. Le Moi des personnages est un élément instable, un gaz volatile ; les esprits olsanyens ont la preneur quasi organique des êtres vivants qui hantent Prague, et ces vivants sont tout aussi éthérés que leurs concitoyens d'Olsany. Mais dans toute cette danse macabre d'âmes et d'êtres, à travers ces rondes, rengaines, valse d'esprits et échanges de partenaires, les ribambelles d'enchaînements leur permettent, en définitive, de se découvrir en se perdant, bref à se révéler dans la perte. Toute cette agitation, ces girations, conversions et circonvolutions, dépouillements et rhabillages pour découvrir finalement que «je» est un autre...

Hodrová ouvre la porte au seuil de cette connaissance, de ce savoir douloureux, mais si impératif, que chacun de ses personnages traverse à pas hésitants, vers leur *Cité dolente*.

²⁵¹ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, p. 34.

²⁵² Pierre Brunel, *Le mythe de la métamorphose*, Paris, A. Colin, 1974, p. 173-174.

²⁵³ Guy Belzane, *La Métamorphose*, Paris, Quintette, 1990, p. 14.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

Hodrová, Daniela. *Les Chrysalides* (Tableaux vivants). T. 2 de *Cité dolente*, trad. du tchèque par Catherine Servant, Pavillons «Domaine de l'Est», Paris : Robert Laffont, 1995, 341 p.

Corpus d'appoint

Hodrová, Daniela. *Le Royaume d'Olšany*, T.1 de *Cité dolente*, trad. du tchèque par Catherine Servant, Pavillons «Domaine de l'Est», Paris : Robert Laffont, 1992, 253 p.

_____. *Thêta*, T. 3 de *Cité dolente*, trad. du tchèque par Catherine Servant, Pavillons «Domaine de l'Est», Paris : Robert Laffont, 1999, 289 p.

Critiques & études en français sur l'œuvre de Daniela Hodrová

Cornaton, Michel. «La cité dolente. Entretien avec Daniela Hodrová», *Le Croquant*, numéro 20 (automne-hiver), 1996, p. 141-147.

Le Grand, Eva. «Mémoire de Prague, ou le texte-chrysalide». *Spirale*, numéro 145 (novembre-décembre), 1995, p. 28.

Montremy, Jean-Maurice de. «Cité dolente». *Magazine Littéraire*, numéro 375 (avril), 1999, p. 83-84.

Servant, Catherine. «L'univers hodrovien». *Le Croquant*, numéro 20 (automne-hiver), 1996, p. 149-155.

Ouvrages sur l'éternel retour & la répétition

- Bardèche, Marie-Laure. *Le principe de répétition. Littérature et modernité*. Coll. «Sémantiques». Paris : L'Harmattan, 1999, 237 p.
- Camus, Albert. *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*. Coll. «Folio/Essais 11». Paris : Gallimard, 1942, 169 p.
- Chaouachi, Slaheddine et Alain Montandon (éd.). *La répétition*. Coll. «Littératures». Clermont-Ferrand : Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1994, 333 p.
- Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. Coll. «Bibliothèque de philosophie contemporaine». Paris : Presses universitaires de France, 1969, 411 p.
- _____. *Nietzsche et la philosophie*. Coll. «Quadrige». Paris : Presses universitaires de France, 1997, 232 p.
- Eliade, Mircea. *Le mythe de l'éternel retour, archétypes et répétition*. Coll. «Folio/Essais 120». Paris : Éditions Gallimard, 1969, 182 p.
- Granarolo, Philippe. *L'individu éternel, L'expérience nietzschéenne de l'éternité*. Coll. «Bibliothèque d'Histoire de la philosophie». Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, 1993, 174 p.
- Hamel, Jean-François. «Revenances de l'histoire : poétiques de la répétition et narrativité moderne». Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2002, 364 feuillets.
- Kierkegaard, Soren. *La Répétition*. Trad. du danois par Jacques Privat. Coll. «Rivages poche/Petite bibliothèque». Paris : Éditions Payot & Rivages, 2003, 197 p.
- Klossowski, Pierre. *Nietzsche et le cercle vicieux*. Paris : Mercure de France, 1978, 367 p.
- Löwith, Karl. *Nietzsche, Philosophie de l'éternel retour du même*. Coll. «Pluriel». Paris : Hachette Littératures, 1998, 316 p.
- Nietzsche, Friedrich. *Fragments posthumes sur l'éternel retour*. Paris : Éditions Allia, 2003, 142 p.

