

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LECTURE BAKHTINIENNE DU CHOLÉRA DANS *LA PASSE DANGEREUSE* ET
L'AMOUR AUX TEMPS DU CHOLÉRA.

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
MADELEINE POULIN

FÉVRIER 2011

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

Ce mémoire constitue l'accomplissement d'un désir que je cultivais bien avant le début de mes études universitaires. C'est à la suite de la naissance de mon fils que le besoin de me réaliser devint viscéral. Entre deux allaitements se glissait un bouquin, puis un autre et un autre, jusqu'à ce qu'une idée prenne forme dans ma tête. Ce projet se révéla un réel défi. Le chemin sinueux qui sépare son début et sa concrétisation ne s'est pas parcouru sans remises en questions ou périodes de découragement. Si j'ai réussi, ces dernières années, à garder ma santé mentale dans un état correct, c'est parce qu'une armée fidèle de personnes que j'aime a su me soutenir et me relever lorsque la charge de travail me semblait insurmontable. Sans elle, je n'aurais pas pu gravir autant de montagnes.

Il y a ma mère, **Brigitte Hudon**, pour son écoute, sa compréhension et ses petits yeux rieurs. Merci à mon père, **Camil Poulin**, pour ses blagues qui me font lever les yeux vers le ciel. Mon frère, **Louis-Daniel**, parce qu'il m'inspire; mes sœurs, **Edith** et **Annie**, sans qui la terre ne peut plus tourner.

Merci à ma petite famille : **Nikolai Pleszczynski**, pour avoir encaissé mes doutes et mes humeurs et m'avoir supporté malgré tout; mon garçon, **Alek**, parce qu'il me fait rire et que le monde est si beau à travers ses yeux; pour les *rush hour*, les gros câlins et les cheveux couleur de feu. **Stefan Pleszczynski** et **Bernadette Gogula**, pour la pléthore de soupers qui ont nourri mon cerveau depuis le début du projet. Pour l'amour et la mer.

Merci à mon amie de toujours, **Mélanie Plourde**, qui partage la même vision du monde que moi et qui me ramène constamment à l'essentiel.

Et, merci à l'univers.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LE CHOLÉRA ET LE CARNAVALESQUE	6
1.1 Une expérience du choléra selon Bourdelais	9
1.2 L'expérience du milieu	13
1.3 La seconde vie, un concept bakhtinien	15
1.3.1 La dimension carnavalesque du monde	18
1.3.2 Le multiple selon Belleau et l'esprit carnavalesque selon Danow	23
CHAPITRE II	
ANALYSE DE <i>LA PASSE DANGEREUSE</i> DE WILLIAM SOMERSET MAUGHAM	31
2.1 Une question actuelle	31
2.2 Le motif du masque	35
2.3 Hong Kong	38
2.3.1 La vie jouée	39
2.3.2 Le rapport à l'espace	41
2.4 Mei-tan-Fu	43
2.5 Le cycle carnavalesque	49
2.5.1 La rencontre de deux univers : le haut et le bas	50
2.5.2 Le rabaissement de Walter	54
2.5.3 Un cycle ininterrompu	56
2.6 La maladie de l'Empire	61
CHAPITRE III	
ANALYSE DE <i>L'AMOUR AUX TEMPS DU CHOLÉRA</i> DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ	63
3.1 L'écrivain, garant d'une nouvelle utopie	63

3.2 Le choléra	69
3.2.1 Le « haut » de la ville	72
3.2.2 Le « bas » de la ville	75
3.3 Un amour grotesque	80
3.3.1 La « résurrection » de Florentino	88
3.3.2 La ville-femme : un corps grotesque	91
3.4 Le changement de siècle	96
3.5 Le choléra et le carnavalesque	100
CONCLUSION	102
BIBLIOGRAPHIE	105

RÉSUMÉ

Dans un contexte où les épidémies font encore rage, l'homme ressent la nécessité de renouveler sa vision du monde. Le futur n'étant désormais plus envisageable, le présent se dote d'un nouveau réalisme : il se transforme selon les désirs et prend un nouveau sens. Dans son essai sur l'œuvre de François Rabelais, Mikhaïl Bakhtine insinue que les réjouissances succèdent toujours à des périodes de grandes tensions ou de grands bouleversements dans l'histoire de l'homme ou de la nature. Ses observations portent sur la société du Moyen Âge et de la Renaissance, mais s'appliquent aussi aux différentes époques qui composent l'histoire de l'humanité. Si l'on associe le carnaval au Moyen Âge, les images et les symboles qui en découlent se retrouvent dans divers créations et événements artistiques et culturels. Par exemple, le grotesque est souvent utilisé à des fins caricaturales pour tourner à la dérision une situation; le carnaval de Rio, moment de libération des tensions, se pratique encore chaque année; et l'on retrouve son système de codes et de symboles dans la littérature. Le carnaval se développe alors comme un langage ou un moyen d'expression, que Bakhtine nomme « carnavalesque », qui pallie le quotidien insupportable. Comment s'organise alors ce nouvel état d'existence? Quelle en est sa portée? Et comment se manifeste-t-il?

Dans ce mémoire, les romans de deux auteurs qui appartiennent à deux continents différents sont analysés sous l'angle du carnavalesque. Il s'agit de *La passe dangereuse* de William Somerset Maugham et de *L'amour aux temps du choléra* de Gabriel García Márquez. Les deux livres portent sur une épidémie de choléra et les personnages principaux remanient leur univers en fonction de leurs désirs. Un bref détour sur l'histoire du choléra et ses effets sur l'imaginaire est essentiel. Par la suite, trois approches théoriques sur le carnavalesque sont considérées, celles de Mikhaïl Bakhtine, d'André Belleau et de David K. Danow. Les principes du masque, en tant que symbole du carnaval, de seconde vie et du rabaissement propre au grotesque sont observés dans les livres.

MOTS CLÉS : William Somerset Maugham, Gabriel García Márquez, Réalisme grotesque, Rabaissement, Carnavalesque, Choléra, Épidémie, Mikhaïl Bakhtine, Masque.

INTRODUCTION

Si l'on remonte au Moyen Âge, le carnaval est bien souvent l'élément le plus associé à cette période de l'histoire de l'humanité, avec la pauvreté, l'insalubrité et les épidémies. Il est facile de se questionner à savoir comment des hommes et des femmes vivant dans des conditions si précaires pouvaient même carnavaliser leur monde. La lecture de l'étude de Mikhaïl Bakhtine sur l'œuvre de François Rabelais nous éclaire sur le sujet. En effet, le carnaval est devenu la réponse de l'homme face à la peur. Il suit les nombreux bouleversements dans l'histoire de l'humanité. Dans cette manifestation joyeuse de la vie se développe tout un réseau d'images et de symboles impossible de traduire de façon exacte; il est protéiforme. Il permet au peuple de se détacher de la réalité l'instant de la réjouissance et de se doter d'une nouvelle vie dans laquelle les désirs dictent les comportements. Bakhtine nomme cette nouvelle existence seconde vie. C'est d'ailleurs l'un des principes majeurs du carnaval : lors de la fête, tout est possible, la hiérarchie et les lois sont abolies. Un nouveau système de codes et de valeurs se crée.

Dans son étude sur l'œuvre de Rabelais, Bakhtine illustre comment le carnaval se transpose dans la littérature. La fête, à proprement parler, contient en elle-même les germes d'un nouvel avenir, d'un nouvel espace-temps. Elle offre une vision du monde renouvelée, complètement carnavalisée. Bakhtine en perçoit ses traces dans l'expression romanesque : le grotesque est probablement l'aspect du carnaval le plus évident. Le grossissement, le rabaissement, la juxtaposition ou l'exagération transparaissent dans le vocabulaire, voire les images utilisées par l'auteur. Le concept de seconde vie se traduit par les comportements des protagonistes, par leur façon d'organiser leur monde en fonction de leurs désirs.

Et si les réjouissances succèdent aux bouleversements dans la vie de l'homme et de la nature, comment s'influence le désir de remodeler son monde? Et comment la peur, associée

à une catastrophe, peut-elle être sublimée? Le carnavalesque comme vision du monde semble apporter à l'homme le souffle nécessaire pour continuer à vivre. Il lui permet d'exister dans un cadre qu'il redéfinit selon ses besoins et d'entrevoir à nouveau l'avenir. En ce sens, à une époque où les épidémies sont encore source de crainte, l'homme tente de reprendre un certain contrôle sur sa vie. Les romans *La passe dangereuse*, de William Somerset Maugham, et *L'amour aux temps du choléra*, de Gabriel García Márquez, sont traversés par une période de crise, définie par la quête des protagonistes conjugée à l'épidémie de choléra, et c'est dans la carnavalesque que les personnages principaux trouvent cette seconde vie à laquelle fait référence Bakhtine. Nous étudions le carnavalesque, ses manifestations et sa portée. Bien que ces deux œuvres aient été souvent travaillées par les littéraires, elles n'ont été que rarement abordées sous l'angle bakhtinien et c'est là où réside toute l'originalité de ce travail. De plus, il est intéressant d'observer si la théorie bakhtinienne concernant la culture du Moyen Âge et de la Renaissance opère toujours plusieurs siècles plus tard.

William Somerset Maugham, auteur d'origine anglaise né en 1874, est souvent placé aux côtés des écrivains populaires. Son écriture prolifique dotée d'un réalisme désarmant lui vaut autant d'admirateurs inébranlables que de critiques acerbes et dévalorisantes. Si les opinions sont partagées à son égard, c'est parce qu'il développe ses intrigues à partir de son quotidien et dépeint les gens aisés de son milieu sans aucune censure. Sa formation de médecin l'amène à discerner ce qui motive les comportements de l'homme. Selon Somerset Maugham, l'homme est dominé par ses passions. Telle une bête qui sommeille, l'excitation de ses instincts risque de survenir à tout moment. Sous sa plume se révèlent les vices, les tabous et les passions de l'âme humaine de la bourgeoisie anglaise qu'il fréquente. La harangue des critiques de son époque remet en question son talent d'écrivain. On le tenaille de propos acerbes, prétextant qu'il manque d'originalité ou que seul l'argent le motive à écrire. Si certains se ruent à juger son talent, d'autres dévalisent les librairies, avides de sa plume d'auteur. En effet, Somerset Maugham est populaire, surtout auprès de la gent féminine qui se projette dans ses romans, qui raffole de ces histoires taboues de couples infidèles, d'amoureuses aventureuses et de personnages enivrés par leurs pulsions animales. Bien que le nombre d'études sur l'œuvre de Somerset Maugham soit assez négligeable,

l'héritage culturel que l'auteur laisse derrière lui vaut la peine d'être connu et apprécié à sa juste valeur.

En ce sens, l'auteur paraît, de prime abord, énigmatique : rarement un écrivain est la cible d'autant de critiques et d'hommages de son vivant. Il faut avouer cependant que la richesse de ses textes ne réside pas dans le style, mais plutôt dans la psychologie des personnages, ce qui risque déjà d'en rebuter plusieurs. Rapidement, l'on découvre ses tactiques narratives ou le canevas de ses récits. À l'intérieur de celui-ci, il insère des situations qu'il emprunte à la réalité : des rencontres, des potins, des scandales, conjugués à son regard scientifique, se transposent dans ses histoires. D'ailleurs, *La passe dangereuse*, publié en 1925, suscite tout un émoi lorsque des connaissances de l'auteur trouvent leur reflet dans certains personnages du livre. Le réel semble prendre une place majeure dans son écriture; celui qu'il incorpore à ses histoires est marqué d'un ton d'ironie, comme s'il nous racontait l'événement à l'oreille, un peu à l'insu de la foule, avec, dans la voix, quelque chose qui s'apparente à un rire narquois. L'on perçoit le regard analytique du médecin dans la description des personnages et de leur psychologie. Cela donne de l'authenticité à ses protagonistes. Cependant, leur exubérance et leur naïveté les rendent aussi grotesques. Somerset Maugham tourne à la dérision la société bourgeoise qu'il expose de ses traits de crayons. Plus encore, ses personnages sont affamés d'un désir d'affranchissement; ils sont en quête de liberté, rongés par leurs pulsions primaires. Ce qu'il présente dans ses écrits se schématise par l'accomplissement des désirs. C'est le cas dans *La passe dangereuse* où le couple Lane cherche à s'épanouir dans l'écoute de ses instincts : une jeune femme quelque peu frivole lestée par les liens du mariage trompe son mari, convaincue qu'il est la cause de son malheur. Or, ce dernier, animé par un désir de vengeance, l'éloigne des divertissements et du confort auquel elle est habituée et l'amène dans un périple où la mort semble leur seule destinée.

Gabriel García Márquez, auteur colombien né en 1928, est surtout reconnu pour son style d'écriture qui lui vaut d'être catégorisé dans le genre du réalisme magique. Journaliste avant de devenir écrivain, il fait de la vie quotidienne les germes de ses écrits. C'est dans les colonnes de journaux locaux qu'on lui réserve qu'il publie ses premières nouvelles. Déjà, la

narration de ses histoires a de quoi marquer l'imaginaire. Dans son univers narratif, il défie les frontières du temps et de l'espace et élève la réalité à un nouvel ordre mondial où des éléments grotesques s'amalgament aux repères factuels du quotidien. Il brise les frontières de l'Amérique du Sud : son œuvre parcourt l'Amérique, l'Europe et devient rapidement internationale.

Ce qui surprend dans *L'amour aux temps du choléra*, son quatrième roman, est l'exubérance des personnages principaux, leur vision du monde, et la façon dont le peuple des Caraïbes se détache de la réalité. Dans une ville où le choléra cohabite avec l'amour, Florentino fait du plaisir de ses sens un usage excessif. Fermina Daza, à qui il jure un amour éternel, s'unit à un médecin qui ambitionne de transformer sa ville à l'image de celles de l'Europe, oubliant cependant que le réel combat réside en l'éradication du choléra. Il y a une tentative des personnages, voire un désir, d'échapper à la réalité : la ville est en décrépitude; les marais sentent la matière fécale; les pauvres se disputent les rebuts de la mer; et la maladie est encore présente. Ce qui importe, c'est l'amour, les voyages en montgolfière et les parties d'échecs.

Les deux auteurs du corpus appartiennent à deux époques et deux continents différents et malgré le peu de choses qui, en apparence, unissent les deux romans choisis, le choléra, l'amour et les passions de l'âme humaine sont des thèmes fortement abordés par les deux écrivains. Il s'agit donc d'observer le carnavalesque dans les deux livres, à savoir comment il se manifeste, ce qu'il représente et quelles sont ses effets.

Le premier chapitre propose un bref historique du choléra afin de bien identifier la répercussion de la maladie sur l'imaginaire social : pour ce faire, les travaux de Patrice Bourdelais et de Jean Duvignaud sont considérés. Ensuite, nous abordons la notion de carnavalesque comme réponse de l'homme face à la peur ou à la perte de contrôle de son univers. Le concept de carnavalisation sur lequel nous appuyons notre mémoire prend ses sources chez Mikhaïl Bakhtine; nous examinons aussi les travaux d'André Belleau et de David K. Danow pour une perspective plus actuelle. Ces derniers appliquent la notion

bakhtinienne de carnavalisation à des œuvres plus contemporaines, ce qui nous permet de sortir du Moyen Âge et de la Renaissance.

Dans le chapitre suivant, il est question spécifiquement de l'analyse de *La passe dangereuse*. Le livre est travaillé selon son aspect binaire; le masque, associé au carnaval, est le symbole du roman. En ce sens, chacune des villes présentées, Hong Kong et Mei-tan-Fu, illustre un mode de vie différent, tel l'endroit et l'envers d'un masque: dans la première, nous observons le quotidien frivole de la Chine coloniale où la vie semble être un jeu ou un carnaval; dans la deuxième, nous étudions les répercussions de la maladie sur le peuple, le contexte épidémique écartant toute vie mensongère. Ensuite, le cycle carnavalesque, qui s'articule selon l'alternance de contraires (haut/bas, vie/mort), est analysé à partir de la rencontre de deux univers incompatibles, ceux que représente le couple Lane. Puis, est travaillé une seconde maladie, celle que Walter, porteur du masque de la science, tente d'éradiquer : la superficialité.

Le troisième et dernier chapitre porte entièrement sur *L'amour aux temps du choléra*. Nous examinons le rapport des personnages avec la maladie. Le roman se construit autour de l'illusion; lui-même une représentation, dans sa forme, des feuilletons sentimentaux du XIX^e siècle, il présente des personnages vivant dans une seconde vie et qui suivent le mouvement de décadence propre au cycle carnavalesque. Nous étudions d'abord la relation du docteur Urbino avec sa ville qu'il tente de transformer à l'image de l'Europe. Or, plutôt que de protéger son peuple de la maladie, il s'efforce de créer plusieurs événements festifs afin de divertir la population. Ensuite, nous observons la passion amoureuse qui anime Florentino: celui-ci s'invente une histoire et un mode de vie construits selon ses désirs libidineux. Puis, l'amour, articulé comme une maladie, qui se révèle tout à fait grotesque dans ses manifestations, est travaillé. Enfin, le changement de siècle comme finalité, celle de la seconde vie des personnages et, par le fait même, du roman, est considéré, puisqu'il insinue aussi la fin des symptômes du choléra.

CHAPITRE I

LE CHOLÉRA ET LE CARNAVALESQUE

Une oreille attentive devine toujours les échos, même les plus affaiblis, de la perception carnavalesque du monde.

Mikhaïl Bakhtine

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

¹ Georges Duby. 2001. *An 1000 an 2000, sur les traces de nos peurs*. Paris : Textuel, 143 p.

² *Ibid.*, p. 21.

deux épidémies qui marquent le plus l'imaginaire social : elles emportent des villages entiers à une vitesse si fulgurante que l'on croit que le fléau annonce la fin du monde. Ces deux épidémies ont des répercussions catastrophiques sur les plans démographique, social et économique. Elles créent le désordre. Ces maladies inconnues provoquent une extrême frayeur pour le peuple du Moyen Âge. Elles leur rappellent leur impuissance face aux forces de la nature et symbolisent, bien souvent, la mort. D'ailleurs, la mort est partout : elle fait partie de la vie; elle est dans l'art et la littérature du Moyen Âge. Voilà la réponse de l'homme face à celle-ci : il l'intègre à son quotidien; il sublime sa peur. Organiser le désordre ou l'appivoiser est, en quelque sorte, une façon de reprendre le contrôle et permet donc de mieux envisager le quotidien.

Bien que les gens du Moyen Âge appartiennent à une époque très éloignée de la nôtre, il y a plus de huit ou dix siècles, selon Duby ils « n'étaient ni plus ni moins inquiets que nous³. » Les préoccupations changent effectivement avec les époques, mais la peur de l'envahisseur, de la mort et des assauts de la nature demeurent des angoisses très contemporaines. D'ailleurs, les menaces d'une épidémie sont toujours présentes. Elles sont encore une grande crainte de l'humanité. Norbert Gualde⁴, professeur d'immunologie, répète constamment dans ses études sur les épidémies que l'homme contribue à l'équilibre et au déséquilibre de son environnement : les virus ne font que s'adapter à lui. Ils ne sont jamais éteints ou éradiqués, ils se transforment. De plus, le développement scientifique ne peut préserver de la résurgence de virus mutés. Il suffit de penser à la grippe aviaire en 2004 qui a suscité un émoi et une panique au niveau mondial. Personne ne savait quelle serait l'ampleur de sa propagation. Le sida est un autre exemple viral qui provoque aussi l'inquiétude et l'affolement.

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

³ *Ibid.*, p. 9.

⁴ Norbert Gualde. 2002. *Épidémies : la nouvelle carte*. Paris : Desclée Brouwer, coll. « Médecine », 238 p.

nouvelles dont la plus connue actuellement est celle du sida : vingt ans, vingt millions de morts, dix séropositivités par minute, des millions d'orphelins par an – et toujours pas de vaccination⁵ !

Les chercheurs n'ont pas encore réussi à contrôler le virus du sida; il continue toujours de se transmettre à un point tel que les autorités médicales n'arrêtent jamais leurs cours de sensibilisation. Le sida est encore mal compris et continue d'effrayer la population. Il fait désormais partie de l'imaginaire social relié à la reproduction humaine d'à peu près toutes les sociétés. D'ailleurs, le 1^{er} décembre 1988⁶ est proclamée Journée mondiale de la lutte contre le sida. La peur reliée aux épidémies est toujours tapie au fond de nous. Évidemment, il ne s'agit plus des « peurs irrationnelles de la période médiévale, mais d'une inquiétude sourde⁷ ». Les risques d'être frappé par une épidémie sont moindres étant données les avancées scientifiques, cependant l'on continue de la redouter parce qu'elle est bien ancrée dans notre imaginaire social et que, de façon générale, la maladie, quelle qu'elle soit, continue de susciter une inquiétude à l'échelle mondiale. En plus des épidémies de contagion, il existe aussi celles que l'on associe au mode de vie. En effet, l'obésité, le diabète et le cancer, pour ne nommer que celles-ci, préoccupent de plus en plus le corps médical tout comme la société. Ces deux formes de maladies épidémiques se retrouvent également dans les discours scientifiques, médiatiques et artistiques. La problématique de la maladie s'ancre dans l'imaginaire social parce qu'elle ne se résorbe jamais et qu'elle est une angoisse actuelle comme elle le fût durant la période médiévale. L'épidémie, ses stigmates, imprègne l'imaginaire : ses répercussions désastreuses sur la société et la possibilité de sa résurgence imprévisible ont de quoi effrayer. Il convient ici de se questionner sur la construction imaginaire de l'épidémie, à savoir ses manifestations dans la société au niveau culturel. Comment un peuple réagit-il lors d'une situation de crise? Comment le désordre s'organise-t-il?

⁵ Le journal du CNRS. 2006. « Comprendre les épidémies ». In *5 défis pour la biodiversité*. En ligne. < <http://www2.cnrs.fr/presse/journal/2867.htm> >. Consulté le 9 février 2010.

⁶ Organisation des Nations Unies, « Thème de la Journée mondiale de lutte contre le sida 2009 : "Accès universel et droits de l'homme" ». In *Journée mondiale de lutte contre le sida*. En ligne. < <http://www.un.org/fr/events/aidsday/> > Consulté le 9 février 2010.

⁷ Norbert Gualde, *op. cit.*, p. 11.

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

1.1 Une expérience du choléra selon Bourdelais

Le choléra sévit encore dans les contrées africaines appauvries, mais notre expérience de cette épidémie, en tant que Nord-Américains, se limite aux livres d'Histoire. Les dangers de l'éclosion de la maladie constituent toujours une menace, moindre pour certains pays, mais réelle pour d'autres. En 1997, l'OMS relève des cas de choléra en Somalie, au Mozambique et en Tanzanie.⁸ Il paraît alors nécessaire pour l'exercice que nous proposons d'étudier ce que nous nommons l'expérience du choléra. Il existe plusieurs études sur le sujet⁹, cependant nous nous en tiendrons aux travaux de Bourdelais, puisqu'ils nous semblent les plus complets : en plus de couvrir plusieurs siècles d'épidémies en Europe, il s'intéresse également à l'histoire sociale du peuple malade, de la société transmuée ou bouleversée par la maladie.

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

⁸ Voir Norbert Gualde. 1999. *Un microbe n'explique pas une épidémie*. Paris : Institut Synthélabo, coll. « Les empêchés de tourner en rond », p. 69.

⁹ Entre autres, Françoise Hildesheimer, *Fléaux et sociétés : de la grande peste au choléra : XIV^e au XIX^e siècle*. Paris : Hachette, 1993, 175 p.; François Delaporte, *Le savoir de la maladie : essai sur le choléra de 1832 à Paris*. Paris : Presses universitaires de France, 1990, 194 p.; Jean-Pierre Bardet (dir. publ.), *Peurs et terreurs face à la contagion : choléra, tuberculose, syphilis : XIX^e-XX^e siècles*. Paris : A. Fayard, 1988, 442 p.; sans oublier tous les traités de médecine. Leur approche est toutefois différente de celle des historiens.

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

et décime sur son passage de nombreux villages. Selon les premières sources écrites¹¹ la première pandémie se manifeste d'abord en Inde (1817-1824), dans le Bas-Bengale, et progresse vers l'Extrême-Orient pour s'essouffler « aux portes de l'Europe et aux Confins de la Sibérie Orientale¹². » Déjà on recense 100 000 morts à Java et « 18 000 en onze jours à Bessorah en 1821, sur une population estimée à 60 000 habitants¹³. » La fulgurance à laquelle le choléra attaque et se propage sème l'alarme : cette maladie inconnue, qui semble être transportée par l'homme, prend elle-même des allures de voyageur.

Le choléra s'introduit dans les villes par caravanes, par bateaux ou par trains. D'ailleurs, Bourdelais l'humanise d'une certaine façon en utilisant des verbes actifs : « il s'essouffle¹⁴ »; « ne se réveille en Inde¹⁵ »; « s'introduit ainsi dans les villes¹⁶ »; « le choléra [...] a sauté par-dessus la Seine-et-Marne, l'Aube et l'Yonne¹⁷ »; et des noms relatifs à la reproduction : « prospérait sur un ensemencement préalable¹⁸ ». Le choix de ce vocabulaire n'est certainement pas aléatoire : la maladie marque d'abord l'imaginaire collectif de la population. Les connaissances scientifiques sont encore lacunaires et seule la bourgeoisie peut accéder à une certaine éducation. Pour la majorité du peuple, le choléra se personnifie comme un étranger qu'il faut repousser. Dans un extrait de délibération datant du 20 juillet 1831, Bourdelais relève l'utilisation d'un substantif qui désigne un être vivant par le corps politique et médical en place à l'époque : « Il s'agit bien d'une mobilisation générale contre l'envahisseur, la désertion est punie par la mort, l'abandon de porte par de très lourdes peines.¹⁹ » C'est d'abord la culture savante qui disserte sur la maladie : plusieurs médecins développent des hypothèses de contagion ou de non-contagion alors que d'autres attribuent à la maladie une cause atmosphérique. Le peuple, lui, hurle à l'empoisonnement, cherche des

¹¹ Il en est question dans ce livre : Patrice Bourdelais et Jean-Yves Raulot. 1987. *Une peur bleue : histoire du choléra en France 1832-1854*. Paris: Payot, 310 p.

¹² Patrice Bourdelais, *op. cit.*, p. 13.

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 21.

¹⁶ *Ibid.*, p. 49.

¹⁷ *Ibid.*, p. 96.

¹⁸ *Ibid.*, p. 17.

¹⁹ *Ibid.*, p. 58.

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

L'épidémie de choléra du XIX^e siècle en Europe accélère la modernisation de la société : les systèmes d'aqueducs et d'égouts se multiplient dans la ville, conséquences d'une « prise de conscience des pouvoirs publics et de l'opinion quant au rôle décisif de la salubrité et de l'hygiène. » La recherche scientifique sur les conditions d'éclosion du choléra nécessite une connaissance du milieu populaire, puisque les premières victimes en sont issues. On procède donc à l'installation de latrines publiques et d'urinoirs. Les ordures sont désormais ramassées afin d'éviter toute accumulation dans la ville. Sur le plan culturel, la représentation de la maladie inspire beaucoup l'iconographie : plusieurs caricatures voient le jour représentant le choléra sous une forme humaine, certains s'en servent à des fins politiques. Illustrée par la mort-squelette puis en « animalcule ²¹ », l'épidémie sert plutôt de critique sociale ou politique²². En peinture, empereurs et impératrices visitant des cholériques sont représentés sur de grands tableaux. Mais ce qui pénètre le plus l'imaginaire social c'est la rapidité à laquelle la victime passe de la vie à la mort : « Ne rapporte-t-on pas qu'à Vienne, en septembre 1831, une jeune fille rose, fraîche et en pleine santé à quatre heures n'était plus qu'un squelette, la peau noire et sèche à cinq heures trois quarts? ²³ » Bourdelais rappelle que lors d'une épidémie, le peuple s'expose à deux risques : celui d'être contaminé par le choléra puis, à la suite de la contamination, la probabilité d'en mourir. Ainsi, l'on jongle avec la vie et la mort sans jamais savoir laquelle triomphera. Les perspectives d'avenir lors d'épidémisation ne sont pas très réjouissantes : chaque jour devient un combat, le choléra

²⁰ *Ibid.*, p. 245.

²¹ *Idem.*

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

²³ Patrice Bourdelais et Jean-Yves Raulot. 1987. *Une peur bleue : histoire du choléra en France 1832-1854*. Paris : Payot, p. 221.

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

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

Ce rire, dont fait mention Bourdelais, est bien celui issu d'une culture populaire sans ressources devant la maladie. Mais qu'est-ce qui pousse ce rire, ce gonflement des cordes vocales, ce cri sourd, aigu ou rauque à s'élaner hors de la gorge? Est-ce à dire que l'espoir d'un avenir, ne serait-ce que de résister un jour de plus au fléau, réside en ce mouvement guttural si primal? Est-ce, en quelque sorte, un combat livré à la nature? Que signifie ce rire en temps de crise?

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

²⁴ *Ibid.*, p. 222.

1.2 L'expérience du milieu

Dans son livre *Fêtes et civilisations*, Jean Duvignaud insiste sur l'importance du milieu, l'environnement, dans la construction d'une culture, voire d'une société. L'espace et les collectivités humaines sont intrinsèquement reliés. Afin de bien saisir les manifestations culturelles de la société, l'expérience de l'environnement, la relation que l'homme entretient avec son milieu devient une variable incontournable à étudier. Commençons par cette citation tirée de l'étude de Duvignaud qui exprime bien notre idée de départ,

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

En d'autres termes, la société se définit de par son expérience avec le milieu qu'elle habite. À partir de ses propres référents et de sa construction générationnelle, l'homme développe son affiliation avec l'étendue au sein de laquelle il se meut. Cette dernière se définit comme une matrice : elle est un réservoir d'imaginaire social; un terrain hostile, fécond, imprévisible et la marque d'une identité. L'homme réagit, se défend de son « agression naturelle²⁶ », organise ce « chaos²⁷ » en se constituant un moi sociétaire, que nous nommons culture. C'est ici que se construit une perception du monde et que s'érige une confiance envers lui. Il s'agit pour Duvignaud d'une « tentative impuissante et par conséquent symbolique pour maîtriser l'étendue en l'organisant autour²⁸ » de lui.

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

²⁵ Jean Duvignaud. 1973. *Fêtes et civilisations*. Paris : Librairie Weber, p. 12.

²⁶ *Ibid.*, p. 13

²⁷ L'idée de chaos est empruntée à Paul Zumthor. L'étendue est un chaos (à la fois dense et vide) que l'individu organise selon son besoin de vivre. (1993. *La mesure du monde*. Paris : Éditions du Seuil, p. 16.)

²⁸ Jean Duvignaud, *op. cit.*, p. 13-14

multiples réactions sociales. L'homme ne peut maîtriser la force dévastatrice de la nature, mais il peut certainement l'affronter pour se donner un sursis face à la mort et s'affranchir, d'une certaine façon, d'une seconde vie où il devient maître de son destin. Le rire pallie la crainte d'une mort subséquente et presque inévitable. Lors de l'épidémisation de choléra, le chaos qui règne abolit les repères de la vie quotidienne. Le rire, que l'on sent parfois nerveux, a d'abord un effet rassembleur et régénérateur. Sous la forme de l'ironie ou de la dérision, il allège les inquiétudes et rend l'existence plus supportable. Les ritournelles, les masques, les lithographies et les jeux d'enfant démontrent, sous des airs de fête, que le peuple est encore vivant : il se réunit et renaît, s'approprie un droit à la survivance dans l'expression de sa culture.

Les manifestations culturelles mentionnées plus haut sont l'arme du peuple. Elles sont l'expression de son « moi » et sa réponse à la nature enragée. Au-delà de la modernisation de la ville et de la médicalisation qui améliorent la santé et la sécurité de la population, les productions culturelles, quant à elles, ont comme rôle l'enrichissement de la vie du peuple envahi par l'épidémie de choléra et prennent des airs de révolution. Il s'agit de l'affirmation d'une culture populaire toujours vivante qui dénonce et tourne à la dérision la mort. Elle est l'expression la plus pure de l'expérience humaine et sociale de l'épidémie de choléra : un effort de réappropriation de la vie. Dans la subversion s'érigent l'épanouissement et le « remembrement ²⁹ » de la société et de ses normes. Le déploiement de la culture populaire permet d'accéder à un universalisme dans lequel le sentiment de « liberté, de l'égalité et de l'abondance ³⁰ » règne. Le peuple échappe, l'instant du divertissement, à un monde en décrépitude pour participer à sa reconstruction, voire sa renaissance. Lorsque les buveurs trinquent et que les enfants jouent, le choléra cesse de sévir pour quelques minutes donnant au monde un aspect résurrectoire, une seconde vie. Une société en mouvance nécessite un entre-deux mondes qui permet ce passage de l'ancien au nouveau ou de la mort à la naissance/résurrection. Il s'agit d'une mise à mort d'un espace-temps, que l'on tente d'éviter, dans la recréation d'un nouvel espace-temps provisoire et salutaire. Malgré son caractère utopique, il permet à l'homme de se réconcilier avec son milieu et, ainsi,

²⁹ *Ibid.*, p. 135.

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

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

1.3 La seconde vie, un concept bakhtinien

Dans son volumineux essai intitulé *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*, l'historien et théoricien russe de la littérature, Mikhaïl Bakhtine, s'intéresse particulièrement à la culture populaire de ces périodes à travers laquelle il entrevoit un sentiment d'universalité qui s'inscrit dans le mouvement des festivités. C'est au travers les réjouissances que le peuple se libère temporairement de son emprise avec la réalité et se construit une « seconde vie³¹ ».

Les festivités ont toujours un rapport marqué avec le temps. On retrouve constamment à leur base une conception déterminée et concrète du temps naturel (cosmique), biologique et historique. De plus, les festivités, dans toutes leurs phases historiques, se sont rattachées à des périodes de crise, de bouleversement, dans la vie de la nature, de la société et de l'homme. La mort et la résurrection, l'alternance et le renouveau ont toujours constitué les aspects marquants de la fête. Et ce sont précisément ces moments – sous les formes concrètes des différentes fêtes – qui ont créé le climat de fête spécifique³².

Dans un premier temps, Bakhtine fait référence aux fêtes calendaires qui « rythment l'année³³ ». D'ailleurs, Robert Muchembled énonce qu'il existe pas moins de « cinquante-cinq fêtes dans le diocèse de Paris au début du XVIIe siècle, outre les cinquante-deux dimanches³⁴ » pendant lesquelles tout travail est interdit sous peine de sanctions. Les réjouissances séparent les différentes périodes de l'année (solstice d'été, labours, etc.) qui sont structurées de façon cyclique. Pour le paysan, les fêtes constituent un temps de libération des tensions accumulées où il reprend contact avec le milieu qu'il habite et se pare pour le changement de saisons à venir. En renforçant les liens entre les gens et en instaurant

³¹ *Idem.*

³² *Idem.*

³³ Robert Muchembled. 1978. *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XV^e et XVIII^e siècle)*. Paris : Flammarion, p. 59.

³⁴ *Ibid.*, p. 124.

un sentiment d'appartenance à une communauté, les fêtes permettent « l'adaptation éternellement réitérée des paysans à leur environnement, au passage de l'ancien au nouveau³⁵ ». Les célébrations diffèrent parfois d'un village à l'autre, mais sont d'abord acceptées par l'autorité religieuse et civile qui entrevoit l'occasion pour le peuple de se défouler puis de se détendre³⁶.

Dans un deuxième temps, Bakhtine mentionne que succède aux périodes de grandes perturbations, dans la vie de la nature ou de l'homme, un temps relié au divertissement et au plaisir. Il permet d'oublier les malheurs et la peur pour un moment. Ce type de réjouissances est crucial au bon fonctionnement de la vie quotidienne du paysan qui témoigne d'une existence parfois difficile. En effet, la civilisation du Moyen Âge, qui est à la merci du cycle des saisons et des aléas climatiques, est dominée par de multiples peurs³⁷ : le froid, la faim, les guerres incessantes, les maladies et la mort. Le scientifique, tout comme l'homme du peuple, ne cesse de chercher les fondements de son existence et tente par tous les moyens, sensés ou saugrenus, de se prémunir d'un quelconque malheur ou d'une catastrophe. La signification accordée aux forces de la nature et à ses multiples manifestations influence les comportements du peuple : ces perceptions sont basées principalement sur des inquiétudes vis-à-vis d'un monde menaçant et incompréhensible duquel le paysan dépend pour sa survie.

Ce que ces hommes et ces femmes croyaient, leurs sentiments, comment ils se représentaient le monde, l'Histoire telle qu'on l'écrit aujourd'hui s'efforce de le découvrir, de pénétrer dans l'esprit d'une société pour qui l'invisible était aussi présent, aussi digne d'intérêt, détenait autant de puissance que le visible³⁸.

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

³⁵ *Ibid.*, p. 65.

³⁶ Elles deviendront dangereuses par la suite parce que le risque de basculer dans le chaos est à chaque fois présent. Les pouvoirs en place tenteront donc d'encadrer les fêtes dans des rituels établis, façon de cloisonner les divertissements et le peuple. De plus, la violence est toujours présente durant les festivités et sème la terreur. À ce sujet, voir Robert Muchembled. 2008. *Une histoire de la violence : de la fin du Moyen Âge à nos jours*. Paris : Seuil, 498 p.

³⁷ À ce sujet, voir Jean Delumeau. 1978. *La peur en Occident*. Paris: Fayard, 485 p.

³⁸ Georges Duby, *op. cit.*, p. 9.

peuple fait face s'accroissent et exacerbent, au sein de la communauté, un « capital d'angoisse »³⁹ » menaçant de détruire l'ordre social établi à tout moment. Le désordre n'est pas créé par la fête, cette dernière est engendrée par son paroxysme.

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

La confusion, la souffrance et le déséquilibre des structures de la communauté, voire de la société, provoqués par un bouleversement de la nature ou de l'homme constituent le climat dans lequel la fête prend forme. Articulée autour de pertes de repères ou d'assises, la fête, en elle-même, a ce double instinct d'anéantissement et de renouvellement. D'abord destructrice de toute règle ou de formalisme de codes, « elle affronte l'homme à un univers déculturé, un univers sans norme, le 'tremendum' qui engendre une espèce de terreur⁴¹. » Au dérèglement s'ensuivent la rencontre des hommes et leur réconciliation avec l'espace et la communauté dans un débordement de rire et de symboles qui prennent forme durant la réjouissance⁴². Le peuple se transpose dans un universalisme où l'avenir est désormais envisageable. L'inscription des fêtes dans le calendrier suppose également le besoin de reprendre contact avec l'histoire et son peuple. La société inquiète recourt aux fêtes, anniversaires ou commémorations, sur le plan social ou personnel, afin de rétablir sa confiance en l'avenir.

³⁹ *Ibid.*, p. 65.

⁴⁰ Jean Duvignaud, *op. cit.*, p. 40.

⁴¹ *Ibid.*, p. 39.

⁴² Plus près de nous, l'approche de l'an 2000 a suscité des réactions sur tous les continents : qu'advient-il du matériel informatique; subirons-nous le choc des cultures; serons-nous envahis par des forces venant de l'espace? Toutes ces questions, valides ou non, ont traversé l'homme qui appréhendait la venue d'une nouvelle ère. Et comment l'homme accueille ce nouveau siècle? Par de fastes célébrations sur le plan planétaire. La civilisation commémorait le changement de millénaire au travers une décharge émotionnelle (libération de tensions et renversement de toute anxiété). (Un nouveau millénaire commence, selon le calendrier grégorien, la première année (soit en l'an 1 ou en l'an 2001), mais dans ce contexte, sur le plan populaire, l'année 2000 était perçue comme son début. Il s'agit d'une conception erronée, peut-être alimentée par une couverture médiatique démesurée ou, tout simplement, par l'ignorance...)

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

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

1.3.1 La dimension carnavalesque du monde

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

Bakhtine inscrit les diverses manifestations de cette culture comique dans ce qu'il nomme la « culture du carnaval ⁴³ ». Le carnaval s'oppose aux fêtes officielles, qui tendent à se remémorer le passé afin de valider l'ordre social établi et tourne son regard vers l'avant : il s'agit plutôt d'un affranchissement qui permet au paysan de se sentir « être humain parmi des humains ⁴⁴ », toute hiérarchie ou condition confondue. Le sentiment d'universalisme est primordial au monde carnavalesque : ce qui permet à l'homme de se doter d'une seconde vie c'est d'abord l'abolition de tout code, inégalité ou tabou. Là se forme une grande communauté fraternelle libérée du régime féodal où les rapports entre les membres sont libres. La distance entre les liens sociaux est abolie. « L'individu semblait doté d'une seconde vie qui lui permettait d'entretenir des rapports nouveaux, proprement humains, avec ses

⁴³ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 19.

semblables⁴⁵. » Cette fuite hors du mode de vie ordinaire ne peut avoir lieu que dans le carnaval, puisque les fêtes religieuses ne permettent pas l'accès à cet état particulier d'existence œcuménique dans lequel l'épanouissement de l'homme est possible. Les fêtes religieuses sont axées sur la remémoration d'un passé alors que le carnaval inscrit l'homme dans le présent et le projette vers un futur concevable. Selon Bakhtine, « les festivités sont une forme *première marquante*, de la civilisation humaine⁴⁶ » qui expriment une conception du monde : elles ne s'organisent pas sur le mode du divertissement ou du repos, mais proposent l'entièreté des états d'âmes de l'homme, de sa perception, de son environnement et de ses rapports sociaux. Ainsi, le carnaval n'est pas à prendre comme un genre artistique, mais se perçoit plutôt comme une forme de vie. Il est la vie jouée, basée sur le monde des idéaux.

Pour saisir la portée des images rabelaisiennes, Bakhtine cherche d'abord à comprendre la langue carnavalesque. Le mot « langue » se comprend comme un entrelacement de formes et de symboles, instances du carnaval. Ce qui est en cause, c'est le peuple riant sur la place publique. Le rire témoigne d'un état d'esprit et se présente comme partie prenante du quotidien de l'homme du Moyen Âge et de la Renaissance. S'il occupe une place aussi importante dans la vie du paysan, c'est qu'il est un moyen détourné de prendre position, de se défouler ou de se détendre, mais surtout de s'opposer à la « culture officielle, au ton sérieux, religieux et féodal⁴⁷. » Les peurs journalières (fléaux, guerres, intempéries et pauvreté) cohabitent avec ce rire de la place publique. Il est source d'expression et de libération. Le rire carnavalesque est un rire de fête : il est avant tout le « bien de l'ensemble du peuple⁴⁸ ». Le carnaval englobe tout espace et nécessite une participation universelle : le carnaval est partout, tout est carnavalisé. Par conséquent, dans cet air de fête, « le monde entier paraît comique, il est perçu et connu sous son aspect risible, dans sa joyeuse relativité⁴⁹ ». Tout le monde rit. C'est l'expression du peuple qui renaît.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 18-19.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁹ *Idem.*

Cette gaieté a également une double fonction, celle de mettre à mort pour mieux faire renaître par la gouaillerie. Le rire « nie et affirme à la fois, ensevelit et ressuscite à la fois.⁵⁰ » Le caractère ambivalent du rire se traduit dans le roman carnavalisé par l'alternance du haut et du bas, soit du sérieux et du comique. Il ne peut y avoir carnavalisation sans la présence de ces deux genres ou cultures (modes ou systèmes de vie). Dans le carnaval, la vie ordinaire est renversée. Le peuple accède à sa seconde vie qui suit une logique de renouvellement constant : il n'y a plus de règles, de balises imposées par l'autorité, mais seulement un état d'être libre et idéal axé sur le renversement et le rabaissement, faisant donc alterner le haut et le bas. Le carnaval repose entièrement sur ce principe de rabaissement qu'il faut concevoir sous deux aspects, soit cosmique et corporel, « Le haut, c'est le ciel; le bas, c'est la terre⁵¹ ». Du point de vue corporel, le haut c'est le visage ou la tête, et le bas c'est les organes génitaux, tout ce qui se situe sous le bassin. Reprenons ici la définition du concept de rabaissement que propose Bakhtine,

Rabaïsser consiste à rapprocher de la terre, à communier avec la terre comprise comme un principe d'absorption en même temps que de naissance : en rabaïssant, on ensevelit et on sème du même coup, on donne la mort pour redonner le jour ensuite, mieux et plus. Rabaïsser, cela veut dire faire communier avec la vie de la partie inférieure du corps, celle du ventre et des organes génitaux, par conséquent avec des actes comme l'accouplement, la conception, la grossesse, l'accouchement, l'absorption de nourriture, la satisfaction des besoins naturels⁵².

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

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 30.

⁵² *Idem.*

⁵³ *Ibid.*, p. 29.

l'accouplement et de la naissance), les images grotesques se traduisent par l'excès, l'exagération, la démesure et des parties du corps disproportionnées.

Le carnaval est une forme de vie (une « vie à l'envers ⁵⁴») qui nécessite une participation universelle : tous les participants sont actifs. Le rythme de vie normal, standardisé par l'autorité et organisé par des lois et un code de conduite imposé, se suspend le temps du carnaval. Les inégalités sociales fondées sur la fortune, l'âge ou le titre ne prévalent plus, puisque la distance entre les hommes est désormais abolie. L'attitude carnavalesque préconise le contact libre et familier entre les hommes, ce qui contribue à créer « un mode nouveau de relations humaines ⁵⁵» où tout ce qui est refoulé, normalement réprimé, prend vie et s'exprime au grand jour. Le carnaval rapproche les extrêmes, il allie le sérieux et le comique; le sacré et le profane; le haut et le bas. Ce sont des alliances carnavalesques qui ne pourraient exister dans le cours normal de la vie, c'est-à-dire en dehors du temps carnavalesque. Il s'agit en quelque sorte d'une profanation de tout ce qui est normalement considéré comme sacré ou sérieux.