Études et ouvrages sur le mythe & la métamorphose

Belzane, Guy. *La Métamorphose*. Coll. «Expliquer les textes 2». Paris : Quintette, 1990, 84 p.

Bétis, Christine. *Études sur les métamorphoses*. Coll. «Résonances», Paris : Ellipses, 1995, 91 p.

Brunel, Pierre (dir.). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco : Le Rocher, 1994, 1504 p.

_____. *Le mythe de la métamorphose*. Coll. «U-Prisme». Paris : A. Colin, 1974, 303 p.

Desol, Chantal, Maslowski, Michel, Nowicki, Joanna. 2002. *Mythes et symboles politiques en Europe centrale*. Coll. «Politique d'aujourd'hui», Paris : Presses universitaires de France, 690 p.

Eigeldinger, Marc. *Mythologie et intertextualité*. Genève : Slatkine, 1987, 278 p.

Guyénot, Laurent. *Les avatars de la réincarnation : des traditions aux premières spiritualités*. Chambéry : Exergue, 2001, 367 p.

Huet-Brichard, Marie-Catherine. *Littérature et Mythe*. Coll. «Contours littéraires». Paris : Hachette, 2001, 175 p.

Hulin, Michel. *La face cachée du temps. L'imaginaire de l'au-delà*. Paris : Fayard, 1985, 406 p.

Monneyron, Frédéric et Thomas, Joël. *Mythes et littérature*. Coll. «Que sais-je?». Paris : Presses Universitaires de France, 2002, 127 p.

Schnetzler, Jean-Pierre. *De la mort à la vie : dialogue Orient-Occident sur la transmigration*. Coll. «L'essence du sacré», Paris : Éditions Dervy, 1995, 255 p.

_____. *De la vie à la mort : transmigration et réincarnation, faits et théories*. Paris : Éditions Dervy, 2000, 285 p.

Sironneau, Jean-Pierre. *Le retour du mythe*. Coll. «Bibliothèque de l'imaginaire». Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1980, 125 p.

Références sur la littérature et l'histoire de Prague & d'Europe centrale

Delaperrière, Maria (dir.). *Littérature et émigration : dans les pays de l'Europe centrale et orientale*. Institut de recherche et d'étude des nouvelles institutions et sociétés à l'Est, Coll. «Cultures et sociétés de l'Est 27». Paris : Institut d'Études slaves, 1996, 224 p.

_____. *Histoire littéraire de l'Europe médiane, des origines à nos jours*. Coll. «Aujourd'hui l'Europe». Paris : L'Harmattan, 1998, 451 p.

Derrida, Jacques. «Génération d'une ville». *Lettre internationale*, numéro 33 (juin), 1992, p. 23-27.

Garton Ash, Timothy. *La chaudière : Europe Centrale, 1980-1990*. Coll. «Témoins». Paris : Gallimard, 1990, 446 p.

Hodrová, Daniela, Anne Garde, *Prague*. Coll. «Visite privée». Texte de Hodrová, photographies de Garde. Paris : Chêne, 1991, 143 p.

_____. «Cité Dolente». Trad. Du tchèque par Petr Král, Prague, Secrets et métamorphoses, *Autrement*, série Monde, H.S., numéro 46 (mai), 1990, p. 17-20.

_____. «Prague, pièce sans issue». *Lettre internationale*, numéro 33 (juin), 1992, p.27-30.

Kundera, Milan. «Un Occident Kidnappé ou La tragédie de l'Europe Centrale». *Le Débat*, numéro 27 (novembre), 1983, p. 3-22.

Lemaire, Gérard-Georges. *Franz Kafka à Prague*. Photographies de Hélène Moulonguet. Coll. «Les Promenades», Paris : Éditions du Chêne, 2002, 167 p.