À la suite de l'étude du carnaval, de son mode d'existence au Moyen Âge et sous la Renaissance, il convient désormais de préciser ce que le mot « carnavalesque » désigne et, plus spécifiquement, d'illustrer l'apport du carnaval sur le plan littéraire. Le mode carnavalesque prend ses sources du carnaval même, de celui du Moyen Âge et de la Renaissance, duquel il s'est constitué son propre langage, ses symboles et ses formes. Une littérature carnavalesquée se veut une transposition du langage carnavalesque, puisqu'elle « a subi directement, sans intermédiaires, ou indirectement, après une série de stades transitoires, l'influence de tel ou tel aspect du folklore carnavalesque (antique ou médiéval). ⁵⁶» Selon Bakhtine, tous les genres qui entrent dans le domaine du comico-sérieux (il fait référence à la littérature de l'Antiquité) ont une influence majeure sur l'évolution du roman européen et de la prose littéraire. On retrouve à leur base trois particularités qui ont rendu possible l'extension du carnavalesque comme vision du monde. D'abord, dans le comico-sérieux, l'actualité des événements prime sur le mythe ou la légende, « Pour la première fois dans la

⁵⁴ Mikhaïl Bakhtine. 1970. *La poétique de Dostoïevski*. Paris : Éditions du Seuil, p. 180.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 181.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 161.

littérature antique, l'objet d'une représentation *sérieuse* (en même temps que comique, il est vrai) est peint sans aucune distanciation épique ou tragique⁵⁷. » L'homme contemporain est suscité par l'actualité des faits ou de son histoire. Ensuite, les genres comico-sérieux recourent plutôt à l'expérience même, actuelle : « ils optent délibérément pour l'expérience (pas très mûre encore, il est vrai) et pour la libre invention.⁵⁸ » En dernier lieu, ces genres démontrent une « pluralité intentionnelle des styles et des voix⁵⁹ », c'est-à-dire que les récits ne sont plus traversés par une seule voix narratrice propre à l'épopée ou à la tragédie et ne se contentent plus de respecter les formes traditionnelles d'écriture, mais proposent une multiplicité dans leur style, comme si les auteurs jouaient avec le matériau littéraire. Bakhtine présente alors une typologie du genre romanesque : il y a l'épopée, la rhétorique et le carnaval, desquels se forment trois courants : épique, rhétorique et carnavalesque. Il redéfinit entièrement notre héritage littéraire en lui instituant ces catégories. Le carnavalesque est un dérivé du carnaval et, suivant la logique bakhtinienne, se retrouve dans une grande majorité des œuvres romanesques passées et contemporaines. Il propose une nouvelle façon d'aborder et de comprendre le texte littéraire : Bakhtine parle même de tradition purement littéraire. Le carnavalesque, en tant que vision du monde, devient une approche ou un moyen que l'œuvre littéraire utilise afin de capter le monde environnant, « Beaucoup de côtés essentiels de la vie, plus exactement certains de ses *pans* cachés, purent être découverts, exprimés, recevoir un sens, uniquement grâce à ce langage.⁶⁰ »

Dans la littérature carnavalesquée, les actes carnavalesques sont toujours présents, à différents degrés, selon le contexte de l'époque et de l'idéologie en place. En effet, la nature ambivalente des images carnavalesques est toujours double : la mort et la naissance; la vieillesse et la jeunesse; le haut et le bas, etc. Elles contiennent toujours « les deux pôles du changement et de la crise⁶¹ » et se retrouvent dans les écrits chaque fois de manière symbolique. Ensuite, le carnaval instaure un sentiment d'universalité, il rapproche les hommes et les inscrit dans une même relativité universelle, c'est-à-dire que le monde autour

⁵⁷ *Ibid.*, p. 162.

⁵⁸ *Idem.*

⁵⁹ *Idem.*

⁶⁰ *Ibid.*, p. 223-224.

⁶¹ *Ibid.*, p. 184.

d'eux s'organise de sorte à créer un climat de fête où les barrières et les injustices sont abolies, où le contact libre, familial et humain existe. Cet état d'esprit donne au monde un aspect nouveau, un pouvoir régénérateur d'où regorge une vitalité inépuisable. La place publique est le lieu par excellence de la diffusion de la culture comique populaire du Moyen Âge et de la Renaissance, mais dans la littérature carnavalesquée, chaque endroit est propice à la rencontre du carnivalesque : la rue, le domicile, le lieu de travail, etc.

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

1.3.2 Le multiple selon Belleau et l'esprit carnivalesque selon Danow

Afin d'enrichir notre perspective du carnivalesque en littérature, deux théoriciens de la littérature qui ont, eux-mêmes, attribué une place importante à la carnavalisation dans leurs recherches sont considérés. André Belleau et David K. Danow ont appliqué cette notion bakhtinienne à des récits plus contemporains (en comparaison avec Rabelais) et offrent une optique d'étude, voire une compréhension du sujet, propice à éclairer l'analyse subséquente du corpus.

Belleau consacre une bonne partie de sa carrière de chercheur à la théorie bakhtinienne, particulièrement à ce qu'il nomme le multiple, soit la littérature carnavalesquée. Il s'intéresse à la carnavalisation dans les textes d'auteurs québécois, comme Jacques Ferron, Jacques Godbout et Rock Carrier. Son intérêt est si marqué pour la théorie bakhtinienne qu'il fonde, en 1981, le Cercle de Bakhtine de Montréal (à l'UQÀM)⁶². Fervent de Rabelais⁶³, il

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

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

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

Il s'intéresse à la multiplicité des voix du roman. Pour Belleau, le carnavalesque est une façon d'aborder le texte. Plus encore, il est une vision du monde. Si l'écrivain a comme matériau « le langage de sa société ⁶⁵ », la littérature carnavalesquée est le reflet de la culture populaire. Le carnavalesque est donc un phénomène social encore présent dans les textes contemporains.

Pour Bakhtine, le folklore du carnaval a toujours été présent; la vision carnavalesque du monde traverse, dès l'origine, toute œuvre composite. Le pouvoir régénérateur du carnaval, empreint d'« une vitalité inépuisable⁶⁶ », « a donc agi comme ferment dans la littérature occidentale jusqu'à aujourd'hui. ⁶⁷ » D'ailleurs, le carnaval, ses formes, son langage et sa structure – basé sous le « principe de l'immédiateté⁶⁸ », du « primat de l'expérience sur la tradition⁶⁹ » et du « rejet de l'unité stylistique des genres nobles⁷⁰ » – jaillit encore de façon

Mailhot. 1986. « André Belleau », *Études françaises*, vol. 22, no 3, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, p. 4.), que sa pensée est si suscitée et écoutée avec respect.

⁶³ Il enseigne à l'UQÀM, de 1969 à 1986, au département d'Études littéraires, entre autres, un cours sur la Renaissance et Rabelais.

⁶⁴ André Belleau. 1990. « Bakhtine et le multiple ». *Notre Rabelais*, Montréal : Boréal, p. 97-98.

⁶⁵ André Belleau. 1986. « Le conflit des codes dans l'institution littéraire ». *Surprendre les voix*, Montmagny : Boréal, p. 167.

⁶⁶ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 161.

⁶⁷ André Belleau, « Bakhtine et le multiple », *op. cit.*, p. 95-96.

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ *Idem.*

⁷⁰ *Idem.*

imprévisible dans la culture populaire⁷¹. Le Rabelais de Bakhtine est une étude de la culture populaire. Belleau écrit au début de l'article,

Grâce à Bakhtine, nous sommes désormais en mesure d'entamer une certaine réalité littéraire dont on ne savait trop par quel biais il fallait l'aborder. Je l'appellerais le *multiple*, nom sous lequel on peut rapprocher certains grands textes qui se répondent curieusement malgré des différences profondes d'inspiration et de vision et à propos desquels on a coutume d'employer des termes comme polyphonie, plurivalence, hétérogénéité, qualité kaléidoscopique ou contrapuntique.⁷²

Le multiple, « c'est le peuple se manifestant dans la littérature.⁷³ » Mais comment l'appréhender? Quand peut-on parler de multiple? Qu'est-ce que cela signifie? Ce que Bakhtine décrit dans son livre, ce sont les traits fondamentaux du carnaval compris comme institution et ses conséquences textuelles dans l'œuvre de Rabelais. Belleau nous met en garde : il serait tentant, a priori, à la suite de la lecture du concept bakhtinien de carnavalisation, d'entreprendre une analyse du carnavalesque dans le roman, pris au sens large. Toutefois, rien ne nous suggère comment prendre le texte. Et, qui plus est, « comment passer de la constatation des caractères du carnaval à l'analyse textuelle? Comment fonder ce passage, du point de vue théorique, et en garantir la sûreté et la rentabilité du point de vue méthodologique?⁷⁴ » Dans le carnavalesque, c'est le langage qui est en cause, son aspect multiple. Pour Bakhtine, le dialogisme est une « propriété inhérente au langage.⁷⁵ » Selon Belleau, avant toute entreprise d'interprétation du roman carnavalisé, certains critères doivent essentiellement être présents dans le livre. Dans un premier temps, la notion de dialogisme est ici fondamentale : « la vision carnavalesque instaure précisément une interaction dialogique entre ces oppositions puisqu'elle ne cesse de les rapprocher tout en les maintenant distinctes.⁷⁶ » Le discours, pour Bakhtine, est un phénomène social. Un énoncé est un

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

⁷² André Belleau, « Bakhtine et le multiple », *op. cit.*, p. 93.

⁷³ *Ibid.*, p. 94.

⁷⁴ André Belleau. 1983 « Carnavalisation et roman québécois : mise au point sur l'usage de Bakhtine ». *Études françaises*, vol.19, no3, p. 56.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 57.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 58.

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

Un énoncé vivant, significativement surgi à un moment historique et dans un milieu social déterminés, ne peut manquer de toucher à des milliers de fils dialogiques vivants, tissés par la conscience socio-idéologique autour de l'Objet de tel énoncé et de participer activement au dialogue social. Du reste, c'est de lui que l'énoncé est issu : il est comme sa continuation, sa réplique, il n'aborde pas l'objet en arrivant d'on ne sait où...⁷⁷

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

Dans le roman, les personnages existent pour représenter le langage. Le roman est la corrélation des divers langages sociaux : il leur donne vie à travers les personnages; il les organise harmonieusement. Si la fonction du roman est d'organiser la diversité linguistique sociale, pour Belleau, l'interaction dialogique devient le « premier niveau d'observation des phénomènes textuels.⁷⁹ » La narration constitue la voie d'accès première à toute étude dialogique : le narrateur-auteur est celui qui orchestre les diverses strates du langage, ainsi il les organise, les contextualise et même déstabilise le lecteur qui, par conséquent, devient lui-même investi dans le livre : il évolue (émotionnellement et psychologiquement) comme un sujet actif. Le premier niveau de dialogisme est donc décelable dans la narration. Belleau insiste, il existe, dans le roman carnavalesqué, un deuxième degré de dialogisme qui se traduit par l'hybridation : il s'agit du mélange ou de la conjonction des différents langages sociaux orchestrés par le narrateur-auteur et des dialogues cités (dialogue rapportant et dialogue rapporté). Par hybridité, il entend deux énoncés (deux manières de parler) prononcés par un même locuteur, ce qui a pour conséquence de « décentrer le texte⁸⁰ » : le statut du narrateur devient flou et le texte apparaît comme plurivocal. Selon Belleau, pour qu'un livre soit

⁷⁷ Mikhaïl Bakhtine. 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, p. 100.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 106.

⁷⁹ André Belleau, « Carnavalisation et roman québécois », *op. cit.*, p. 58.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 61.

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

Dans un deuxième temps, une certaine représentation du carnaval doit également être discernable. C'est là où Belleau se reporte à l'étude de Bakhtine sur l'œuvre de Rabelais, spécifiquement à la notion de corps grotesque qui englobe toutes les marques propres au carnavalesque en une seule image. Dans le texte, toutes les images carnavalesques se structurent de sorte à former ou à représenter un corps, un corps grotesque. Le rabaissement est un trait marquant de la culture du carnaval, il insinue « le transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel, celui de la terre et du corps dans leur indissoluble unité.⁸¹ » Suivant la logique de rabaissement, le corps grotesque c'est la communion du haut et du bas : « les organes de relation au monde (nez, bouche, sexe, anus)⁸² » signifie le passage du haut vers le bas dans un mouvement de destruction et de production. Le bas corporel et terrestre est celui qui donne la vie (accouplement et naissance). Du bas croît le mouvement de création du monde. Dans le roman carnavalisé, le corps grotesque se dessine tout au long de la lecture et se révèle dans son entièreté à la fin du livre.

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

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

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

⁸¹ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, *op. cit.*, p. 29.

⁸² André Belleau, « Carnavalisation et roman québécois », *op. cit.* p. 61.

des réjouissances publiques pendant lesquelles les hiérarchies sont abolies, ce qui provoque la libération des pulsions accumulées l'année durant. Chacun prend part à la fête : le carnaval englobe tout espace et supprime toute notion de temps; il n'a pas de frontières et se régénère continuellement. Le carnavalesque, quant à lui, est compris ici comme un état d'esprit, « a spirit ⁸³», une perception du monde qui se transpose dans les comportements sociaux et culturels, « In effect, the carnivalesque provides a mirror of carnival; it is carnival reflected and refracted through the multi-perspectival prism of verbal act. »⁸⁴ Danow parle donc d'attitude carnavalesque ou d'esprit carnavalesque en tant que conception et compréhension du monde, mais aussi comme mode de communication : le carnavalesque est le dialogue opéré entre le monde actuel (officiel) et le monde fictif (non-officiel). Dans ce perpétuel échange dialogique, le réel n'apparaît plus comme immuable : les deux mondes s'inversent et s'influencent de sorte que le réel se voit reconfiguré par un nouvel enchevêtrement de sens et de vérités⁸⁵. Il est remplacé par un autre espace-temps qui comporte un nouveau système de codes et de valeurs. Le monde officiel et le monde fictif se distinguent l'un de l'autre par leur conception du temps et de l'espace. Le premier implique un temps linéaire, avec un début et une fin, un passé et un présent. L'espace est restreint et délimité. Le deuxième suppose un temps cyclique, un temps actuel qui se situe dans le présent, et un vaste territoire ouvert sur le monde à la topographie changeante. En ce sens, le carnavalesque insinue que le temps et l'espace qui le distinguent se muent selon le contexte dans lequel il prend forme. Danow explique que le carnavalesque se décrit plutôt par « a complex form of thought [...] a way of thinking, or an archetypal pattern⁸⁶ » qui varie selon le contexte politique et culturel en place.

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

⁸³ David K. Danow, 1995. *The Spirit of Carnival: Magical Realism and the Grotesque*. Lexington: The University Press of Kentucky, p. 4.

⁸⁴ *Idem*.

⁸⁵ *Vérité* est prise ici dans son sens large : vérité universelle ou dogme.

⁸⁶ David K. Danow, *op. cit.*, p. 22.

deux genres analysés, offrent les manifestations du carnivalesque dans son aspect le plus magique et, à la fois, le plus horrible. Il explique que le réalisme magique⁸⁷ s'avère être une vision positive de la vie : les éléments magiques tendent à alléger les événements dans l'histoire. Ils proposent une vision de la vie optimiste ou pleine d'espoir. Le théoricien entrevoit cependant le réalisme grotesque comme un genre plutôt obscur. Selon lui, les débordements ou les grossissements viennent accentuer ou exacerber la réalité et ne proposent pas d'alternative joyeuse à la vie. Selon Danow, dans le roman carnavalisé, cohabitent avec le caractère joyeux (réalisme magique), la violence, la douleur et le sérieux (réalisme grotesque). Dans le langage bakhtinien, nous ferions référence à la notion de haut et de bas corporel et de leur relation en ce sens que l'un ne pourrait devenir signifiant, avoir de valeur, sans l'existence de l'autre. Les antagonistes (haut-bas, ciel-terre, vie-mort, nuit-jour, etc.) sont porteurs de sens dans la mesure où ils se reflètent dans leur contraire. En effet, le « dialogized carnival⁸⁸ » est la conjonction de la vie et de la mort : en faisant communiquer ce qui est considéré comme officiel et non-officiel, le dialogue carnivalesque rend indiscernable toute frontière et rapproche les extrêmes.

Hence, the carnivalesque is designed to allow one extreme to flow into another, to provide for one polarity (the official culture) to meet and intermingle with its opposite (unofficial culture), much as individuals engaged in dialogue exchange points of view that may on occasion converge or coalesce into a single perspective⁸⁹.

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

⁸⁷ C'est Franz Roh, dans son article paru en 1925 (Roh, Franz. 1925. « Magical Realism: Post-expressionism » (trans. Wendy B. Faris). In *Magical Realism: Theory, History, Community*, sous la dir. de Lois Parkinson Zamora et Wendy B. Faris, p. 15-31. Durham and London: Duke University Press.), qui invente le terme pour désigner un nouveau style prédominant dans la peinture. À la suite de la traduction de son article en espagnol, en 1927, le terme se popularise et est utilisé pour désigner les écrits d'auteurs hispano-américains où se mélangent parfois le réel et le magique.

⁸⁸ David K. Danow, *op. cit.*, p. 24.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 25.

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

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

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

CHAPITRE II

ANALYSE DE *LA PASSE DANGEREUSE*, DE WILLIAM SOMERSET MAUGHAM

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

William Somerset Maugham

2.1 Une question actuelle

L'auteur de *La passe dangereuse* laisse derrière lui un héritage culturel⁹⁰ surprenant, mais ce qui l'est davantage est la polémique que William Somerset Maugham ne cesse de susciter dans le domaine des lettres. En effet, ses écrits ont peu été étudiés par les littéraires. Le livre *La passe dangereuse*, porté deux fois à l'écran⁹¹, demeure une œuvre peu connue. Dans la majorité des textes critiques, chacun sent le besoin de justifier son intérêt et même son non-intérêt⁹² pour l'auteur et ses écrits. C'est que Somerset Maugham s'inspire largement

⁹⁰ « In fifty-seven years of authorship Somerset Maugham has written twenty novels, more than a hundred short stories, thirty plays, autobiography of a sort, books of travel, and literary criticism. Moreover, he has written introductions to fifteen books by other authors, edited a number of anthologies and great novels, and contributed numerous articles to American and European periodicals. » (Richard A. Cordell. 1954. « Maugham at Eighty », *College English*, vol. 15, no 4, p. 203.)

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

⁹² Certains titres d'articles posent même la question, par exemple : Joseph Epstein. 1985. « Is It All Right to Read Somerset Maugham? », *The New Criterion*, vol.4, no 3, p. 1-13.

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

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

Sans aucune prétention, sous sa plume prennent vie plusieurs drames de mœurs, potins et tabous qu'il observe à travers le quotidien du peuple britannique, de manière tout à fait anecdotique. C'est d'ailleurs la perception qu'il reste à la suite de la lecture de ses nombreux récits. Le ton utilisé par Somerset Maugham rappelle celui de la confidence : les faits rapportés, telle une anecdote racontée par le narrateur/auteur ont quelque chose de pittoresque. C'est aussi un des points forts de son écriture et ce qui lui vaut une si grande popularité. Le lecteur devient celui à qui l'on révèle l'intrigue ou l'incident. Cela a pour conséquence d'exacerber ses réactions et de rendre le récit plus sensationnel. Investis émotionnellement, les personnages subissent l'étonnement, la stupeur, la honte, le mépris, la pitié et toute une gamme d'émotions en lien avec le déroulement de l'histoire. Dans le roman de Somerset Maugham, le narrateur devient le complice du lecteur; il nous susurre à l'oreille et nous rapporte le scandale. Ce genre d'écriture permet de traiter de sujets assez épineux et tabous pour la société bourgeoise et de jouer avec les protagonistes, de les rendre plus extravagants. D'ailleurs, ses personnages féminins, issus de familles bourgeoises et élevés selon les règles de l'art, sont souvent excentriques : les femmes de ses récits sont libérées et

⁹³ Theodore Spencer. 1940. « Somerset Maugham », *The English Journal*, vol. 29, no 7, p. 523-524.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 523.

frivoles. L'auteur crée ainsi un bouleversement; il provoque les mœurs de son époque. Il campe ses personnages dans un contexte contemporain et leur fait vivre plusieurs situations jugées comme honteuses et proches du tabou. Il montre sa société : dominée par les passions, elle se dévoile tout à fait grotesque. Il propulse le haut (la classe bourgeoise) vers le bas (domaine du vice et du mensonge). Grâce à son narrateur/divulgateur, il affirme haut et fort, avec un ton d'ironie, sa vision de la société. Il révèle les hauts et les bas qui la traversent et ce qui est normalement dit à voix basse par peur de scandale. Somerset Maugham s'intéresse aux passions de l'âme humaine. Dans *La passe dangereuse*, il renverse les valeurs de la société à travers sa narration : la mentalité et les principes bourgeois subissent un contrechoc carnavalesque. Ils se révèlent grotesques. Les personnages sont, pour la plupart, aisés et issus de la plus haute bourgeoisie, mais exhibent tous certaines faiblesses : ils sont dominés par de nombreuses passions qui ne cherchent qu'à éclater au grand jour. Rappelons que l'auteur s'inspire de sa vie et de sa vision du monde qu'il transpose dans sa fiction⁹⁵. Médecin de formation, il délaisse le métier pour se consacrer entièrement à l'écriture. Cependant, durant ses études et ses premières années de pratique, il développe son sens de l'observation et de l'analyse et découvre que l'homme est traversé par de multiples passions, celles-là même qui dirigent ses actions. Il discerne le vice, les pulsions, la passion, l'immoral, le sensible, bref, tout ce qu'il entrevoit autour de lui. L'écrivain se contente d'étaler au grand jour l'homme dans tous ses états. Les commérages, les rumeurs et la superficialité qui animent les personnages de ses romans, par association, sa société, se comparent facilement à une maladie épidémique que le médecin tente de contrôler. Le médecin, ici, c'est l'auteur. Comme le choléra, les rumeurs se répandent de façon épidémique, ce qui, bien souvent, cause l'émoi ou la commotion dans la société décrite dans les romans de Somerset Maugham.

⁹⁵ Le livre *La passe dangereuse* (1925) valut à Somerset Maugham une poursuite judiciaire. L'histoire se déroule à Hong Kong et dans le sud de la Chine où l'auteur voyage entre 1920 et 1930. Le récit semble si proche de la réalité, de la vie contemporaine de Somerset Maugham, que certaines personnes de son entourage se reconnaissent dans le texte. C'est pourquoi dans quelques publications, Hong Kong et les noms des personnages principaux sont remplacés par une ville fictive et des noms différents : Hong Kong devient Tching-Yen et Walter Lane, Walter Fane.