_____. (dir.). *Le goût de Prague*. Coll. «Le petit Mercure (Le goût des villes)». Paris : Mercure de France, 2003, 118 p.

Magris, Claudio. «Prague au carré». *Critique*, numéro 483-484 (août-septembre) Prague cité magique, 1987, p. 624-628.

Maslowski, Michel et Alexandre Kurc (éd.). *L'Europe du milieu : actes du colloque*, organisé par le Groupe de recherche sur l'Europe centrale de l'Université de Nancy II (septembre 1989). Coll. «Espaces centre-européens». Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 1991, 303 p.

Maslowski, Michel (éd.). *Identité(s) de l'Europe centrale*. Coll. «Cultures et sociétés de l'Est» 21. Paris : Institut d'études slaves, 1995, 221 p.

- Michel, Bernard. *La mémoire de Prague*. Coll. «Pour l'histoire». Paris : Perrin, 1986, 223 p.
- _____. *Nations et nationalismes en Europe centrale : XIX^e et XX siècle*, Coll. «Historique Aubier». Paris : Aubier, 1995, 321 p.
- Milosz, Czeslaw. *Une autre Europe*, trad. du polonais par Georges Sédir, Coll. «La Connaissance de soi». Paris : Gallimard, 1964, 302 p.
- Pollet, Jean-Jacques. «Territoire du Golem». *Magazine Littéraire*, numéro 255 (juin), Prague et ses écrivains, 1988, p. 28-31.
- Pynsent, Robert B. et Sonia Kanikova (éd). *Reader's Encyclopedia of Eastern European Literature*. New York : HarperCollins, 1993, 605 p.
- Ricard, François. «Comment peut-on être Tchèque?». *Liberté : Spécial Tchécoslovaquie*, no. 149, octobre 1983, p. 120-124.
- Ripellino, Angelo Maria. *Praga magica : voyage initiatique à Prague*. Trad. de l'italien par Jacques Michaut-Paternò, Coll. «Terre humaine» poche. Paris : Plon, 1993, 394 p.
- _____. *Chroniques pragoises*. Trad. De l'italien par Marc Fontana, Coll. «Regards croisés». Marseille : Éditions de l'aube, 1992, 127 p.
- _____. «Une ville fantômatique». *Magazine Littéraire*, numéro 255 (juin), Prague et ses écrivains, 1988, p. 22-24.
- Schilhansl, Michael. *Prague*. Coll. «L'Iconothèque». Paris : Éditions J.C. Lattès, 1993, 143 p.
- Urban, Otto. *Petite histoire des pays tchèques*. Coll. «Cultures et sociétés de l'est», numéro 25, Paris : Institut d'Études slaves, 1996, 143 p.
- Urzidil, Johannes (et al.). *Prague*. Coll. «Sur les routes du monde. Écrivains voyageurs». Guides Gallimard. Paris : Gallimard, 1997, 177 p.
- Voisine-Jechova, Hana, et Hélène Włodarczyk. *Émigration et exil dans les cultures tchèque et polonaise*. Centre de recherches sur les langues et cultures slaves, Coll. «Langues et cultures slaves» 2. Paris : Presse de l'Université Paris-Sorbonne, 1987, 287 p.
- Voisine-Jechova, Hana (comp.). *Le roman tchèque dans le contexte international : mémoire et tradition dans la prose contemporaine : actes du Colloque international*, (Paris, 18, 19 et 20 janvier 1990). Coll. «Langues et cultures slaves» 4. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1992, 150 p.
- _____. *Histoire de la littérature tchèque*. Paris : Fayard, 2001, 794 p.