Des critiques, comme R. Barton Palmer, entrevoient dans *Servitude humaine*, son premier grand succès, ainsi que dans *La ronde de l'amour*, le « persona⁹⁶ » de Somerset Maugham en tant que personnage et narrateur. « Persona » est un dérivé du verbe latin « personare » qui signifie « parler à travers ». En ce sens, l'utilisation de son « persona⁹⁷ », pour l'auteur, donne de l'authenticité à ses récits. Ces derniers se présentent donc comme un dialogue entre deux individus que l'on entend telle une confidence. Cela a pour effet de donner de la vraisemblance à ses histoires (elles paraissent avoir réellement eu lieu), de créer un ton particulier, une morale à l'histoire, et d'y introduire un point de vue (possiblement, celui de l'auteur).

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

Ainsi, la question demeure toujours actuelle : est-il à classer parmi les grands écrivains anglais ou adhère-t-il à la grande catégorie des auteurs de littérature populaire ? Évidemment, notre travail ne propose pas d'étiqueter l'écrivain, de lui donner un statut, mais est motivé par ce débat encore irrésolu. Il suggère donc une nouvelle lecture de *La passe dangereuse*. Ce livre n'ayant pas, en outre, fait l'objet d'une analyse bakhtinienne sera possiblement mieux apprécié ou compris. De la sorte, l'œuvre de Somerset Maugham pourra être appréhendée différemment.

⁹⁶ R. Barton Palmer. 1981. « Artists and Hacks: Maugham's 'Cakes and Ale' ». *South Atlantic Review*, vo. 4, p. 55.

⁹⁷ *Idem*.

⁹⁸ Theodore Spencer, *op. cit.*, p. 526.

Voici en résumé l'histoire du roman. Kitty est une jeune femme élevée dans une famille bourgeoise qui refuse de se marier sans amour. Par peur d'être mise au rancart peu après l'annonce des fiançailles de sa sœur, elle acquiesce à la demande en mariage d'un bactériologue, Walter, en vacances à Londres. Elle est prête à tout pour sauver sa réputation. Après le mariage, le couple se rend à Hong Kong, la ville où le scientifique travaille. Là, l'élite britannique vit dans un quartier à l'écart, le plus possible, de la société chinoise. Kitty, ennuyée par la tranquillité de son mariage et par son mari introverti et sobre, s'éprend de Charlie, un séducteur avide de plaisir. Lorsque Walter découvre l'infidélité de sa femme il décide de partir pour Mei-tan-Fu, un village assiégé par une épidémie de choléra. Là, il souhaite reprendre le contrôle sur sa vie.

2.2 Le motif du masque

Plusieurs fois dans le roman il est question de masques ou d'un voile que l'un porte et l'autre soulève. Le masque dissimule. Il est porteur d'une double conception de la vie : il est formé d'une multitude de contraires qu'il évoque sans cesse dans un mouvement de va-et-vient. Offrant à voir une nouvelle réalité, il en cache toujours une autre derrière. Mentionnons aussi que le titre original du roman, *The Painted Veil*⁹⁹, évoque cette idée de voile qui donne à voir une réalité qui est autre, qui montre tout en cachant. Par analogie, les deux villes dont il est question dans le livre constituent le pendant bipartite du masque. À Hong Kong, tous le portent : la vie est vécue comme un jeu et présente une image altérée de la réalité qui repose sur des idéaux illusoire et vains. Le mode de vie de l'élite britannique à Hong Kong est plutôt superficiel ; il est fondé sur l'instinct, les pulsions et la gaieté. Il insinue un certain détachement vis-à-vis du reste de la Chine et de l'épidémie qui y sévit. À Mei-tan-Fu, il n'y a pas d'exutoire : c'est un mode de vie basé sur la souffrance, la spiritualité, l'affranchissement de la conscience et le combat entre la vie et la mort. Le seul masque existant est celui de la science qui assure une protection relative contre la maladie.

⁹⁹ William Somerset Maugham. 2004. *The Painted Veil*. New York: Vintage International, 246 p.

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

Le principe du rire et la sensation carnavalesque du monde qui sont à la base du grotesque détruisent le sérieux unilatéral et toutes les prétentions à une signification et à une inconditionnalité située hors du temps et affranchissent la conscience, la pensée et l'imagination humaines qui deviennent disponibles pour de nouvelles possibilités. C'est la raison pour laquelle une certaine « carnavalisation » de la conscience précède toujours, les préparant, les grands revirements, même dans le domaine de la science¹⁰⁰.

Ainsi, le jeu du simulacre, l'alternance du vrai et du faux, en tant qu'expression du carnavalesque est à la base de la structure de tout le roman. Ce dernier s'orchestre selon le mouvement de vie et de mort. En fait, le rabaissement, le grotesque, le masque ou la seconde vie sont tous des manifestations de la culture du carnaval structurées par cette double pulsion. Le motif du masque est, selon Bakhtine, celui le plus chargé de sens de la culture populaire. Il s'agit d'une des formes les plus anciennes de rites et de spectacles. Il est associé au carnaval et traduit une joyeuse relativité, un jeu des alternances et de la réincarnation. Sa symbolique est quasi inépuisable. Dans le contexte qui nous intéresse, il dissimule et est un symbole de négation de la réalité. Principe relié au grotesque, puisqu'il suit aussi une logique de renversement, de mise à mort à travers le rire, le ridicule et la métamorphose, dans *La passe dangereuse* le masque que portent Charlie, Kitty et, par extension, les représentants de l'Empire britannique en Chine, est trompeur; il est chargé d'une force lugubre, « [...] le masque incarne le principe de jeu de la vie, on trouve à sa base le rapport mutuel de la réalité et de l'image tout à fait particulier [...] »¹⁰¹. » En ce sens, l'élite de la Chine coloniale est affublée d'un masque. Ce dernier procure un statut dans la société et voile tout un aspect de l'âme humaine, ses vices et ses faiblesses. Il crée une nouvelle existence factice et mensongère, distanciée de la réalité.

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

¹⁰⁰ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, p. 58.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 49.

suspend : « Elle jeta un cri d'effroi¹⁰² » est la première phrase du récit. La chute est amorcée avant même l'ouverture du livre. Dès lors, le lecteur ne peut s'attendre qu'au pire,

Qu'as-tu? demanda-t-il.
 À travers la pénombre de la chambre aux volets clos, le bouleversement de ses traits le frappa.
 Quelqu'un vient d'essayer d'ouvrir¹⁰³.

Il se passe quelque chose d'illicite : la chambre est bercée par la noirceur; les fenêtres ont soigneusement été fermées. Quelqu'un tente d'entrer dans la pièce, provoquant ainsi la frayeur sur le visage de la femme. C'est qu'elle a peur d'être découverte.

Qui veux-tu que ce soit?
 Walter! balbutia-t-elle, les lèvres frémissantes¹⁰⁴.

Un homme et une femme dans une chambre fermée à clé se font surprendre par le mari. Aucun son, sinon le léger grincement des poignées de porte en porcelaine. Du regard, ils suivent le mouvement des poignées donnant sur la véranda qui une à une tourne lentement. Le lecteur devient spectateur et vit, lui aussi, le drame en même temps que les personnages : sur la scène plongée dans la noirceur, un couple étendu sur un lit s'aime. Côté cour, une première poignée de porte tourne doucement : un cri d'effroi retentit. Côté jardin, une seconde poignée de porte bouge : c'est la stupeur sur les deux visages. Son jeu est soudainement dévoilé. On accède à l'envers dramatique de l'histoire. La vie secrète de Kitty est subitement mise à nue lorsque Walter en fait la découverte. Est donc soulevée, dans les prémices du roman, son caractère dualiste. Le rêve se transforme en cauchemar.

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

¹⁰² William Somerset Maugham. 1961. *La passe dangereuse*. France : Librairie Hachette, p. 7.

¹⁰³ *Idem*.

¹⁰⁴ *Idem*.

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

2.3. Hong Kong

La population de la Chine coloniale présentée dans le livre, à l'exception de Walter, démontre un intérêt marqué pour les divertissements et fonde sa réputation et son statut social sur le paraître (comme si la vie était jouée). Le quotidien de l'élite britannique n'est que le reflet d'une culture du divertissement, voire d'une culture du carnaval. D'ailleurs, le personnage de Kitty représente, en quelque sorte, le milieu bourgeois dans lequel elle s'inscrit: elle n'est que distraction et plaisir; la vie pour elle n'est qu'un jeu. À Hong Kong, les Britanniques habitent un semblant de Grande-Bretagne pratiquement détaché du monde oriental. Lorsque le couple Lane s'y installe, leurs relations ne dépassent pas le quartier britannique. Pendant plusieurs semaines, ils sont invités soir après soir à des soupers et à des réceptions: ils n'y vivent aucunement en étrangers. À Hong Kong, les Britanniques se bâtissent une communauté qui les représente: la perte de leurs horizons anglais, due à la distance qui les sépare de leur terre natale et à l'exotisme du pays, exacerbe un besoin d'affirmation de soi. Dans ce pays étranger, ils transforment le territoire à leur image. À travers le témoignage d'une culture plutôt frivole, ils se créent des points de repères qui leur sont familiers. De plus, la peur de l'épidémie présente dans le pays conjuguée à la peur engendrée par la perte de repères intensifie le besoin de distractions. Les femmes ont également besoin d'être diverties, puisque leur rôle à Hong Kong est bien effacé. En ce sens, les fêtes et les soupers les désennuient. Leurs relations avec les Chinois, peuple que l'élite qualifie de sauvage et de barbare, sont limitées. Outre les serviteurs, le reste de la population chinoise est tenue à l'écart. La Chine coloniale constitue donc la conquête d'un espace et le rejet de la culture chinoise et, par extension, de la réalité. Ainsi, Hong Kong est présenté seulement par le vécu de l'élite, dans les limites de leur communauté. De surcroît, la Chine

coloniale reflète, en quelque sorte, le discours de l'Empire vis-à-vis de la Chine. À travers le personnage de Kitty se dévoilent les valeurs véhiculées par la société qu'elle fréquente. D'ailleurs, les représentants que l'Empire britannique choisit d'envoyer en Chine sont dépeints comme des êtres frivoles, pour qui seules les apparences comptent, comme si chacun jouait un rôle prédéterminé dans cet univers, voire ce spectacle.

2.3.1 La vie jouée

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

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

- Pourquoi?
- Il fallait me prévenir! Quelqu'un aurait vraiment pu m'avertir.
- De quoi?
- Personne ne m'a rien dit. Comment aurais-je pu deviner que j'allais rencontrer une beauté aussi fascinante?
- Que voulez-vous que je réponde?
- Rien. Laissez-moi parler. Et je ne cesserai de le répéter¹⁰⁵.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 35.

Il s'agit bien d'un jeu où Kitty, l'air impassible, le relance à chaque réplique. Charlie, encouragé par son comportement, lui jette tout son dévolu. Il se rappelle la description de sa femme : « D'une très jolie petite femme. Genre actrice¹⁰⁶. » Kitty le perçoit comme l'homme idéal :

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

Il est la vedette de la colonie. Kitty en est troublée et se lance dans cette nouvelle aventure sans songer aux conséquences ni à son mari. Les deux, animés par une soif d'exaltation, entament cette mise en scène où le jeu des acteurs est dirigé par les pulsions. Leur langage corporel ne les trompe pas : Kitty est flattée et séduite par Charlie qui lui rend la pareille. Elle pressent la cohésion entre les deux corps. Durant la soirée, les deux échangent des rires de complicité, badinent et se font la cour. Leur réaction est purement instinctive : il y a d'abord un discours corporel puis verbal. Ainsi, Kitty cherche à retrouver sa liberté perdue dans le mariage. Sa liaison avec Charlie constitue l'affirmation de son être et de sa liberté. Sa détresse déclenche ce processus de réhabilitation en ce sens qu'elle provoque la nécessité de restauration de la vie. Sa relation avec Charlie consiste en sa seconde vie, « Oh! comme elle eût voulu être sa femme plutôt que celle de Walter¹⁰⁸! » En parallèle, les deux coexistent : celle avec Walter, sobre et dépourvue d'amour et celle avec Charlie, romantique et passionnée. Son infidélité lui permet d'exister : elle s'épanouit et se sent vivre exaltée par l'amour. Elle s'affirme (répond à ses pulsions), prend position (est amoureuse) et s'adapte à sa condition (état marital) et son nouvel environnement (la Chine). Cette première rencontre, au ton dramatique, laisse déjà présager la fin tragique de leur destin, qui suit la logique du principe carnavalesque vie-mort.

¹⁰⁶ *Idem.*

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 37.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 41.

2.3.2 Le rapport à l'espace

Hong Kong se présente comme un espace-temps unique où les divertissements offrent une seconde vie au peuple britannique. La ville chinoise se transforme en une immense scène, telle une toile de fond, sur laquelle les acteurs se meuvent motivés par les passions de l'âme humaine, pleinement investis de leurs désirs. Kitty, en commettant une infidélité, répond à son besoin d'affranchissement et à ses pulsions. Pour elle, sa trahison n'a rien de scandaleux, puisqu'elle se croit une victime. Elle n'éprouve aucune passion envers Walter. Ce dernier représente l'échec de son accomplissement personnel : selon elle, il est l'antagoniste du mari idéal, une entrave à la concrétisation de son bonheur. Ainsi, l'infidélité de Kitty est une réponse à son malheur : opprimée dans le mariage où elle se sent étouffer, elle s'accorde le droit de renaître. En fait, elle ressent ce besoin viscéral de s'épanouir. Liée à un homme qui la laisse indifférente, elle juge ses agissements légitimes, « Oh! pourquoi n'était-elle pas libre! Pourquoi n'étaient-ils pas libres, tous les deux¹⁰⁹! » Charlie lui procure tout ce que Walter n'arrive pas à combler : le sentiment amoureux, les frissons et la passion. Ils partagent également les mêmes intérêts : le théâtre, la danse, la musique et les fêtes. L'adultère lui procure une seconde vie; Kitty ne fait que répondre de façon instinctive à ses besoins primaires.

Rappelons que pour Duvignaud, l'espace est une variable importante dans la constitution d'une culture, voire d'une société. En ce sens, le milieu chinois et exotique évoque ce double instinct d'anéantissement et de renouveau. La relation que l'homme entretient avec son milieu définit son rapport au monde. Hong Kong est un univers « déculturé¹¹⁰ », sans norme, qui engendre cette espèce de terreur et cette irrépressible force sexuelle et destructrice. L'absence d'un formalisme de lois rend possible la réalisation d'une éventuelle utopie. Hong Kong, en tant qu'espace-temps, devient l'opposé de Londres dont le principe de vie (le système de codes et de valeurs) est délimité et reconnu par Kitty. L'accomplissement de son désir (son infidélité) est alors envisageable et moins scandaleux. Au sujet de la rencontre amoureuse ou corporelle, Duvignaud affirme,

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 14.

¹¹⁰ Jean Duvignaud, *op. cit.*, p. 39.

Dans la confusion des membres que chauffent la fièvre et l'excitation, dans la lassitude brusquement et bénéfiquement survenue, la décontraction rapide des muscles, la sueur, la fête des corps restitue ce que les cultures nous interdisent d'atteindre : l'épanouissement de l'être¹¹¹.

La relation extraconjugale qu'entretient Kitty est donc une réponse à son isolement. Hong Kong est une ville étrangère au système de normes différent de celui de Londres. L'univers de Kitty, en Chine, se compose aussi de deux espaces-temps, tel l'endroit et l'envers d'un masque : elle est la femme d'un bactériologue et la maîtresse de l'adjoint du secrétaire colonial. Dans le premier, elle habite une demeure simple, entretenue par des Amahs¹¹²; elle joue aux cartes avec son mari pour se désennuyer et exécute ses devoirs maritaux lorsque nécessaire. Cette vie est banale, morne et suffocante. Dans le second, elle existe pendant de courts moments, des moments remplis d'émotions toujours intenses et passionnées. Il y a sa chambre à l'heure de la sieste qui, rarement, est le lieu de rencontre, mais, surtout, il y a la boutique de curiosités. Le propriétaire, un Chinois, la mène vers l'escalier au fond du magasin où, en haut, son amant l'attend dans une vieille pièce crasseuse.

La boutique de curiosité fait d'abord référence aux cabinets de curiosités des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles; il s'agit d'un lieu où l'on expose de multiples objets hétéroclites et inédits. Ces derniers suscitent l'intérêt, l'étonnement et même le dégoût, mais, plus que tout, déconcertent. Ainsi, Kitty et Charlie consomment leur amour dans l'arrière-boutique comme si, par analogie, l'infidélité était de l'ordre du grotesque et susceptible de semer la confusion. L'adultère dans la société bourgeoise est tabou et scandaleux. Le Chinois, avec sa collection singulière, devient porteur du tragique secret de madame Lane : « L'insinuant sourire de ce vieillard qui, à travers l'arrière-boutique, la guidait par l'escalier obscur jusqu'à une chambre sordide lui répugnait¹¹³. » Il est associé à sa seconde vie. L'amour passionné des amants en vient à être rabaisé à l'état d'objet de curiosité, comme odieux et digne d'être collectionné. Cela exacerbe l'ironie de la situation. La carnavalisation du monde se présente aussi comme effroyable : il bouleverse l'univers de Kitty de façon à l'enjoliver et à lui redonner vie, mais ébranle à la fois celui de Walter. Lorsque ce dernier découvre sa femme en compagnie de

¹¹¹ *Ibid.*, p. 174.

¹¹² Se dit d'un serviteur chinois.

¹¹³ William Somerset Maugham, *La passe dangereuse*, *op. cit.*, p.14.

Charlie, il prend conscience du vice qu'elle entretient et de sa seconde vie. Jusqu'à présent ignorant et épargné, Walter, ce jour-là, subit les contrecoups du *spirit of carnival*, pour reprendre les termes de Danow, dans lequel Kitty se meut. Il est entraîné dans un abîme.

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

2.4 Mei-tan-Fu

Mei-tan-Fu est une vaste étendue à la fois mystérieuse et menaçante. Cet espace-temps se structure de façon opposée à celui de Hong Kong. Le quotidien de Kitty est lent et dénué de tout artifice. La ville n'est pas propice aux divertissements : l'épidémie frappe si fort que la société est désorganisée et précaire. Les morts sont entassés dans les ruelles; dans certaines maisons, il n'y a plus de survivants pour s'occuper des dépouilles. Il s'agit d'un univers en crise. La terreur, occasionnée par les menaces de la maladie éveille un état de conscience qui ne peut exister à Hong Kong : il avive l'instinct de survie. La peur inscrit l'homme dans sa relation avec son milieu. Elle lui fait prendre conscience de lui-même, de sa vie et de sa finalité. L'abîme déjà présent en Walter se reflète dans la déchéance de la ville. Cependant, la bataille est vaine : l'épidémie de choléra se répand dans les terres de manière imprévisible et Walter, en parallèle, est consumé d'un mépris insatiable qu'il s'afflige à lui-même. Le seul masque existant à Mei-tan-Fu est celui de la science qui procure une protection relative contre la maladie. Or, le milieu épidémique, qui agit comme le reflet de la décrépitude de Walter, le rapproche de sa propre mort et lui rappelle sans cesse le destin funeste qui l'attend. Même le masque de la science n'arrive pas à le protéger.

Pour le bactériologue, la maladie est un prétexte scientifique, « Je trouverai là-bas un admirable champ d'expérience¹¹⁴. » Pour Walter, c'est aussi une tentative de reprendre possession de sa vie, « En était-il arrivé à préparer la mort de sa femme¹¹⁵? » Sa décision de prendre la succession du missionnaire mort paraît une folie. En tant que médecin, il risque d'être exposé au virus continuellement. Cet acte de bravoure ressemble en tout point à un suicide. Sa présence à Mei-tan-Fu implique alors que sa vie est mise en danger et qu'il assume et acquiesce à une mort hypothétique ou contingente,

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

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

Elle remarqua la maigreur de ses doigts. Un tremblement agitait cette belle main effilée et longue qui n'avait plus que la peau et les os [...] Elle remarqua avec surprise son visage émacié. Depuis ces dernières semaines, ses tempes se creusaient, ses pommettes saillaient. Ses vêtements trop larges semblaient avoir été coupés pour un autre. Il paraissait exténué. Il travaillait trop, dormait peu et mangeait à peine¹¹⁷.

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

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 58.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 87.

¹¹⁶ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, *op. cit.*, p. 59.

¹¹⁷ William Somerset Maugham, *La passe dangereuse*, *op. cit.*, p. 160.

protection est donc un simple appareil, puisqu'il remet son sort entre les mains du destin. L'avenir lui importe peu, « Oh! ne nous occupons pas de l'avenir¹¹⁸. » Il attend que la mort survienne pour le libérer de la chimère qui le ronge. Walter se sait dans un gouffre duquel il ne peut sortir, puisqu'il creuse lui-même sa fosse. D'abord motivée par un désir de réappropriation de sa vie, sa décision de partir pour Mei-tan-Fu a un aspect suicidaire : il s'enfonce progressivement dans son autodestruction. Son combat avec la mort le laisse défait. Il dépérit de jour en jour et meurt atteint du choléra.

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

À Mei-tan-Fu, il n'existe pas de divisions de castes ni d'importance relative aux apparences : l'épidémie de choléra impose une vision du monde à Kitty qui est autre. Walter lui présente un univers dénué de tout spectacle, où le seul enjeu est de rester en vie. Il la force à confronter la réalité en l'isolant à Mei-tan-Fu. Il se venge. En lui ouvrant les yeux sur la véritable nature de Charlie et en lui faisant prendre elle-même connaissance de sa bassesse d'esprit, il déstabilise son univers utopique et en détruit ses fondations. Charlie se révèle à elle comme un personnage : pour lui, sa liaison n'est qu'un jeu, un jeu d'acteur. Son rôle s'arrête dès que sa réalité est menacée. Kitty, lorsqu'elle lui annonce les menaces proférées

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 167.

par Walter, devient nuisible. Elle met désormais en péril l'équilibre de sa propre existence. Si le scandale éclate, sa réputation sera entachée et il ne pourra accéder au poste de secrétaire colonial. Il risque beaucoup trop en admettant la faute commise avec madame Lane. Il révèle son égocentrisme et sa vanité jusqu'alors cachés ou déguisés. Kitty découvre l'envers de son masque. Son utopie (la seconde vie) est renversée : son amant n'est que mensonge et comédie, « Ce qu'elle comprit la fit frissonner¹¹⁹. » Walter menace sa femme de la divorcer afin de faire éclater l'infériorité de Charlie.

Et à présent, j'en sais autant que lui, poursuivit-elle. Tu es insensible et sans cœur, et ton égoïsme passe toute expression. Tu n'es que mensonge et fourberie. Tu ne mérites que mépris. Et ce qui est tragique — la douleur contracta son visage —, ce qui est tragique, c'est que je t'aime, cependant, de tout mon être¹²⁰.

Du coup, Walter dévoile la bassesse d'esprit de Charlie, seul son égo compte pour lui, et renverse la situation : indignée et humiliée, Kitty se résigne à l'accompagner à Mei-tan-Fu. Durant ce long trajet en chaise, elle traverse le pays, comme une somnambule. Elle est propulsée hors de sa seconde vie, amenée dans une contrée perdue à mille lieues de la civilisation britannique. Le chemin entre Hong Kong et Mei-tan-Fu lui paraît donc irréel,

Elle traversait un bosquet de bambous et, penchés sur la route, les arbres semblaient vouloir la retenir. Malgré le calme de l'air, en ce soir d'été, un frémissement agitait leurs délicates frondaisons. Caché dans les branches, quelque être mystérieux ne la guettait-il pas au passage¹²¹?

Elle est dans un entre-deux mondes, un seuil, ne sachant tout à fait ce qui est réel encore. Kitty ne saisit pas entièrement ce qui lui arrive : elle n'a plus de points de repère. L'environnement devient menaçant. Elle attend, incertaine de ce que l'avenir lui réserve. Le mirage dans lequel elle vivait avec Charlie se dissipe à mesure que le voyage progresse dans le pays. Arrivée à destination, Kitty est tourmentée par d'étranges rêves où deux réalités se confrontent l'une à l'autre. Il s'agit, en fait, de la progression de Kitty : elle accède à une nouvelle conscience du monde,

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 81.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 81-82

¹²¹ *Ibid.*, p. 87-88.

Cette nuit-là, d'étranges songes torturèrent Kitty. Cahotée dans sa chaise par le pas allongé et inégal des porteurs, elle pénétrait dans de vastes et obscures cités où, autour d'elle, s'attroupaient la foule avec des yeux curieux. Le long des rues étroites et tortueuses, aux boutiques en plein vent remplies de denrées exotiques, acheteurs et vendeurs s'immobilisaient à sa vue. Puis elle arrivait à l'arc dont la silhouette fantastique paraissait s'animer soudain d'une vie monstrueuse; ses capricieux contours faisaient songer aux bras onduleux d'un dieu hindou et lorsqu'elle passa dessous, elle entendit grincer l'écho d'un rire moqueur. Mais alors apparut Charlie Townsend. Il la prit dans ses bras et l'enleva de la chaise. Tout cela, dit-il, n'était qu'un malentendu; jamais son intention n'avait été de la traiter comme il l'avait fait : il l'aimait, il ne pouvait vivre sans elle. Kitty sentait ses baisers sur ses lèvres, et, tout en sachant que les heures d'angoisse ne comptaient plus, elle sanglotait de joie en lui demandant pourquoi il s'était montré si cruel. Mais tout à coup éclata un cri rauque. Ils furent séparés et, entre eux, avec une hâte silencieuse, passèrent dans leurs guenilles bleues des coolies qui portaient un cercueil¹²².

Telle une menace, un cri rauque éclate et saisit Kitty d'effroi. Elle est séparée de son amant et projetée dans un monde mystérieux et inconnu où des coolies portent un cercueil. Elle est confrontée à la mort et à la décrépitude dans laquelle Walter s'abîme.

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

L'aube venait de naître. De l'eau montait l'ouate d'une brume blanchâtre qui estompait les jonques serrées l'une contre l'autre, comme des pois dans leur gousse. Il y en avait des centaines et des centaines. Sur elles planait l'énigme du silence et de cette lumière spectrale. La menace d'un sortilège paraissait suspendue sur leur foule; on eût dit que ce n'était pas le sommeil, mais quelque chose d'étrange et de terrible, qui les maintenait si muettes et immobiles¹²³.

D'abord appréhensive de cette ville meurtrie par le choléra et de son peuple sauvage, elle entrevoit l'immobilité des jonques et de la brume suspendue comme un présage funeste. Puis, alors que le soleil se lève et que le nuage éblouissant et opaque s'évapore, au-delà des nombreux voiliers, l'enchevêtrement de corniches jaunes et vertes se dessine: « Ce n'était

¹²² *Ibid.*, p. 94-95.

¹²³ *Ibid.*, p. 96.

plus une forteresse ni un temple, mais le palais enchanté de quelque empereur-dieu où l'homme ne pénètre pas. Palais trop aérien, trop chimérique pour être l'œuvre des humains : véritable matérialisation d'un rêve¹²⁴. » Kitty est soulevée par la somptuosité de ce qui se révèle à ses yeux : par la beauté de la ville et de la rivière qui prennent vie et tracent ses contours au lever du jour; « Elle découvrait la beauté¹²⁵», comme une révélation divine. Son regard dénué de tout voilage découvre la Chine pour la première fois : le pays lui apparaît moins menaçant. Elle établit ensuite son premier vrai contact avec la population chinoise en travaillant auprès des enfants de l'orphelinat. L'affection qu'elle développe pour eux lui fait oublier son passé illusoire. Sa relation avec les orphelins contribue à élargir sa vision du monde.

Un autre point culminant de son inscription dans le réel tient à sa rencontre avec Waddington, le commissaire des douanes. Dès sa première apparition dans la maison, son caractère jovial, ses petits rires moqueurs et la légèreté avec laquelle il parle la rendent plus à l'aise. Il les entretient de ses amis de Hong Kong, des théâtres de Londres et les interroge à propos de Charlie Townsend qu'il affirme bien connaître. Le jugement de Waddington, qui est loin de Hong Kong et de son agitation, suscite son intérêt : « D'une pittoresque franchise, il était farci de marottes et de singularités. Il considérait la vie comme un spectacle baroque. [...] Pathétique ou chevaleresque, tout trait, dans sa bouche, paraissait burlesque¹²⁶. » Waddington se présente comme il est avec ses qualités et ses défauts, c'est-à-dire sans masque. La situation horrible de Mei-tan-Fu gouverne sa vie. Waddington parle avec franchise et est concerné par le destin d'autrui. Lorsqu'elle lui demande ce qu'il sait de Charlie, il lui répond abruptement qu'il le trouve assommant : « Je connais Townsend depuis des années. Une ou deux fois, je l'ai surpris sans son masque. Un simple fonctionnaire des douanes, vous pensez bien, ça ne compte pas, — et je sais qu'en réalité personne au monde ne l'intéresse que lui-même¹²⁷. » Ses propos choquent Kitty, « Mais, s'il ne ménageait pas les cinglantes critiques à la colonie de Hong Kong, il tournait volontiers en ridicule les

¹²⁴ *Idem.*

¹²⁵ *Idem.*

¹²⁶ *Ibid.*, p. 104.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 100.

fonctionnaires chinois de Mei-tan-Fu et le choléra qui décimait la cité¹²⁸. » Waddington devient un guide pour Kitty qui lentement soulève son voile d'ignorance. Il en connaît plus que la majorité des gens sur Charlie jusqu'à sa relation avec sa femme ainsi que ses liaisons, « Il a ses petites aventures, mais elles ne sont pas sérieuses. Il est trop malin pour les laisser durer et s'attirer des ennuis. D'ailleurs, ce n'est pas un passionné. Il est surtout vaniteux. Il aime à se faire admirer¹²⁹. » Il lui libère les yeux de tout appareil. Tel un pèlerinage à Mei-tan-Fu, elle prend conscience de son dynamisme, de sa diversité et se laisse imprégner par elle, se découvrant une spiritualité,

Tout me surprend. La vie abonde en contradictions. Je ressemble à quelqu'un qui, après avoir toujours vécu au bord d'une mare à canards, verrait soudain la mer. Tout m'étourdit et m'enivre. Je ne veux plus mourir, je veux vivre. Je me découvre un courage nouveau¹³⁰.

Le territoire épidémique permet cet affranchissement de la conscience et de la pensée. Il est porteur de cette double pulsion de vie et de mort (tout retourne vers la terre, symbole de la fin et du commencement) : la maladie exacerbe chez elle un désir de vivre. Waddington permet à Kitty de se défaire de cette parure qui dissimule la vérité. Grâce à leurs conversations, elle découvre la Chine et sa conception de la vie, « un monde d'une profondeur et d'une richesse insoupçonnées¹³¹. » À Hong Kong, le mode de vie européen est fermé, tout se déroule dans la société bourgeoise et ne dépasse pas les frontières de la colonie, alors qu'à Mei-tan-Fu, l'horizon est vaste.

2.5 Le cycle carnavalesque

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

¹²⁸ *Ibid.*, p. 104.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 101.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 150.

¹³¹ *Ibid.*, p. 105.

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

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

2.5.1 La rencontre de deux univers : le haut et le bas.

Le livre *La passe dangereuse* se compose du mélange de deux cultures : d'un côté, il y a le monde du divertissement, des frivolités et du simulacre; de l'autre, le monde est rationnel et logique. Kitty et Walter en sont les représentants. Kitty, élevée dans l'oisiveté, est issue d'une famille bourgeoise pour qui le paraître et la réputation sont ce qui importe le plus et conduit à la gloire. Walter, dont on ne sait rien de son passé, jouit d'un regard lucide et posé sur le monde; il conçoit toute frivolité comme vide de sens. Il joue le rôle du scientifique. La conjonction de ces deux univers, au premier abord incompatibles en raison de leurs principes moraux, enclenche un mouvement carnavalesque. Le contexte dans lequel les deux jeunes gens se marient est important à examiner, puisqu'il exacerbe chez eux un besoin

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

Et, une fois Doris casée, Kitty, seule, resterait pour compte! Tout le monde savait l'âge de Doris : Kitty n'en paraîtrait que plus vieille. C'était la mise au rancart. Lane ne représentait pas un mariage brillant, mais c'était toujours un mariage, et le fait de vivre en Extrême-Orient faciliterait les choses¹³².

Sa réputation est donc en jeu : elle doit à tout prix se marier. En ce qui concerne Walter, lorsqu'il lui demande sa main, il renonce à écouter sa raison et, de ce fait, s'avilit par ses désirs passionnels. Il s'enlise dans les méandres de ses pulsions, des forces irrationnelles qu'il peine à maîtriser.

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

Il était – Kitty le comprit bientôt – aussi dépourvu de naturel qu'incapable d'expansion. Dans le monde, il semblait s'isoler de la gaieté générale. Il tâchait de prendre un air amusé, mais son sourire forcé disait assez le peu d'agrément qu'il trouvait auprès de ces convives enjoués. Il boudait aux jeux de société, auxquels, dans son entrain juvénile, Kitty se divertissait. Pendant la traversée, n'avait-il pas été le seul à refuser de se déguiser? Son indifférence ennuyée gâtait tout le plaisir de sa femme. Kitty n'était que rire et bavardage¹³³.

Leurs conversations insipides et la monotonie de leur quotidien font en sorte que Kitty s'éloigne progressivement de son mari. Walter, conscient de leurs dissemblances, succombe à ses désirs irrationnels en lui demandant sa main. À l'opposé de sa femme, lors de leur première rencontre il est foudroyé par sa beauté et ne peut plus détacher ses pensées d'elle.

¹³² *Ibid.*, p. 29.

¹³³ *Ibid.*, p. 31-32.

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

Au début, elle avait été touchée par sa bonté et flattée autant que surprise d'une telle passion. Esclave de ses moindres désirs, Walter l'entourait d'égards et, quand elle était malade, nul ne lui eût prodigué de soins plus empressés. Il accueillait comme une faveur toute occasion de se dévouer pour elle, et sa courtoisie ne se démentait jamais¹³⁴.

Walter est dévoué à Kitty; il se sent privilégié d'être son conjoint. Sa timidité et sa nature réservée engendre conséquemment une distance, déjà présente avant leur mariage, entre lui et sa femme. Leur union crée une fosse encore plus grande entre les deux individus qui ne va qu'en s'aggravant. Walter soûl d'amour, néanmoins conscient de leur disparité, met de côté tout son rationalisme afin que subsiste l'harmonie et l'affection dans le couple. Kitty se sent étouffée par l'attitude calme et mesurée de son mari et par son dévouement indéfectible,

Pourquoi s'était-il épris d'elle? Kitty n'imaginait pas femme moins assortie qu'elle-même à cet homme concentré, froid et maître de lui. Et pourtant, sans aucun doute, Walter l'adorait. Il eût tenté tout au monde pour lui plaire, et elle le manœuvrait comme un pantin. Mais certains côtés secrets de Walter – connu d'elle seule – n'inspirait à Kitty que dédain¹³⁵.

Elle désirait épouser un homme dont elle serait amoureuse; or elle se retrouve dans une contrée du monde inconnue, peuplée de sauvages à la peau jaune, engagée à un bactériologue « dénué de charme¹³⁶ » : « [...] il lui paraissait même grotesque, ce lourd homme de science, lorsque, après la possession, il employait des mots de tout petit bébé¹³⁷. » L'abîme présent entre Kitty et Walter entraîne inexorablement le couple dans la déchéance. Leur alliance ne fait que provoquer l'aliénation de Walter (l'amour qu'il voue à sa femme n'a rien de logique) et rend Kitty vulnérable ou encline à commettre une infidélité.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 30.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 33.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 32.

¹³⁷ Paul Dottin. 1926. « Le réalisme de Somerset Maugham », *La revue de France*, no 11 (juin), p. 576.

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

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

Quant il devint son amant, la situation entre elle et Walter se fit délicieusement absurde. À peine pouvait-elle le regarder sans rire, lui si grave, si pondéré! Elle était trop heureuse pour éprouver à son égard des dispositions hostiles. Sans lui, après tout, elle n'eût jamais connu Townsend¹³⁸.

La rencontre des univers frivole (bas) et scientifique (haut) provoque la commotion. Kitty s'empêtre dans son alliance avec Walter et dépérit parce que ses pulsions sont réprimées. Elle sent la nécessité grandissante de renaître. Kitty entrevoit mal son futur en tant que nouvelle épouse. Son état d'esprit joyeux et léger est constamment réprimé par son mari insipide. Ainsi, c'est au travers la seconde vie, sorte de réalité transitoire, qu'elle se réconcilie avec l'environnement (son état marital à Hong Kong) et ressuscite. Walter s'aventure dans la partie obscure de l'âme humaine : le domaine irrationnel de l'instinct. Dès lors, il est enclin à perdre le contrôle de sa vie. Il en subit, malgré lui, les contrecoups.

¹³⁸ William Somerset Maugham, *La passe dangereuse*, *op. cit.*, p. 38-39.

2.5.2 Le rabaissement de Walter

Walter est un intellectuel, il observe et analyse avec un regard détaché, celui d'un médecin de formation. Cela lui permet d'étudier le caractère des gens avec sagacité et de voir au-delà des apparences. Walter est logique : ses actions sont réfléchies et pesées. Pour lui, la futilité des badineries de ses voisins, des fêtes dansantes et de ces longs banquets où la fine porcelaine est étalée sur la table l'exaspère, « Peut-être les sarcasmes de son mari, son indulgence hautaine à l'égard de tant de gens et de choses qu'elle admirait, masquaient-ils seulement sa gaucherie¹³⁹. » Walter n'accorde aucune importance à ce qui est futile ou à l'ostentation. Il ausculte la vie en profondeur, la fouille, l'observe et la dissèque afin d'en connaître ses moindres particules. Il applique le même raisonnement dans sa vie de tous les jours avec les gens qu'il côtoie. Il appréhende l'homme pour ce qu'il est et va outre les simulacres. Sa conscience le tient donc à l'écart de la société, comparable à un spectateur. S'il assiste à toutes ces soirées, c'est pour plaire à sa femme : sa présence en est une de concession et il en est pleinement conscient. En laissant son désir prendre le dessus, il reconnaît le mode de vie oisif de Kitty et le tolère,

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

L'amour qu'il ressent pour elle est purement instinctif : ses agissements sont dirigés par son désir indéfectible de la posséder. Il se rabaisse pour plaire à sa femme et tâche de s'intéresser aux futilités qui lui plaisent. Par ailleurs, en assistant aux réceptions ou à toute autre activité mondaine, le rôle qu'il occupe ne le rend pas nécessairement actif, puisqu'il continue d'observer la scène. Malgré ses efforts « grotesques¹⁴¹ », il demeure un fardeau pour Kitty; il l'irrite. Lors de leur voyage de noces, il est le seul à ne pas se déguiser. Il n'entre pas pleinement dans le jeu : il est un spectateur-témoin. Comme une caméra à l'épaule, il se promène parmi la foule et interagit avec elle, mais enregistre et capte aussi ses mouvements,

¹³⁹ *Ibid.*, p. 33.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 64.

¹⁴¹ *Idem.*

son désordre et son foisonnement, tel le scientifique à l'esprit et au regard vifs et alertes. Il ne reconnaît que la valeur de l'intellect. Sa raison prime son instinct, sauf en ce qui concerne son état amoureux qui, par ailleurs, est le ferment de sa déchéance.

Walter connaît les aléas des pulsions de l'âme humaine, mais sa conscience ne l'en protège pas moins. Lorsqu'il entrevoit Kitty pour la première fois et tombe éperdument amoureux d'elle, un combat perpétuel s'ensuit: la conjonction de ses sentiments et de son instinct crée une faiblesse dans l'empire de sa personne à travers laquelle le *spirit of carnival*, pour reprendre l'expression de Danow, s'introduit et fait ses ravages. S'il fait naître chez Kitty un bonheur idyllique, il provoque l'indignation et la déchéance de Walter. Ses sentiments exacerbent sa vulnérabilité (ayant rejeté sa raison, il perd le contrôle de son destin) et l'humilient : il est asservi par l'amour qui le consume et entraîne en lui son propre abîme. En renonçant à écouter sa logique, il s'impose ce rabaissement. Par association, c'est tout l'univers scientifique qu'il projette vers le bas (lieu de la mort et de la tombe). Par conséquent, le bas (la terre), lieu où tout meurt et tout renaît, évoque cette confrontation avec la mort. Walter suit ce mouvement de décadence. Il met de côté son esprit rationnel pour un bonheur utopique : en épousant Kitty, il succombe à ses désirs, conscient qu'elle n'éprouve aucun sentiment envers lui et que ce mariage n'est qu'une façon, pour elle, de sauver sa réputation,

Je n'avais pas d'illusion, reprit-il. Je vous savais frivole, sotté et superficielle. Mais je vous aimais. Je savais la mesquinerie de vos visées et la médiocrité de votre idéal. Mais je vous aimais. Je vous savais d'une intelligence de second ordre : je vous aimais. [...] Je savais que vous m'aviez épousé par raison. Cela m'était égal, je vous aimais tant! La plupart des êtres se sentent lésés quand ils aiment sans réciprocité. Ils en nourrissent de l'amertume et de l'aigreur. Ce n'était pas mon cas. Je n'ai jamais espéré être aimé de vous. Comment m'y serais-je attendu? Je ne me suis jamais trouvé séduisant. J'étais reconnaissant d'être autorisé à vous aimer. Si, parfois, vous paraissiez contente de moi, si je remarquais dans vos yeux une lueur d'affection, j'étais transporté. Dans ma crainte de vous importuner, j'étais toujours à l'affût du premier signe de lassitude. Je sollicitais comme une faveur ce que la plupart des maris eussent considéré comme un droit¹⁴².

¹⁴² *Idem.*

Sa dévotion symbolise son avilissement : malgré sa lucidité, l'amour le domine. Kitty renaît grâce à sa liaison avec Charlie et, par contrecoup, brime l'honneur de Walter, « Perdu dans ses pensées, il regardait droit devant lui, et sa physionomie trahissait une tristesse mortelle¹⁴³. » Il admet s'être laissé emporter par une force profonde, voire viscérale, et se méprise au plus haut point. Il se sait insignifiant et se dégoûte d'avoir été si prompt à répondre à son envie de la posséder. Bafoué par son instinct, Walter se reconnaît faible et asservi par l'amour. Assujetti à son désir amoureux, il se mêle à la société bourgeoise qu'il méprise pour plaire à sa femme. Lorsqu'il découvre l'infidélité de Kitty, il décide de l'amener avec lui à Mei-tan-Fu afin de retrouver un contrôle sur sa vie. Cependant, l'épidémie de choléra engendre la fin de Walter de façon inéluctable. Il confond son désir de châtier sa femme et celui de mourir.

2.5.3 Un cycle ininterrompu

Le mouvement carnavalesque implique que le monde s'organise selon l'objet désiré, voire l'idéal recherché. Par conséquent, Walter en subit les répercussions et cherche à mettre fin à cette concupiscence. Lui aussi, dans son désir de vengeance, aspire à s'affranchir du mépris qui le consume. La mort de sa femme serait pour lui une libération, la fin de son malheur. En vain, il est entraîné malgré lui vers sa propre mort, comme dans un tourbillon, lorsque Kitty lui révèle qu'elle est enceinte. Alors qu'il souhaite la mort de sa femme, il se prédispose lui-même à une mort certaine. Rongé par la honte et désillusionné, Walter agonise cependant que Kitty regorge de vie. Sa grossesse s'inscrit parfaitement dans le cycle carnavalesque de vie/mort. Walter projette tout l'univers scientifique vers le bas et, conséquemment, se place volontairement dans une situation où sa mort est quasi certaine. Le séjour à Mei-tan-Fu permet à Kitty de s'élever vers le domaine spirituel. Par surcroît, elle porte désormais une vie, symbole de la renaissance. Walter aurait-il déjà entrevu ou prédit son sort dans cette aventure? Lorsque Waddington rapporte à Kitty que l'assistant de son mari n'arrive pas à comprendre sa fin tragique, c'est parce qu'il est au courant des

¹⁴³ *Ibid.*, p. 56.

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

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

Étranges et lumineux paysages aux tons délicats dont les lignes semblaient dessinées par un artiste! Ils devenaient un écran sur lequel, formes imprécises et mystérieuses, évoluaient les chimères de Kitty. Tout paraissait irréel. Dans son enceinte crénelée, Mei-tan-Fu faisait songer à ces fonds de décor employés dans les pièces d'autrefois pour représenter une ville. Les religieuses, Waddington et la Mandchoue qui l'aimait devenaient de fantastiques personnages aux masques symboliques; les autres, ceux qui se faufilaient le long des rues tortueuses et ceux qui mouraient, d'anonymes figurants. Sans doute, les acteurs avaient-ils une signification, mais laquelle? On eût dit une danse rituelle, savante et antique, dont les pas compliqués devaient avoir un sens. Mais ce sens, hélas! elle ne le démêlait pas : il demeurait impénétrable¹⁴⁴.