Études et ouvrages sur l'intertextualité

- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe par Daria Olivier, Coll. «Tel». Paris : Gallimard, 1978, 488 p.
- Blanchot, Maurice. *L'entretien infini*. Paris : Gallimard, 1969, 640 p.
- Compagnon, Antoine. *La seconde main, ou le travail de la citation*. Paris : Éditions du Seuil, 1979, 415 p.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes, La littérature au second degré*. Coll. «Points Essais». Paris : Éditions du Seuil, 1982, 573 p.
- Kristeva, Julia. *Semeiotike : recherches pour une sémanalyse*. Coll. «Points Essais». Paris : Éditions du Seuil, 1969, 318 p.
- Limat-Letellier, Nathalie et Marie Miguet-Ollagnier (éd.). *L'intertextualité*. Coll. «Annales littéraires de l'Université de Besançon». Paris : Les Belles Lettres, 1998, 492 p.
- Piégay-Gros, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Coll. «Lettres supérieures». Paris : Dunod, 1996, 186 p.
- Rabau, Sophie. *L'intertextualité*. Coll. «GF Corpus». Paris : Flammarion, 2002, 254 p.
- Samoyault, Tiphaine. *L'intertextualité : mémoire de la littérature*. Coll. «Littérature» 128. Paris : F. Nathan, 2001, 127 p.
- Siepe, Hans T., Theis, Raimund (éd.), *Le plaisir de l'intertexte : formes et fonctions de l'intertextualité : roman populaire, surréalisme, André Gide, nouveau roman*, Actes du colloque à l'Université de Duisburg, Colloque «Formes et fonctions de l'intertextualité dans la littérature française du 20^e siècle», Frankfurt am Main : P. Lang, 1986, 370 p.
- Still, Judith et Michael Worton. (éd.) *Intertextuality : Theories and Practices*. Manchester : Manchester University Press, 1990, 194 p.
- Tassel, Alain. *Nouvelles approches de l'intertextualité*. Nice : Presses universitaires de Nice-Sophia Antipolis, 2001, 373 p.
- Todorov, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*. Coll. «Poétique». Paris : Éditions du Seuil, 1981, 315 p.

Autres références

- Archibald, Samuel, Bertrand Gervais et Anne-Martine Parent, (dir.), *L'imaginaire du labyrinthe. Fondements et analyses*, Coll. «Figura», numéro 6, Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, UQAM, Montréal : Presses de l'Université du Québec à Montréal, 2002, 150 p.
- Aron, Paul, Denis Saint-Jacques &, Alain Viala (dir.) *Dictionnaire du littéraire*. Paris : Presses Universitaires de France, 2002, 634 p.
- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Coll. «Bibliothèque de philosophie contemporaine». Paris : Presses Universitaires de France, 1957, 214 p.
- Bailly, Antoine (et al.) *Représenter la ville*. Coll. «Géo-poche». Paris : Économica, 1995, 112 p.
- Barsky, Robert F. *Introduction à la théorie littéraire*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec, 1997, 261 p.
- Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. Coll. «Points». Paris : Éditions du Seuil, 1982, 105 p.
- Baudelaire, Charles. *Les Paradis artificiels*. Paris : Éditions Gallimard et Librairie Générale Française, 1964, 253 p.
- Bras, Gérard et Jean-Pierre Cléro. *Pascal. Figures de l'imagination*. Coll. «Philosophies». Paris : Presses universitaires de France, 1994, 126 p.
- Broch, Hermann. *Création littéraire et connaissance*. Coll. «Bibliothèque des Idées». Paris : Gallimard, 1966, 376 p.
- Carpentier, André et Alexis L'Allier, (dir.) *Les écrivains déambulateurs. Poètes et déambulateurs de l'espace urbain*. Coll. «Figura», numéro 10, Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, UQAM, Montréal : Presses de l'Université du Québec à Montréal, 2004, 199 p.
- Carroll, Lewis. *The annotated Alice : Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking Glass*. New York : W. W. Norton., 2000, 312 p.
- Collington, Tara. *Lectures chronotopiques. Espace, temps et genre romanesques*. Coll. «Théorie et Littérature». Montréal : XYZ Éditeur, 2006, 263 p.
- Conio, Gérard (dir.). *Figures du double dans les littératures européennes*. Coll. «Cahiers du cercle». Lausanne : Éditions L'Âge d'Homme, 2001, 290 p.

- Dante, Alighieri. *La Divine comédie*. trad. par Louis Ratisbonne ; ill. de Gustave Doré. Coll. «Gustave Doré». Paris : S.A.C.E.L.P., 1981, 480 p.
- Dauzat, Alain, Jean Dubois, Henri Mitterand. *Dictionnaire étymologique et historique du français*. Coll. «Références». Paris : Larousse, 1993, 822 p.
- Ferret, Stéphane. *L'identité*. Coll. «Corpus». Paris : GF Flammarion, 1998, 239 p.
- Gilles, Annie. *Images de la marionnette dans la littérature*. Coll. «Psychologie et psychanalyse». Nancy : Presses Universitaires de Nancy, Éditions Institut International de la Marionnette, 1993, 293 p.
- Goldmann, Lucien. *Le dieu caché*. Coll. «Bibliothèque des idées». Paris : Gallimard, 1955, 454 p.
- Jankélévitch, Vladimir. *L'irréversible et la nostalgie*. Coll. «Champs». Paris : Flammarion, 1974, 391 p.
- Kerbrat. Marie-Claire. *Leçon littéraire sur la ville*. Coll. «Major». Paris : Presses universitaires de France, 1995, 119 p.
- Klossowski. Pierre. *Tableaux vivants. Essais critiques 1936-1983*. Paris : Le Promeneur, 2001, 144 p.
- Magnard, Pierre. *Pascal ou l'art de la digression*. Coll. «Philo-philosophes». Paris : Ellipses, 1997, 63 p.
- Maréchaux, Pierre. *Énigmes romaines. Une lecture d'Ovide*. Paris : Le Promeneur, 2000, 191 p.
- Meyrink, Gustav. *Le Golem*. Trad. De l'allemand par Denise Meunier, Coll. «La Cosmopolite». Paris : Éditions Stock, 2002, 325 p.
- Nevert, Michèle (dir.). *Les accros du langage*. Coll. «L'écriture indocile». Cadiac : Les Éditions Balzac, 1993, 348 p.
- Nietzsche, Friedrich. *Le gai savoir*. Trad. d'Henri Albert. Coll. «Classiques de la philosophie». Paris : Librairie Générale Française, 1993, 565 p.
- Ovide. *Les métamorphoses*. Trad. Du latin, présenté et annoté par Danièle Robert, Coll. «Thesaurus». Arles : Actes Sud, 2001, 729 p.
- Pascal, Blaise. *Pensées*. Coll. «Sélection littéraire Bordas». Paris : Bordas, 1966, 255 p.
- Pouillon, Jean. *Temps et roman*. Coll. «Tel». Paris : Gallimard, 1993, 325 p.

- Ricoeur, Paul. *Soi-même comme un autre*. Coll. «Points». Paris : Éditions du Seuil, 1990, 424 p.
- _____. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Coll. «Points». Paris : Éditions du Seuil, 2000, 689 p.
- _____. *Temps et récit T.1*. Coll. «Points». Paris : Seuil, 1983, 406 p.
- _____. *Temps et récit T.2*. Coll. «Points». Paris : Seuil, 1984, 300 p.
- _____. *Temps et récit T.3*. Coll. «Points». Paris : Seuil, 1985, 533 p.
- Rimbaud, Arthur. *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*. Coll. «Poésie». Paris : Gallimard, 1997, 303 p.
- Risset, Jacqueline. *Dante écrivain ou l'Intelletto d'amore*. Coll. «Fiction & Cie». Paris : Éditions du Seuil, 1982, 255 p.
- Sarnitz, August. *Adolf Loos. Architecte, critique culturel, dandy*. Cologne : Taschen, 2003, 96 p.
- Todorov, Tzvetan. *Les abus de la mémoire*. Paris : Arléa, 1995, 61 p.
- Viarre, Simone. *L'image et la pensée dans les «métamorphoses» d'Ovide*. Coll. «Recherches». Paris : Presses universitaires de France, 1964, 479 p.
- Voilquin, Jean. *Les penseurs grecs avant Socrate. De Thalès de Milet à Prodicos*. Paris : Garnier-Flammarion, 1964, 247 p.