Le trajet du retour est un entre-deux: il est un interstice dans lequel Kitty ressasse ses souvenirs et ses perceptions. En désertant la ville cholérique, elle quitte aussi le monde réel qui, pour elle, relève de la fantasmagorie. « Était-ce un jeu? Pas autre chose, peut-être, qu'un cauchemar dont elle s'éveillerait en sursaut avec un soupir de délivrance¹⁴⁵. » Kitty traverse la frontière et est confrontée de nouveau à ses chimères du passé. La frontière entre Hong Kong et Mei-tan-Fu est porteuse d'une symbolique importante dans le roman. Kitty appréhende son retour parce que l'histoire laissée derrière elle lui apparaît à nouveau. Hong Kong, c'est la Kitty frivole et animale. La lisière entre les deux villes se compare à un seuil, un non-lieu qui, une fois franchi, indique un tournant à l'histoire. La traversée du personnage se traduit en un choc ou un saisissement qui perturbe le cours des choses, tel un instant de crise. Lorsque Kitty outrepassé cette mince ligne, elle est saisie d'un émoi, ne sachant plus ce

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 206-207.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 207.

qui l'attend de l'autre côté, sinon son ancien mode de vie factice et Charlie Townsend, tous deux à l'origine de son départ pour Mei-tan-Fu. En regardant les rizières, le ciel bleu et un jeune garçon qui passe, elle comprend que ce qu'il lui reste de la mort de Walter n'est qu'un sentiment de délivrance. « Elle était affranchie non seulement d'une chaîne et d'une compagnie fastidieuse, mais des menaces de la mort et aussi de l'amour qui l'avait dégradée. C'était la libération de sa chair et de son esprit¹⁴⁶. » Elle se sent libre, comme avant le mariage, mais dotée d'une conscience autre sur la vie et le monde. Kitty, enfin, retrouve ce qu'elle cherche depuis le début de son alliance avec lui. Est-ce le triomphe, voire l'apogée de la carnalisation que de reprendre possession de sa liberté?

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

Je ne me sens plus rien d'humain. Je me sens comme un animal. Un porc, un lapin ou un chien. Oh! je ne vous blâme pas, je ne vauds pas mieux que vous. Je vous ai cédé parce que j'avais envie de vous. Mais ce n'était pas moi, ce n'était pas mon être véritable. Je ne suis pas cette femme répugnante, sensuelle et bestiale. Je la renie. Ce n'était pas moi qui gisais sur ce lit, haletante de désir, alors que mon mari était à peine refroidi dans son cercueil et que votre femme s'était montrée si bonne pour moi, si parfaitement bonne. C'était mon être inférieur, mystérieux et redoutable comme un esprit malfaisant et que je déteste et méprise. Quand j'y pense, ma gorge se contracte et je me sens prête à vomir¹⁴⁷.

Torturée par sa nouvelle conscience et dégoûtée par son manque de domination envers ses pulsions, Kitty précipite son départ pour Londres : « Ordures! Cria-t-elle à son image, ordures¹⁴⁸! » Elle doit quitter à jamais Hong Kong pour s'éloigner de Charlie Townsend et de

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 209.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 232.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 227.

tout ce qui lui rappelle l'ancienne Kitty, « C'était son unique pensée, fuir¹⁴⁹! » À Harrington Gardens, elle retrouve sa sœur consternée devant la mort récente de leur mère et son père délivré par trente années de tyrannie et de concessions. Il lui apprend son départ pour les Bahamas où il commencera un nouveau poste de président du tribunal. Kitty, désireuse de rompre avec son passé, convainc son père de l'amener avec lui. En l'accompagnant, elle entrevoit l'occasion de se préserver de son être inférieur. Son père n'est pas si éloigné de Walter, ils sont tous les deux répugnés par la superficialité, mais, par amour, font tout pour rendre leur femme heureuse. Le père de Kitty est délivré de son épouse tyrannique. Walter, lui, ne survit pas : Kitty (en comparaison à sa mère) est libérée de son mari lourd et ennuyeux, mais jouit désormais d'une nouvelle vision du monde. En quittant Londres, son père espère renouer avec lui-même. Kitty, en retournant à Londres, après un séjour tumultueux à Mei-tan-Fu, cherche à revenir à la case de départ, façon de commencer une nouvelle vie ou de recommencer.

Walter, lui, refuse toute carnavalisation de son monde et force sa femme à l'accompagner dans un coin de la Chine où le choléra est le seul divertissement. La quête de Kitty se transforme alors en pèlerinage. Le voyage la confronte à une réalité qui n'existait pas pour elle. Elle est entraînée dans un périple au sud, dans le bas du pays, vers la terre où tout meurt, les habitants et les bâtiments, pour remonter en elle-même vers le haut, dans sa spiritualité. Walter qui, au début de leur rencontre, fait partie du domaine supérieur, il est un intellectuel, est projeté vers le bas, vers le domaine de l'instinct et donc vers sa mort. Kitty, qui appartient au domaine inférieur, elle est à l'écoute de son instinct, monte vers le haut jusqu'à la découverte de sa conscience, de sa spiritualité et de sa raison.

Avant de succomber à la maladie, dans son délire, Walter prononce une phrase que Kitty ne reconnaît pas : « *C'est le chien qui mourut*¹⁵⁰. » Il s'agit de la dernière phrase d'*An Elegy on the Death of a Mad Dog*¹⁵¹, d'Oliver Goldsmith. À Islington vit un homme d'apparence bon et généreux. Celui-ci adopte un chien errant du village. Au début, ils

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 229.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 188.

¹⁵¹ Internet Archive. 2001. « An Elegy on the Death of Mad Dog ». In *American Libraries*. En ligne. < <http://www.archive.org/details/elegyondeathofma00gold> >. Consulté le 10 octobre 2009.

deviennent amis, mais lorsqu'un argument survient l'animal découvre la vraie nature de son maître : « The naked everyday he clad, when he put on his clothes¹⁵². » Aux yeux des villageois, sa ferveur religieuse embellit sa réputation. En fait, il ne songe qu'à lui : la charité est d'abord dirigée envers lui. Ce qu'il fait, ses actions du quotidien, ne servent qu'à bonifier sa réputation. Sous les apparences, il est vaniteux et égocentrique. Tout tourne autour de sa personne. Lorsqu'il décide d'adopter le chien ce n'est que pour flatter son égo, pour paraître compatissant envers les délaissés. « And in that town a dog was found: as many dogs there be—both mongrel, puppy, whelps, and hound, and curs of low degree¹⁵³. » Il est choisi au hasard parmi la foule de cabots errants du village. Vexé par l'indifférence de son maître, le chien, par ressentiments, le mord. Tout le monde dans la paroisse pense que l'animal est enragé. La plaie s'avère douloureuse et tous croient à une mort certaine, mais à la plus grande surprise, l'homme guérit. C'est le chien qui meurt empoisonné d'avoir mordu un homme si méchant.

Selon la chanson de Goldsmith, dans *La passe dangereuse*, Kitty personnifie l'homme alors que Walter est le chien. Lorsqu'il entrevoit Kitty pour la première fois, il tombe amoureux fou d'elle. Il l'épouse, lui vouant un amour inconditionnel, tel un chien fidèle à son maître. Walter connaît sa frivolité et sa légèreté d'esprit et tente de lui plaire en se rabaissant. Kitty le trompe, opprimée par son amour. Après deux années de concessions, Walter découvre l'infidélité de sa femme. Sa décision de partir pour Mei-tan-Fu est motivée par ses ressentiments : il la condamne à le suivre afin de la châtier. Il espère, dans sa haine, qu'elle meurt du choléra, mais c'est lui qui, envenimé par un amour avilissant, en meurt, victime et martyr de sa brigue. Sa mort survient après la découverte de la grossesse de Kitty; or la question demeure : Walter a-t-il commis un suicide afin de reprendre le contrôle de lui-même, voire de son destin, ou est-ce une abdication, étant répugné par sa propre personne ainsi que par la société?

¹⁵² *Ibid.*, p. 11-13.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 16.

2.6 La maladie de l'Empire

Le choléra anéantit la frontière entre le mode de vie illusoire de Hong Kong et la réalité tangible et cruelle de Mei-tan-Fu. En effet, la maladie inhibe tout regard altéré de la réalité. Le masque, en tant que symbole du roman, englobe une multitude de couches dialogiques : plusieurs sujets sont traités à travers sa nature ambivalente. L'élite, représentante de l'Empire britannique en Chine, est elle-même remise en question, à savoir son système de codes et ses principes moraux, tout comme l'importance accordée aux rumeurs. Toujours en lien avec la Chine coloniale, la division des castes et la place de l'Autre, celui hors de soi¹⁵⁴, qui est différent, sont également abordées. Sinon, la libération de la femme dans son rôle dans le mariage et donc dans la société est aussi un discours qui traverse le livre. Et encore, l'infidélité, en soi, comme conséquence d'un mode de vie mensonger est un catalyseur dans l'histoire.

Le choléra dévoile également la disparité qui existe entre le discours de la Chine coloniale et le discours scientifique. Le masque que porte la population britannique en Chine est synonyme d'une réalité déformée où le jeu des personnages est faux et dégagé de toute conscience morale. Le quotidien de la Chine coloniale est présenté comme étant tout à fait superficiel. Le masque de protection que Walter revêt se révèle insuffisant; il ne le défend aucunement de la contagion de la maladie. Par extension, le masque de la science ne lui assure aucune protection devant la maladie de l'élite britannique qu'il fréquente en Chine. En effet, si Mei-tan-Fu est aux prises avec une épidémie de choléra, les représentants de l'Empire britannique en Chine sont aux prises avec la maladie de la superficialité. D'ailleurs, la superficialité qui transparaît dans son discours est à l'origine des agissements infidèles de Kitty et du gouffre de Walter. De plus, la maladie de l'Empire crée inévitablement une distance avec le reste de la Chine et avec le discours scientifique. Le départ de Walter pour Mei-tan-Fu constitue, en quelque sorte, une tentative pour lui de remédier aux deux maladies. Walter brise la frontière entre la Chine coloniale et la Chine elle-même. Il quitte son poste à Hong Kong, poste qui le rattache à l'Empire, et choisit de prendre en charge l'orphelinat transformé en hôpital. De la sorte, il se positionne dans le monde : l'épidémie de choléra lui

¹⁵⁴ « Soi » en tant que groupe d'individus, voire sociétaire.

permet de faire avancer la recherche scientifique et du coup de démontrer sa valeur. Il s'agit donc, dans un premier temps, d'un combat qu'il livre à l'idéologie perpétuée par l'Empire et, dans un deuxième temps, d'une tentative pour lui de se réapproprier sa vie (de se guérir de la maladie de l'Empire); et de reprendre contact avec sa véritable nature. Walter refuse de jouer la vie. À Mei-tan-Fu, il n'y a que l'épidémie et les Chinois. En tant que Britannique, il n'a droit à aucun traitement de faveur : il devient un étranger. Le choléra détruit la frontière entre la classe supérieure britannique et la classe subalterne chinoise. Les castes sont abolies. Walter rapproche les deux univers : Hong Kong (vie jouée; réalité altérée) et Mei-tan-Fu (vie dénuée de masque et sans prétention). Il oblige sa femme à ouvrir les yeux en la projetant hors du quartier colonial, fermé, pour la confronter à un univers en crise soit en perpétuel changement où l'horizon est vaste et ouvert. De la sorte, il espère probablement se délivrer de la maladie de l'Empire britannique. Or, Walter, martyr de l'amour et de la science, meurt tel un sujet d'expérimentation alors que Kitty porte les germes d'un nouvel avenir.

CHAPITRE III

ANALYSE DE *L'AMOUR AUX TEMPS DU CHOLÉRA* DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

3.1 L'écrivain, garant d'une nouvelle utopie

L'écriture de Gabriel García Márquez porte au-delà des frontières la voix de l'Amérique du Sud¹⁵⁵. Si l'auteur est aussi largement étudié, c'est qu'il présente un imaginaire débordant de couleurs, de gens et de musique, et une vision du monde renouvelée, quasi universelle. Ses récits ont pour fondation la réalité : l'auteur ne cesse de répéter durant son entrevue avec Plinio Mendoza¹⁵⁶ qu'il accorde une importance majeure au réel et que celui-ci est une source d'inspiration perpétuelle. C'est probablement ce qui marque le plus l'écriture de García Márquez, le mouvement de la vie, son cycle et ses débordements. Originaire de la Colombie, il est le témoin de plusieurs drames politiques et sociaux. Bien que la violence existe toujours aujourd'hui et que le pays continue d'être morcelé par les conflits, l'auteur ne s'évertue pas à travers ses écrits à la dénoncer ou à l'illustrer de façon manifeste. Il expose davantage ses répercussions sur la société. Dans sa fiction, la réalité, parfois lourde et fatale, ne suffit pas pourtant à enlever le goût de vivre à ses personnages. Au contraire, ils en sont enorgueillis. Les guerres, la pauvreté et les injustices sociales n'arrivent pas à faire taire ce peuple des Caraïbes : la vie continue de foisonner en eux et renaît, chaque fois, plus forte. En 1982, à la réception du prix Nobel de littérature, García Márquez évoque

¹⁵⁵ La bibliographie critique sur l'œuvre de l'auteur est d'ailleurs très large. La base de données *MLA* contient jusqu'à 1717 articles relatifs à l'écrivain et ses écrits. Outre la portion de textes rédigés en espagnol, pas moins de quarante documents portent sur *L'amour aux temps du choléra*. Certains se penchent sur les thèmes de la violence, de l'amour, du temps et du voyage, d'autres discutent sur la part de magie dans le texte et sur le rapport entre science et fiction.

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

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

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

Il expose des faits réels : la population mondiale n'a jamais cessé de s'accroître au fil du temps, et ce, malgré tous les obstacles ou dangers encourus. La vie demeure la réponse de l'homme face à la mort, à la maladie ou à la solitude. L'écrivain, lui, se porte garant de nouvelles utopies, de la renaissance d'un peuple et de sa culture. Il lui procure « a second opportunity on earth¹⁵⁸. » *L'amour aux temps du choléra* ne relate-t-il pas certains faits historiques de la Colombie? Elisabeth Cunin¹⁵⁹ rappelle que les guerres d'indépendance et l'épidémie de choléra des années 1849 et 1850 sont à l'origine du ralentissement économique et urbain de Carthagène, qui retrouve son dynamisme seulement à la fin du XIX^e siècle. Le roman, qui reprend ces événements, propose un regard social de l'épidémie de choléra, celui que discerne l'auteur, et de surcroît pastiche en quelque sorte la littérature datant de cette même époque.

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

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

¹⁵⁷ Nobel Prize. 2010. « Gabriel García Márquez ». In *Nobel Prize in Literature*. En ligne. < http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1982/marquez-lecture.html >. Consulté le 13 octobre 2009.

¹⁵⁸ *Idem*.

¹⁵⁹ Elisabeth Cunin. 2004. *Métissage et multiculturalisme en Colombie, Carthagène : le « noir » entre apparences et appartenances*. Paris : Harmattan, p. 91.

it draws conspicuously on a type of nineteenth-century writing to which other Spanish American novelists, including Manuel Puig and Maria Vargas Llosa, have also turned for creative inspiration, that is, the « folletines de amor » and « folletines de lagrimas » (sentimental and lachrymose love stories, or *feuilletons*) which enjoyed wide popularity with nineteenth-century readers in Europe and America, appearing in serialized form in the newspapers on a weekly or monthly basis¹⁶⁰.

L'esthétique choisie par l'auteur n'est pas aléatoire. Publié à la suite de la réception de son prix Nobel, les lecteurs de García Márquez attendaient avec avidité son nouveau roman. Il déjoue son lectorat en lui proposant ce qui a l'air d'une histoire d'amour en bonne et due forme, mais qui, en fait, reprend, dans sa structure et ses thèmes, les feuilletons sentimentaux propres au siècle dernier, donnant un aspect plutôt grotesque au récit : « In effect, *Love in the Time of Cholera* masquerades as a nineteenth-century work [...]»¹⁶¹. » Le roman se construit autour du personnage du poète tourmenté, le héros victime de l'amour, et d'un amour triangulaire, stéréotypes de ce genre de feuilletons. Robin Fiddian affirme que *L'amour aux temps du choléra* suit la logique de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, qui reprend des thèmes propres à la fiction du XIX^e siècle :

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

Le livre à caractère sentimental reprend aussi le thème de la désillusion ou du désenchantement de la réalité. Lorsque le docteur Juvenal Urbino découvre la véritable identité de son ami Jérémiah (il est un évadé des travaux forcés), quelques heures avant sa propre mort, il est profondément désabusé par tant d'années d'amitié basée sur une illusion. Ainsi, le sens de la réalité des personnages de *L'amour aux temps du choléra* est altéré par de multiples illusions. Pour Fiddian, « Desengaño [désabusement] and the consequences of an unstable view of reality are concerns which are articulated throughout García Márquez's

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

¹⁶¹ Robert Fiddian, *op. cit.*, p. 170.

work¹⁶². » Le roman s'articule lui-même comme une imitation d'un genre littéraire qui s'inscrit dans le passé; il se veut une illusion, tel l'amour utopique de Florentino.

En ce même sens, M. Keith Booker avertit le lectorat de García Márquez des dangers d'une lecture naïve ou d'une séduction contingente¹⁶³ de ce que Gene Bell-Villada nomme « a good old-fashioned love story ¹⁶⁴». Il reprend les propos de Mabel Moraña, dans son article *Modernity and Marginality in Love in the Time of Cholera*¹⁶⁵, qui soutiennent que le livre présente davantage une méditation sur le pouvoir qu'une histoire d'amour. Booker ajoute à cette réflexion que *L'amour aux temps du choléra* se veut également une exploration du courant romantique. Il entrevoit dans Florentino Ariza l'écho de Madame Bovary (tous deux lecteurs insatiables d'histoires d'amour dans lesquelles ils se transposent) et dans le docteur Urbino le reflet de Homais (chacun en quête du pouvoir et de la domination). Le rapprochement entre les deux livres va aussi plus loin : Michèle Breut réalise une étude du grotesque dans le roman de Flaubert, intitulé *Le haut et le bas : essai sur le grotesque dans Madame Bovary de Gustave Flaubert*¹⁶⁶. De plus, Booker se réfère à la théorie bakhtinienne sur le carnaval, essentiellement à la notion de haut et de bas corporel, pour illustrer l'appétit de Florentino pour la Bibliothèque populaire qui présente une littérature au contenu très varié, de la plus encensée à la plus critiquée. Le rapport haut/bas appliqué à la compilation d'œuvres littéraires que lie Florentino illustre « the pretensions to seriousness and superiority of the European classics ¹⁶⁷», la littérature populaire versus la littérature sérieuse.

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

¹⁶² *Ibid.*, p. 174.

¹⁶³ M. Keith. Booker. 2010. « The Dangers of Gullible Reading: Narrative as Seduction in García Márquez's Love in the Times of Cholera ». In *Gabriel García Márquez*, sous la dir. Ilan Stavans, p. 301-318. Passadena : Salem Press.

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

¹⁶⁵ Mabel Moraña. 1990. « Modernity and Marginality in Love in the Time of Cholera ». *Studies in Twentieth-Century Literature*, vol.14, no 1, p. 27-43.

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

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

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

Selon la tradition littéraire de l'écrivain, il serait facile de considérer ce roman comme faisant partie, lui aussi, du réalisme magique. Cependant, plusieurs critiques soulèvent cette incertitude : alors que Kemper Columbus est convaincue de la nature satirique de ce livre, d'autres hésitent entre le réalisme naturaliste et le carnavalesque. Booker décèle une énergie carnavalesque dans *L'amour aux temps du choléra*. À la suite de la lecture du livre, Gisela Pankow va même jusqu'à qualifier l'auteur colombien de « Rabelais du XX^e siècle¹⁶⁹. » La question est laissée en suspens. L'exubérance dans *L'amour aux temps du choléra* révèle une vie aux dimensions démesurées, emplie de cette double pulsion de vie et de mort. Cet aspect binaire s'inscrit dans la théorie bakhtinienne de réalisme grotesque, propre au carnavalesque. Il nous paraît donc plus pertinent d'entrevoir ce livre à partir de la notion bakhtinienne de réalisme grotesque. D'ailleurs, personne n'a encore réalisé de lecture bakhtinienne de ce roman.

Dans *L'amour aux temps du choléra*, l'exubérance des personnages, entre autres de Florentino et de sa passion amoureuse que Pankow qualifie de « délire érotomaniaque¹⁷⁰ », s'organise comme une manifestation du foisonnement de la vie (son grossissement). Pour reprendre l'idée de Fiddian, le désabusement des personnages nécessite « a retreat from naive idealism [...]»¹⁷¹. » Toujours à la lisière de la mort et de la naissance, les personnages démontrent un refus de la réalité; ils organisent leur monde autour d'une illusion, celle de l'héroïsme ou du pouvoir (docteur Urbino) et celle de l'amour (Florentino), « L'image grotesque caractérise le phénomène en état de changement, de métamorphose encore

¹⁶⁸ Claudette Kemper Columbus. 1992. «Faint Echoes and Faded Reflections: Love and Justice in the Time of Cholera », *Twentieth Century Literature*, vol. 38, no 1, p. 92.

¹⁶⁹ Gisela Pankow. 1987. « L'amour absolu et l'espace médiateur ». *Esprit*, vol. 133, p. 69.

¹⁷⁰ Gisela Pankow, *op. cit.*, p. 72.

¹⁷¹ Robert Fiddian, *op. cit.*, p.174

inachevée, au stade de la mort et de la naissance, de la croissance et du devenir¹⁷². » C'est ce dont il est question dans le livre. Il offre une nouvelle vision du monde.

En réalité, le grotesque, y compris le grotesque romantique, offre la possibilité d'un monde totalement autre, d'un autre ordre mondial, d'une autre structure de la vie. Il fait franchir les limites de l'unité, de l'indiscutabilité, de l'immuabilité factices (mensongères) du monde existant¹⁷³.

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

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

Avant d'entrer plus en profondeur dans l'analyse du roman, situons en quelques lignes la trame de *L'amour aux temps du choléra*. L'histoire se déroule dans les Caraïbes de la fin du XIX^e au début du XX^e siècle. À cette époque, le choléra constitue un perpétuel combat que livrent les Urbino de la Calle. Père et fils se succèdent pour éradiquer la maladie

¹⁷² Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, op. cit., p. 33.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 57.

et assainir la ville. Lors de ses études à Paris, le docteur Juvenal Urbino apprend la mort de son père. Ce dernier succombe aux ravages du choléra, isolé du reste de sa famille. De retour aux Caraïbes, le docteur Urbino ne reconnaît plus la ville de ses souvenirs nostalgiques puisque le choléra sévit toujours. Il décide alors de revitaliser sa ville et de l'élever au même niveau que celles de l'Europe. En parallèle, se développe la trame d'une histoire d'amour qui dure plus de cinquante ans. À la livraison d'un télégramme, Florentino Ariza entrevoit du haut d'une fenêtre Fermina, celle qui devient, par la suite, l'obsession de sa vie. Or, le père de Fermina s'oppose fortement à l'union de sa fille avec un jeune homme sans titre ni fortune. Après un long voyage, Fermina retourne dans la ville en maîtresse de maison et repousse, du revers de la main, Florentino. Peu de temps après, elle épouse le docteur Urbino. Dès lors, Florentino sombre dans un désespoir profond, pulvérisé par de vives douleurs abdominales (coliques et déjections alvines), fiévreux et délirant. Il construit alors son monde en fonction de son amour perdu; tout dans la ville existe en lien avec Fermina. À la mort du docteur Urbino, il lui réitère ses promesses d'un amour éternel.

3.2 Le choléra

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

[...] he is writing about the vast majority of us entering the twenty-first century supposedly enlightened on psychological, social, and environmental issues, but actually substituting our own narcissistically sentimental selves. García Márquez

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

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

Par ailleurs, les prémices du roman exposent déjà cette idée d'illusion à travers la mort du photographe Jérémiah de Saint-Amour, comparse d'échecs du docteur Urbino. L'histoire s'ouvre sur la découverte du cadavre : « Il trouva le cadavre recouvert d'un drap sur le châlit où il avait toujours dormi, près d'un tabouret avec la cuvette qui avait servi à l'évaporation du poison¹⁷⁵. » Le suicide du photographe peut être compris comme la mort métaphorique d'un genre de réalisme, « documentary or 'testimonial' realism¹⁷⁶. » À ce moment, quelques heures avant sa propre mort, le docteur Urbino découvre la véritable identité de son ami : « Ce n'était qu'un évadé de Cayenne condamné aux travaux forcés à perpétuité pour un crime atroce, dit le docteur Urbino. Figure-toi qu'il avait même mangé de la chair humaine¹⁷⁷. » La mort de Jérémiah met fin à une illusion longtemps perpétuée sur son identité et met à mort une réalité à laquelle croyait fortement le docteur Urbino, celle qui, de façon métaphorique, est représentée par les images cumulées pendant de nombreuses années par le photographe, témoignage d'une époque. D'ailleurs, le docteur Urbino s'évertue à convaincre le maire de racheter les plaques photographiques afin de conserver « les images

¹⁷⁴ Claudette Kemper Columbus, *op. cit.*, p. 4.

¹⁷⁵ Gabriel García Márquez. 1985. *L'amour aux temps du choléra*. Paris: Grasset, p. 9.

¹⁷⁶ Alfred J. Mac Adam. 1985. « Realism Restored ». *Review: Latin American Literature and Arts*, vol. 35, p. 36.

¹⁷⁷ Gabriel García Márquez, *op. cit.*, p. 47.

d'une génération qui ne serait peut-être plus jamais heureuse comme elle semblait l'être sur ses portraits, et entre les mains de laquelle se trouvait l'avenir de la ville¹⁷⁸. » Peu après la découverte du cadavre, le docteur Urbino tombe du haut d'une échelle et meurt le jour de la Pentecôte. Le roman commence donc sur une double fin, celles des personnages et d'une fausse réalité. Ensuite, le livre nous amène une cinquantaine d'années plus tôt, bien avant le rapprochement fatal des personnages et de la réalité, voire de la vérité. Les premières pages de l'œuvre présentent déjà le potentiel carnavalesque du roman : les protagonistes se meuvent dans un univers illusoire qu'ils inventent selon leurs aspirations. Le déni de la maladie exprime alors l'idée d'une réalité alternée par les désirs.

Le choléra, source de l'aveuglement des personnages, existe en parallèle avec l'histoire du docteur Urbino et de Florentino. La maladie devient rapidement un prétexte pour le docteur qui aspire à moderniser sa ville alors qu'elle se transforme en maux d'amour pour Florentino. D'ailleurs, elle est à l'origine de la disparité existante dans la ville. Un mur symbolique s'érige rapidement entre le quartier des riches et celui des pauvres, donnant ainsi l'illusion d'une ville en pleine effervescence (grâce aux efforts du docteur) et dénuée de maladies. Le centre-ville s'articule donc comme étant le haut alors que le quartier des pauvres est le bas. De surcroît, cette opposition transparait dans la racine même des noms des personnages. « Urbino » est un dérivé d'« urb »¹⁷⁹, qui en latin signifie « ville ». La racine « urbs », quant à elle, signifie « urbain ». Dans le prénom « Florentino », il y a le mot « flore » qui est emprunté au latin classique « flora¹⁸⁰ », dite la déesse des fleurs. « Flora » est issu de « flos » et de « floris » auxquels l'on a déjà donné le sens d'« herbier ». En ce sens, le docteur c'est le haut de la ville alors que Florentino représente le bas. Cette dichotomie carnavalesque inscrit les personnages dans le cycle vie/mort. L'on peut donc s'attendre à ce que les deux protagonistes suivent un mouvement de décadence ou de rabaissement.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 55.

¹⁷⁹ Lexilogos. 2010. « Dictionnaire Gaffiot ». In *Latin*. En ligne. < <http://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?p=1631> >. Consulté le 10 avril 2010.

¹⁸⁰ Centre national de ressources textuelles et lexicales. 2010. « Lexicographie ». In *Portail lexical*. En ligne. < <http://www.cnrtl.fr/definition/flore/substantif> >. Consulté le 21 juillet 2010.

3.2.1 Le « haut » de la ville

Le docteur Urbino a tout du personnage héroïque : il revient avec la ferme intention de sauver sa ville de la décrépitude en éradiquant le choléra et en y introduisant une culture européenne. Cependant, il se distancie complètement du foyer de l'épidémie, sachant très bien que les pauvres sont plus susceptibles d'être atteints de la maladie, leurs conditions de vie étant plus précaires. S'il se rend dans l'ancien quartier des esclaves à la suite de la demande écrite de son ami défunt, Jérémiah, c'est par simple curiosité sentimentale. Il ne s'intéresse nullement à la situation sociale de cette partie de la population ni au degré de salubrité de ce quartier. Il s'y rend pour s'entretenir avec l'amoureuse de Jérémiah afin d'élucider les mystères de leur relation et du suicide du photographe. Le docteur Urbino choisit délibérément de garder une distance avec l'ancien quartier des esclaves et avec les plus démunis, victimes potentielles du choléra. Fils d'une famille d'aristocrates, ses services sont réservés à une certaine partie de la population. Les frais qu'ils entraînent ne sont accessibles qu'aux plus riches. Le docteur s'inscrit dans le domaine du haut. Il renie, en quelque sorte, tout ce qui est apparent au domaine du bas. Ses efforts pour contrer l'évolution de l'épidémie sont vains, puisqu'il coupe le contact avec la réalité de la maladie et de sa propagation. Il érige lui-même ce mur entre lui et les pauvres, qui l'empêche d'avoir une vision globale du monde. Cet aveuglement intentionnel de la part du docteur démontre un total mépris de la réalité caribéenne¹⁸¹.

En dépit de son amour presque maniaque pour la ville et du fait qu'il la connaissait mieux que quiconque, le docteur Juvenal Urbino n'avait eu que de très rares fois une raison comme celle-ci en ce dimanche-ci pour s'aventurer sans réticence dans le remugle du vieux quartier des esclaves¹⁸².

Ce n'est que par obligation qu'il contraint son cocher à le conduire dans le quartier parce que l'odeur étouffante des vieux marais, des déchets et des cloaques dans les rues se transforme en une « insupportable réalité¹⁸³ » qui lui rappelle sans cesse l'isolement du peuple des Caraïbes, la distance qui le sépare du reste du monde. Le quartier des pauvres illustre

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

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

¹⁸³ *Idem*.

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

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

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

Paris et de Madrid les derniers livres disponibles sur le marché. L'après-midi de sa mort, il termine *L'homme, cet inconnu* d'Alexis Carrel, *best-seller* du chirurgien et biologiste français qui plaide pour l'eugénisme, discours qui transparait dans les agissements du docteur Urbino. En négligeant de se rendre dans le quartier des pauvres; en réservant ses services aux plus fortunés; et en prodiguant un tel dévouement à la modernisation de sa ville, il reflète, en quelque sorte, la pensée eugénique du docteur Carrel, « Still, Urbino's focus on science leads to a tunnel vision that cuts him off from genuinely human interactions and leads to his treatment of other people as objects for his own domination¹⁸⁴. » Il refuse sa propre culture et tente d'inculquer à ses concitoyens un mode de vie similaire à celui de Paris, qui se révèle plutôt festif. De la sorte, il crée lui-même son histoire, voire son illusion, et tente de réinventer celle de son peuple. Protéger les citoyens contre toute épidémie devrait être sa première ambition; or, il s'acharne plutôt à distraire la population par tous les moyens.

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

L'ingénieur, qui observait le monde avec une longue-vue, déclara : « On dirait qu'ils sont morts. » Il tendit la lunette au docteur Juvenal Urbino et celui-ci vit les chars à bœufs entre les sillons, les bas-côtés de la ligne de chemin de fer, l'eau glacée des canaux d'irrigation, et où qu'il fixât son regard il voyait des corps humains éparpillés. Quelqu'un dit que le choléra faisait des ravages dans les bourgs de la Grande Ciénaga. Tandis qu'il parlait, le docteur Urbino continuait de regarder avec la longue-vue. « Eh bien! ce doit être une forme très particulière du choléra, dit-il, parce que chaque mort a reçu un coup de grâce dans la nuque¹⁸⁵. »

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

¹⁸⁴ M. Keith Booker, *op. cit.*, p. 312.

¹⁸⁵ Gabriel García Márquez, *op. cit.*, p. 291.

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

Après sa mort, des étudiants entreprennent la réalisation d'un buste grandeur nature pour inscrire le docteur Urbino dans l'histoire, mais le projet est rapidement avorté. L'on demande à un artiste de passage dans la ville de concevoir une gigantesque peinture « d'un réalisme pathétique¹⁸⁶ » représentant le docteur au haut de l'échelle au moment de la chute, vêtu de son manteau et du haut-de-forme noir « figurant sur une gravure journalistique des années du choléra¹⁸⁷. » La toile est brûlée, des années plus tard, par une nouvelle génération d'étudiants en peinture en « symbole d'une esthétique et d'un temps abhorrés¹⁸⁸. » Les étudiants, à travers cet acte symbolique, renoncent à cette partie de leur histoire et tendent à s'en éloigner. Cet événement évoque l'inscription des personnages dans le cycle carnavalesque destructeur et régénérateur. L'histoire se répète: les agissements des générations successives témoignent de leur refus de la réalité. Le tableau ne s'inscrit même pas dans l'histoire de la ville, il est renié comme appartenant à une époque révolue qui n'a rien à voir avec le présent. Les étudiants tentent de se créer une réalité qui est autre, dénuée de toute tradition. La figure du héros est ici mise à mort par ce geste de dénégation du passé. Les étudiants inscrivent donc le docteur Urbino dans le bas, lieu de mort. Tous ses efforts pour élever sa ville au même rang que celles de l'Europe auront, finalement, provoqué sa mort. La culture européenne qu'il impose à ses concitoyens devient, elle-même, désuète ou dépassée, puisque la nouvelle génération s'en dissocie. En reniant l'esthétique du tableau et, par association, la figure illustre du docteur, elle souhaite réinventer sa propre histoire.

3.2.2 Le « bas » de la ville

Au contraire du docteur Urbino qui tente d'édifier sa ville, Florentino rabaisse constamment sa passion amoureuse jusqu'à ne s'inscrire que dans le domaine du bas

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 65.

¹⁸⁷ *Idem.*

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 66.

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

Au milieu du vacarme des pétards et des tambours des naissances, des lanternes de toutes les couleurs suspendues aux arcades, et de la clameur d'une foule avide de paix, Florentino Ariza erra comme un somnambule jusqu'au lever du jour, regardant la fête à travers ses larmes, égaré par la sensation que ce n'était pas Dieu, mais lui qui était né cette nuit-là¹⁸⁹.

Il s'agit, ici, de la première comparaison dans le roman entre l'histoire de Dieu et les sentiments passionnels de Florentino : les célébrations pour la naissance du Christ deviennent l'écho de son désarroi amoureux. Elles ne marquent plus l'événement fondateur du christianisme, mais plutôt la création de sa nouvelle vie en tant qu'amoureux. Il s'approprie l'événement, dévot de sa passion non plus spirituelle, mais terrestre. Il rabaisse, de ce fait, tout l'univers religieux. Plus tard, il se ventera d'avoir couché avec une religieuse. C'est le début de l'histoire que Florentino se crée. Il organise alors son monde autour de l'objet aimé et désiré. Que la guerre éclate dans le pays ou que le choléra décime la population ne l'émeut guère. Il est envahi d'un délire amoureux, complètement imbu de Fermina et du désir immuable de la posséder en retour. Il écope même d'un emprisonnement pour des motifs amoureux alors que pèsent sur lui des accusations relativement sérieuses : on le soupçonne d'espionnage, d'envoyer « des messages en clé de *sol* aux navires libéraux qui rôdaient dans les eaux voisines¹⁹⁰ », lors d'une des nombreuses guerres civiles dans l'histoire du pays. La loi martiale et le couvre-feu décrétés par le gouvernement ne l'intimident pas, il est désintéressé par les motifs de la guerre : Florentino en haut de la colline du cimetière des pauvres joue au violon la valse composée pour Fermina. Une fois libéré, il se sent même frustré de la légèreté de sa peine, « trois nuits, fers aux pieds, dans les cachots de la garnison

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 81.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 96.

locale¹⁹¹. » Florentino conçoit sa passion amoureuse comme quelque chose de candide, de pur, et en fait sa raison de vivre; or, il la rend grotesque à travers l'exubérance de ses agissements. Il la rend factice. Florentino se transpose dans les univers romanesques qu'il découvre lors de ses lectures assidues, « La lecture devint chez lui un vice insatiable¹⁹². » Capable de réciter des poèmes d'amour, ceux-ci deviennent les ferments des lettres qu'il dédie à Fermina. Il tente de façonner sa vie à l'image des poèmes qu'il lit, « Indeed, Ariza, though a poet of a sort, is so absorbed in the poetry of others that he is capable of writing only in the most imitative of fashions¹⁹³. » Les lettres qu'il rédige à la porte des Écrivains, un endroit du marché où la population peut recourir à des services rédactionnels, sont elles aussi construites selon le style de ses lectures. Elles en sont une imitation. Florentino reproduit même le style d'écriture de ses clients jusqu'à devoir écrire les deux côtés de la correspondance, simulant donc de toute part la courtoisie. Il y excelle si bien qu'elle devient la cause d'un éventuel mariage entre deux jeunes gens de la ville, « Even in matters of love Ariza's poetics can act as a wall between himself and reality, as when he immerses himself in love poetry in the midst of a 'transient hotel' while remaining virtually oblivious to the activities of the prostitutes who surround him¹⁹⁴. » Florentino vit dans l'illusion de son amour pour Fermina. Pendant les longs mois d'attente avant d'officialiser leurs fiançailles, le seul endroit où il se sent bien est dans la chambre spécialement réservée pour lui à l'hôtel de passe de la ville. Il y trouve refuge et s'évade dans des univers romanesques et écrit des lettres fébriles à Fermina. Déjà, l'on sent le potentiel carnavalesque dans l'état d'esprit qui l'habite. La maison de prostituées devient un exutoire pour son trop-plein d'amour. Il rabaisse son sentiment amoureux en le juxtaposant au domaine des plaisirs sexuels, à la débauche, et ce, malgré que, d'après lui, il se garde physiquement chaste pour Fermina. Florentino suit déjà ce mouvement symbolique de décadence propre au carnavalesque.

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

¹⁹¹ *Idem*.

¹⁹² *Ibid.*, p. 101.

¹⁹³ M. Keith Booker, *op. cit.*, p. 310.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 311.

¹⁹⁵ Gabriel García Márquez, *op. cit.*, p. 103.

Il se lie d'affection avec les prostituées; il mange et bavarde avec elle. La nuit, il s'enferme dans sa chambre et pense à Fermina, entouré (peut-être enivré) par les divers bruits de la maison. Florentino, tout à fait détaché du reste du monde, ne démontre aucun intérêt politique, économique ou social; les guerres, le choléra et le foisonnement de la ville se transforment en fonction de son regard amoureux.

Par ailleurs, Florentino s'inscrit davantage dans le courant du XIX^e siècle tant par ses manières, par ses goûts littéraires que par sa façon de s'habiller. Cela témoigne aussi de la seconde vie qu'il s'invente. Florentino correspond au héros romantique. Ses agissements reflètent le lyrisme de la poésie à laquelle il s'abreuve. Naufragé de l'amour, il joue au violon des sérénades sous la fenêtre de la femme qu'il aime et écrit d'interminables lettres d'amour,

In Love in the Time of Cholera, some of Florentino's statements are culled directly from the pages of the folletin, as when he exclaim that « There is no greater glory than to die for love », or when he confides to Fermina that « I kept my virginity for you »¹⁹⁶.

Ce sont, toujours dans les mots de Fiddian, des « verbal clichés¹⁹⁷ » du héros romantique des feuilletons larmoyants. Florentino traîne un mal de vivre qui ne se résorbe que lorsque Fermina l'accepte à nouveau dans sa vie, soit cinquante années plus tard. En réalité, il fait semblant d'être quelqu'un d'autre; il se crée une seconde vie où il est parfois un naufragé de l'amour, parfois un séducteur qui cherche à pallier son malaise dans la luxure. Il reprend le style des artistes romantiques tourmentés par l'amour et vit littéralement selon ses propres besoins. Tous ses agissements visent à atténuer son excitation amoureuse.

Quant à ses goûts littéraires, il se rassasie de tout ce qui lui passe sous la main, « À cette époque, il avait franchi un pas en direction des feuilletons larmoyants et autres proses de son temps plus profanes encore. Il avait appris à pleurer avec sa mère en lisant les poètes locaux que l'on vendait sur les places et sous les porches à trois sous la feuille¹⁹⁸. » Il s'y identifie. Tout ce qu'il écrit se transforme en poésie lyrique, que ce soit les communiqués que lui ordonne l'oncle Léon de la compagnie fluviale ou les lettres que lui commandent les gens

¹⁹⁶ Robert Fiddian, *op. cit.*, p.173.

¹⁹⁷ *Idem*.

¹⁹⁸ Gabriel García Márquez, *op. cit.*, p. 102-103.

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

[..] Florentino is comprised of echoes of the Spanish Golden Age, of Spanish Romantic poetry, of Quixotic love. He echoes the heroes of Italian mock epics, of illustrated « dime » novels, of Dante's long devotion to the idealized woman child, Beatrice¹⁹⁹.

Il se plaît à lire et à relire leur prose et leur poésie, tout à fait immergé par l'onirisme de l'amour, et se les approprie. Florentino réalise une longue épopée durant laquelle lui et Fermina occupent les rôles des héros principaux. Il accole à tout ce qu'il compose, lettres, formulaires ou communiqués, un souffle lyrique, ce qui leur enlève toute crédibilité, les rend presque grotesques. Malgré tous ses efforts pour plaire à son oncle et rédiger des documents sobres, sa fougue amoureuse continue de transparaître dans son écriture.

En ce qui a trait à son allure physique, il porte les anciens habits de son père que sa mère lui raccourcit, vêtements qui appartiennent à une époque ancienne. Il revêt le pantalon et le veston noirs au col en celluloïd. Ce n'est que plus tard, à un âge très avancé, qu'il troque son costume pour une veste et un pantalon blancs en l'honneur de ses retrouvailles avec Fermina, tel un symbole de renaissance. Lorsque Tránsito Ariza le voit sortir de la maison vêtu de son éternel habit sombre, elle lui demande s'il se rend à un enterrement. Il lui répond qu'il se rend chez Fermina pour s'enquérir d'une réponse à sa première lettre, ce qui revient au même. Il est constamment à la lisière de la vie et de la mort, prêt à mourir et à revivre chaque fois qu'il rencontre Fermina. Son sentiment amoureux le propulse vers le bas pour mourir dans une magnifique douleur (il souffre de troubles intestinaux qui s'aggravent lorsqu'il rencontre Fermina) et ensuite renaître exalté par l'exquise transe passionnelle qu'elle lui procure.

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

¹⁹⁹Claudette Kempler Columbus, *op. cit.*, p. 94-95.

décisive de leur destin. Dans le passage suivant, « Elle le prit, le mit tout entier dans sa bouche, le savoura et le savourait encore le regard perdu dans la foule lorsqu'une commotion la fit trembler²⁰⁰ », la réunion du couple est représentée par un saisissement intense, un bouleversement. Fermina prend conscience de la « magnitude de sa propre erreur²⁰¹ » alors que pour Florentino, les yeux de glace et « les lèvres pétrifiées par la peur²⁰² », la vision de la « créature magique²⁰³ » confirme ses sentiments amoureux. Fermina est comparée à un être surnaturel qui n'a rien à voir avec la réalité, du moins, celle de Florentino. Entre les deux individus se crée un interstice qui les sépare inévitablement. Dans le brouhaha de la place, l'amour se transforme en chimère. Le tumulte du marché reflète leur désarroi; il devient porteur de leur destin. Fermina chasse Florentino de sa vie; s'enfuit le laissant seul dans la foule; s'élançe avec une maîtrise et une détermination désarmante vers le futur. Elle avance vers le XX^e siècle avec une grâce naturelle, en maîtresse de sa vie. Florentino, au milieu du marché, n'est plus qu'une illusion, un fantôme condamné à l'errance. Captif de son bouleversement amoureux, il est en quête, pendant plus d'un demi-siècle, d'un amour perdu.

3.3 Un amour grotesque

Dans *L'amour aux temps du choléra* les symptômes de l'amour et du choléra sont les mêmes. Ils appartiennent au domaine du bas corporel : les deux provoquent de violentes diarrhées. Chez Florentino se développe une série de symptômes rappelant ceux des moribonds. Lorsque Fermina le remarque pour la première fois assis sur un banc, feignant de lire, elle se prend de pitié pour lui, le croyant malade et proche de la mort. Sa tante lui explique donc que ce comportement est celui d'un homme malade d'amour. Les sentiments amoureux sont comparés à une maladie mortelle qui provoque conséquemment de grandes souffrances. C'est le début des tourments pour Florentino. Agité par son sentiment amoureux, il remet à Fermina sa première lettre. Pendant le long mois d'attente, son anxiété s'aggrave jusqu'à lui faire perdre le sens de l'orientation. Il est saisi de diarrhées et de vomissements

²⁰⁰ Gabriel García Márquez, *op. cit.*, p. 135.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 135-136.

²⁰² *Ibid.*, p. 135.

²⁰³ *Ibid.*, p. 131.

verts et son état ressemble de plus en plus à ceux des cholériques. D'un côté, la passion amoureuse de Florentino est rabaissée à un niveau tout à fait grotesque où les mouvements du bas corporel s'exacerbent et deviennent de plus en plus violents ou virulents. De l'autre, la gravité de la maladie qui persiste dans le pays est sous-estimée et banalisée. Cela démontre un aveuglement volontaire épidémique : Florentino, sa mère, son oncle, la tante de Fermina et Fermina, pour ne nommer qu'eux, croient que la maladie n'est que le présage de l'amour. Il s'agit plutôt d'une imitation de l'amour qui prend comme symptômes ceux de la maladie qui traverse le pays. Il faut aussi rappeler que le choléra n'affiche pas une très bonne réputation. La maladie est difficile à contrôler et peut ravager, en un rien de temps, un village entier. La similitude des signes annonciateurs de la contamination (contamination du choléra ou de l'amour : cela revient au même) démontre à quel point Florentino est, lui aussi, aveuglé : sa vision du monde est limitée. Le choléra, compris comme une maladie de l'amour, évoque la distance entre les personnages et la réalité. Il exprime l'imitation de l'amour, un amour qui se prétend véritable, mais qui, au fond, se manifeste à travers les constipations chroniques et les diarrhées intempestives dont souffre Florentino durant toute sa vie. Les sentiments passionnels, parties du cœur et de la tête, associés aux mouvements corporels de Florentino symbolisent la mort du personnage ainsi que sa renaissance. Propulsé vers le bas, la terre où tout meurt et tout renaît, Florentino s'invente une nouvelle histoire. De plus, sa mère se réjouit de le voir souffrir d'amour, le sachant en transition et en direction d'un renouveau.

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

La façon dont il se délecte de son martyre, comme nourri par celui-ci, illustre son cheminement ou son exode vers un nouveau présent. Sa mère l'accompagne en tant que complice du rituel d'abandon et de métamorphose qu'il subit. Lorsqu'il reçoit une réponse de Fermina, il passe la moitié de la journée à se complaire de la lecture mot par mot de cette première lettre, et ce, jusqu'à l'indigestion,

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 84.

Éperdu de bonheur, Florentino Ariza passa le reste de l'après-midi à manger des roses et à lire la lettre, à la relire mot à mot une fois et une fois encore, mangeant d'autant plus de roses qu'il la lisait et la relisait, et à minuit il l'avait lue tant de fois et avait mangé tant de roses que sa mère dut le cajoler comme un petit veau pour lui faire avaler une décoction d'huile de ricin²⁰⁵.

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

Il y a, tout au long du livre, une association faite entre l'amour et le bas corporel. Dans les mots de Bakhtine, « [...] *les actes du drame corporel* [...] *s'effectuent aux limites du corps et du monde ou à celles du corps ancien et du nouveau*; dans tous ses événements du drame corporel, *le début et la fin de la vie sont indissolublement imbriqués*²⁰⁶. » En ce sens, ses maux corporels, symptômes du choléra, illustrent à la fois la vie et la mort. Lorsque Florentino tente de remettre à Fermina sa première lettre d'amour, celle-ci lui tend son métier à broder pour qu'il ne remarque pas sa main tremblante. Une fiente d'oiseau tombe sur son ouvrage : « Ça porte bonheur²⁰⁷ », lui dit-il. Pour Florentino, il s'agit de la manifestation joyeuse de la vie alors qu'en réalité l'excrément tourne en ridicule la situation. Il peut également être compris comme un signe annonciateur des problèmes digestifs que lui amène sa relation avec Fermina. L'excrément d'oiseau est aussi comparable à la diarrhée des cholériques en ce sens que l'amour rend malade, ses symptômes rappelant ceux du choléra. Les volatiles transportent parfois des maladies dangereuses pour l'homme et les contaminent. Quelques années plus tard, lorsque le père de Fermina découvre la liaison secrète que sa fille entretient avec un fils de veuve, il l'oblige à l'accompagner pour un long voyage dans les terres. Fermina s'enferme dans les toilettes et écrit une courte lettre d'adieu à Florentino sur un morceau de papier hygiénique. Leur passion juvénile est encore une fois directement associée aux mouvements du bas corporel. Elle est rabaisée. Au moment où, cinq décennies

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 92.

²⁰⁶ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, *op. cit.*, p. 316.

²⁰⁷ Gabriel García Márquez, *op. cit.*, p. 83.

plus tard, Florentino ose se présenter chez Fermina pour s'enquérir d'elle, il est subitement pris d'une envie insoutenable de déféquer,

Une colique lui tordit les boyaux comme l'extrémité d'une vrille, le souleva de son siège, tandis que l'écume de son ventre, de plus en plus épaisse et douloureuse, poussait un gémissement et qu'une sueur glacée l'inondait. La servante qui apportait le café s'effraya de sa pâleur mortelle²⁰⁸.

Son agitation physique ressemble au prodrome du choléra. Ce sont les symptômes de la maladie : colique, écume, sueur glacée et pâleur mortelle. Dans la voiture, Florentino « relâcha ses muscles et s'abandonna à la volonté de son corps. » S'ajoute alors la diarrhée comme cinquième signe de sa contamination (de l'amour). La passion de Florentino est présentée comme grotesque : son excitation amoureuse exacerbe ses malaises physiques, inscrivant, par le fait même, l'amour dans le bas terrestre et corporel.

Au surplus, les autres personnages du roman vivent aussi cette relation entre le bas corporel et les sentiments amoureux. D'ailleurs, tomber en amour signifie le début d'une maladie, telle une chute ou une descente dans la sphère terrestre. Le docteur Urbino, animé par une relation d'amour-haine avec sa ville natale, dans sa recherche d'un idéal, est constamment rappelé à la réalité. Les odeurs de la ville à la tombée du jour évoquent la mort, la triste pauvreté et la maladie qui continue de surgir à chaque coin de rue : « Au crépuscule, à l'instant accablant de la circulation, montait des marais une tempête de moustiques carnassiers, et un doux remugle de merde humaine chaude et triste remuait au fond de l'âme la certitude de la mort²⁰⁹. » Le docteur Urbino est projeté dans la réalité aigre et triste de sa ville par le relent des marais qui accompagne le soleil couchant. Les mouvements du bas corporel tournent au ridicule la dévotion du docteur et le renvoient indubitablement à cette affligeante réalité dont il veut se défaire et dont chaque habitant de la ville veut se défaire. Le soir, ce « doux remugle²¹⁰ » les confronte à nouveau à leur existence.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 388.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 28.

²¹⁰ *Idem.*

Aussi, Fermina, nouvellement mariée, partage ses premiers moments intimes avec son mari sur le bateau les menant vers la France. La force animale du jet d'urine du docteur Urbino qui résonne dans leur cabine la trouble subitement. Épuisée par le mal de mer, le « torrent chevalin²¹¹ » la terrorise et ce souvenir reste alors gravé dans sa mémoire jusqu'à la fin de ses jours. Ici, le sentiment amoureux naissant est rabaissé à travers l'accomplissement des besoins primaires du docteur Urbino. Pour ce dernier, son jet d'urine est synonyme de puissance et d'autorité alors que pour Fermina, il évoque la crainte et l'anéantissement. Il y a un jeu d'alternance entre le haut et le bas : forcément, le docteur Urbino démontre par sa force de projection toute son autorité et sa prestance masculine alors que Fermina n'y perçoit qu'un symbole de destruction. Nous pourrions établir un lien entre cet événement et le choléra ou la ville en décrépitude. Le docteur Urbino tente par tous les moyens d'élever sa ville au même rang que celles d'Europe et, par le fait même, tente de s'élever lui-même au-dessus de tous par sa façon de s'approprier la culture européenne, tant sur le plan culturel que vestimentaire. Son torrent d'urine reflète alors l'autorité dont il jouit et dont il se pare en tant que bourgeois et médecin formé à Paris. De plus, il aime se prélasser dans les vapeurs de son urine matinale,

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

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

²¹¹ *Ibid.*, p. 44.

²¹² M. Keith Booker, *op. cit.*, p. 314.

Il y a un excès d'oralité et d'oralité relié à l'amour qui se retrouve dans la comparaison de la passion amoureuse et de la maladie. Cette exagération absolument grotesque tourne au ridicule toute situation; il leur enlève toute crédibilité et renvoie conséquemment à cette idée d'existence factice et mensongère. Le docteur Urbino, Florentino et les habitants des Caraïbes vivent dans une histoire qu'ils s'inventent, dénuée de toute épidémie. D'ailleurs, la similitude des symptômes de la maladie et de l'amour exprime cette idée de seconde vie ou d'illusion. De la sorte, nous pourrions dire que les habitants des Caraïbes, dont le docteur Urbino et Florentino sont les représentants (l'un est le haut; l'autre, le bas), vivent dans une carnavalisation constante. En se distanciant de la réalité de la maladie et de la détérioration de leur ville, ils s'inscrivent dans un réalisme grotesque qui est autre; ils font inévitablement partie d'un espace-temps qui n'a rien à voir avec celui du reste du monde. Chacun, avec son rôle à jouer, continue ce carnaval illusoire. D'ailleurs, quatre fois dans le roman l'on retrouve l'intervention du narrateur qui confirme, par ses propos, la distanciation qui existe entre leur ville et le reste du monde :

[...] avant que l'électricité n'arrivât jusqu'à nous²¹³.

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

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

Dans la première citation, il témoigne de ce décalage entre la ville des Caraïbes et le reste du monde : l'électricité tardant à arriver jusqu'à eux. Les deuxième et dernière citations sont reliées. Dans un premier temps, le taux de mortalité associé à l'épidémie est si élevé qu'il devient impossible de nier l'existence du choléra. Cependant, personne n'est à même de déterminer le nombre de morts, puisque le peuple préfère ne pas en parler, comme si rien ne s'était passé. Ainsi, les affirmations du narrateur accentuent l'idée d'aveuglement

²¹³ Gabriel García Márquez, *op. cit.*, p. 125.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 145.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 146.

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

En ce qui concerne le docteur Urbino, figure importante de son siècle, celui-ci joue son rôle de médecin et d'éducateur avec brio : il est toujours en surface des choses, sur une scène ayant comme décor la ville. Dans les coulisses, les pauvres se disputent les rebuts de la marée, les guerres persistent dans les bourgs de la grande ville et les gens meurent toujours du choléra un peu partout dans le pays. En avant-plan, il paraît actif, concerné et militant alors qu'en arrière-plan, rien n'évolue. Il simule l'action, voire l'héroïsme. De plus, il refuse de donner systématiquement toute prescription à ses clients, prétextant que le corps se défend naturellement de ses agresseurs. Or, il s'administre toute une panoplie de médications servant à amenuiser ses maux de vieillard, et cela, à l'insu de tout le monde. Il s'inscrit peu à peu dans le bas terrestre. Il sent déjà la mort hanter son corps de vieil homme.

Florentino, lui, se complait dans une relation en surface qui ne va pas plus loin que la forme épistolaire et se tortille de douleur, les boyaux crispés d'amour. Il est l'artiste tourmenté qui se complait dans sa souffrance. Il la délecte, la distille, parce qu'elle est celle que la femme aimée lui procure. Cet amour qui aiguillonne tous ses sens, l'inscrit dans le continuum carnavalesque qu'est le bas; il crée, à la fois, sa mort et sa renaissance. En effet, Florentino se métamorphose en héros romantique lorsqu'il rencontre Fermina. Il est à l'affût des moindres agitations ou désordres de son corps, témoignages de l'amour, de la pulsion de vie et de mort. Florentino s'exalte devant l'affirmation de la vie alors que ses troubles gastriques sont le mimétisme de l'amour. Pour lui, la relation qu'il construit avec Fermina est concrète et ne relève pas du rêve. Cependant, leurs seules interactions sont sous forme épistolaire: « These letters establish a love object rather than build up interaction with an actual recipient of love²¹⁶. » Est-ce à dire que leur liaison amoureuse est platonique, tout à fait dénué d'un vrai développement amoureux? Fermina est persuadée qu'elle l'aime, alors qu'une fois de retour dans la ville, lorsqu'elle l'entrevoit pour la première fois depuis plus d'un an, elle se rend compte que tout cela n'existait pas, que ce n'était qu'une illusion :

²¹⁶ Claudette Kemper Columbus, *op. cit.*, p. 95.

En l'espace d'une seconde elle eut la révélation de la magnitude de sa propre erreur et se demanda atterrée comment elle avait pu réchauffer pendant si longtemps et avec tant de sacrifices une telle chimère dans son cœur. C'est à peine si elle parvint à penser : « Mon Dieu, le pauvre homme ! » Florentino sourit, tenta de dire quelque chose, tenta de la suivre, mais elle l'effaça à jamais de sa vie par un geste de la main²¹⁷.

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

À l'inverse, Florentino aperçoit la femme qu'il aime se déplacer dans la foule du marché avec une candeur nouvelle. Ébahi, il l'observe sans oser bouger. Subjugué par sa beauté et sa façon de se mouvoir sans se faire bousculer, comme irréaliste et provenant d'un ailleurs, Florentino, envoûté, la suit à travers le marché, « [...] Fermina Daza naviguait dans le désordre de la rue, auréolée d'un espace propre et d'un temps différent, sans se heurter à quiconque, comme une chauve-souris dans les ténèbres²¹⁸. » Fermina apparaît comme sortie d'un rêve : elle est comparée à une créature irréaliste qui se meut dans un univers qui ne semble pas, lui aussi, appartenir à la réalité. Florentino fétichise, en quelque sorte, Fermina. Il va même jusqu'à l'appeler la « déesse couronnée²¹⁹ ». Cela témoigne de la disparité entre les personnages, mais surtout de l'aveuglement de Florentino. Cet événement dans le livre soulève un questionnement quant à l'authenticité de l'amour qu'il croit lui porter. Elle semble appartenir à l'histoire qu'il s'invente. Florentino voit-il réellement la femme ou est-il obsédé par un idéal romanesque, celui dans lequel il se transpose? Il alimente une illusion de l'amour qu'il porte pendant cinq décennies. Lorsque le contact inévitable entre lui et la créature

²¹⁷ Gabriel García Márquez, *op. cit.*, p. 135-136.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 132.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 135.

survient, Fermina bascule dans « l'abîme du désenchantement²²⁰ » et Florentino s'efface déjà de sa mémoire. Il devient un souvenir. Leurs retrouvailles, présentées comme un cataclysme, la propulsent en dehors de sa rêverie romanesque. À l'opposé, pour Florentino, Fermina reste à jamais l'idéal à atteindre, l'être désiré. Le monde entre en commotion : une douleur organique afflige Florentino. Cet événement engendre définitivement son inscription dans le domaine du bas corporel et terrestre.

3.3.1 La « résurrection » de Florentino

La prostration de Florentino s'exacerbe à l'annonce des noces de Fermina et du docteur Urbino. Le voyant dépérir de jour en jour, comme au seuil de la mort, sa mère décide de l'envoyer sur un bateau pour un voyage destiné à lui faire oublier cet amour chimérique. La traversée du fleuve Magdalena se révèle comme un rite de passage pour Florentino, duquel il ressort complètement transformé et imbu d'une nouvelle compréhension du monde. À première vue, ce voyage le mène plutôt vers la mort : « Florentino Ariza, endurci à force de souffrir, assistait aux préparatifs du voyage comme un mort eût assisté à la préparation de ses honneurs funèbres²²¹. » C'est qu'il s'apprête à quitter, non pas la ville, mais la femme qu'il aime. On l'arrache de son point d'attache sur la Terre : son délire amoureux est son « élixir de vie²²². » Il se prépare véritablement pour une descente vers le Léthé, le fleuve de l'oubli. De plus, il connaît les motifs de sa mère : elle souhaite lui faire oublier Fermina en l'expédiant ailleurs, loin dans les terres et à haute altitude (vers le haut). La traversée du fleuve vise à épurer son âme humaine, tel un exorcisme.

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

²²⁰ *Idem*.

²²¹ *Ibid.*, p. 179.

²²² Gisela Pankow, *op. cit.*, p. 72.

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

Cette certitude flatteuse accrut l'inquiétude de Florentino qui, au sommet de la jouissance, avait senti une révélation à laquelle il ne pouvait croire et qu'il refusait même d'admettre, et qui signifiait que l'amour illusoire de Fermina Daza pouvait être remplacé par une passion terrestre²²³.

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

Ainsi le corps humain, le corps d'une inconnue qui l'avait poussé pendant cette nuit-là dans une cabine étrangère, trouve-t-il sa place dans le délire. Un tel clivage calme Florentino pendant deux ans d'absence correspondant au voyage de noces de Fermina Daza²²⁴.

La traversée du fleuve Magdalena devient alors un autre lieu de naissance pour lui. Il se sent tout d'un coup revivre. Il découvre le bas corporel lubrique, que Pankow envisage comme « un espace médiateur²²⁵ » : l'excitation, la jouissance et la libération de ses pulsions amoureuses amenuisent son mal d'amour, « Florentino ne fut jamais très conscient de ce voyage médicinal²²⁶. » La perte de sa virginité et, par conséquent, la libération de sa sexualité refoulée sont comparées à une médication qu'on lui administre pour le guérir de son mal d'amour.

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

²²³ Gabriel García Márquez, *op. cit.*, p. 185.

²²⁴ Gisela Pankow, *op. cit.*, p. 73.

²²⁵ *Ibid.*, p. 71.

²²⁶ Gabriel García Márquez, *op. cit.*, p. 178.

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

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

À l'image du Christ, tel un condamné au martyre, il passe la journée du samedi à souffrir des maux de l'amour pour ensuite renaître complètement changé et ragaillardi d'un souffle nouveau. Pour la deuxième fois dans le roman, l'on compare son mal d'amour avec un événement fondateur du christianisme, ce qui rend l'événement plutôt grotesque : on associe sa peine d'amour (la douleur dont il est affligé) à quelque chose de mystique, à un symbole religieux, malgré qu'il vienne de trouver sa libération ou son traitement thérapeutique dans la sexualité. D'ailleurs, le lendemain, il décide de retourner chez lui pour ne plus jamais quitter la ville de Fermina. Il croit désormais qu'il peut aimer plusieurs femmes, entretenir plusieurs relations, sans jamais tromper celle qu'il aime. Il est dans le déni et s'invente une histoire : utilisant les passions terrestres comme exutoire, il se convainc que son amour pour Fermina est unique et pur alors qu'il le distribue un peu partout dans la ville. Contrairement au Christ qui réapparaît à la suite de sa résurrection pour indiquer à ses apôtres comment partager son enseignement, et ce, pour le bien du peuple, Florentino, lui, consacre une bonne partie de sa vie au vice du corps, sans démontrer une quelconque conscience morale ou un souci des autres. Il vit littéralement à l'image de ses aspirations, avec une vision carnalisée du monde.

²²⁷ *Ibid.*, p. 190.

3.3.2 La ville-femme : un corps grotesque

Le temps qui s'écoule est désormais marqué par des rencontres charnelles. De la sorte, l'espace se féminise. Ce que Pankow appelle le « délire érotomaniaque²²⁸ » de Florentino s'inscrit dans des endroits précis de la ville. S'il ne sombre pas dans une psychose de l'amour, c'est qu'il réussit à trouver de multiples refuges pour son délire. Il y a d'abord la ville qu'il décide de ne plus quitter parce que Fermina y habite, « Ainsi la ville devient-elle un mur protecteur, qui encadre et englobe symboliquement les deux vies séparées²²⁹. » Pour Florentino, tout événement, bon ou mauvais, a un lien avec Fermina. Les murs de la ville, ses odeurs, ses couleurs et son brouhaha ne sont que le reflet de son amour, telle une invention de son imagination : « Inventer ici, n'est pas seulement tracer le dessin solitaire d'une figure imaginaire, c'est déjà, grâce à l'appui d'un prince, trouver l'enracinement désirable, de la pensée, dans une étendue vivante²³⁰. » Il organise son environnement selon ce qu'il convoite le plus ardemment. Ainsi, la ville devient un immense corps grotesque, où les cinq sens confondus de Florentino transposent sur celle-ci son avidité pour Fermina (qu'il fétichise). Le monde dans lequel il se meut prend forme : « Il n'est d'espace "réel" que celui que je parcours²³¹. » La ville devient le corps d'une femme. De retour chez lui, l'odeur pestilentielle des marais, la puanteur de la baie se transforme en une magnifique brise transportant l'odeur personnelle de Fermina, « Tout avait son parfum²³². » Chacun de ses recoins est propice à l'amour et les fleurs émanent son odeur.

Ensuite, sa maison, rue des Fenêtres, devient le sanctuaire de Florentino. Il la transforme en vue de leur éventuel mariage, « Reprendre Fermina Daza fut l'unique dessein de sa vie, et il était à ce point convaincu d'y parvenir tôt ou tard qu'il persuada Tránsito Ariza d'entreprendre la restauration de la maison afin qu'elle fût en état de la recevoir au moment même où le miracle aurait lieu²³³. » Les travaux de rénovation coïncident aussi avec la renaissance de la ville : la navigation fluviale rend le commerce florissant. Ainsi, la ville tout

²²⁸ Gisela Pankow, *op. cit.*, p. 72.

²²⁹ *Ibid.*, p. 73.

²³⁰ Jean Duvignaud, *op. cit.*, p. 20.

²³¹ Paul Zumthor. 1993. *La mesure du monde*. Paris : Éditions du Seuil, p. 15.

²³² Gabriel García Márquez, *op. cit.*, p. 192.

²³³ *Ibid.*, p. 222.

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

L'étendue au sein de laquelle je me situe devient, successivement ou à la fois, selon les heures et ma condition intérieure, densité extrême ou vide ou appel à l'action. Tout espace proche m'est matrice; au-delà, tout s'ouvre sur l'infini – sans discontinuité puisque je suis né. [...] Je ne tarde pas à organiser ce chaos, j'y fais choix de certains traits sur lesquels je centre ma perception; je conditionne celle-ci en fonction de mon besoin de vivre, de la confiance qu'il me fait faire au monde²³⁴.

Il s'agit bien d'un chaos que Florentino tente d'organiser et d'atténuer. Son corps projette sur l'environnement qu'il habite ses pensées, ses émotions et ses désirs. Ainsi, les femmes qu'il côtoie lui renvoient l'énergie dont il a besoin pour continuer à vivre. Il fornique littéralement avec la ville. Chaque aventure lui permet de perpétuer son sentiment amoureux, « La défloration anonyme est si génialement structurée qu'elle permet une suite : c'est d'abord la liaison avec une veuve que la mère de Florentino lui a mise dans le lit lors d'une nuit de combats pendant la guerre; c'est plus tard la rencontre de femmes anonymes²³⁵. » Ainsi, le corps humain devient un refuge pour son délire passionnel. Son « premier amour de lit²³⁶ » depuis son retour est la veuve Nazaret qui, une nuit, se réfugie chez lui, sa maison détruite par un coup de canon. La mère de Florentino, Tránsito Ariza, profite de l'occasion pour l'envoyer dormir dans la chambre de son fils, espérant qu'elle le guérisse de l'amour qui le paralyse. Cet événement montrent bien l'aveuglement volontaire des personnages : la guerre sévit partout dans le pays et la ville est bombardée de coups de canon, cependant, ni Florentino ni Tránsito Ariza ni la veuve Nazaret ne craint pour sa vie. Les activités sexuelles, que l'on associe, ici, à une culture débridée du carnaval, sont la première préoccupation des protagonistes. La maison de Florentino risque, elle aussi, de s'effondrer à tout moment; or, seul le plaisir de la chair l'intéresse. Ainsi, une seule nuit leur suffit pour se sentir

²³⁴ Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 16.

²³⁵ Gisela Pankow, *op. cit.*, p. 73.

²³⁶ Gabriel García Márquez, *op. cit.*, p. 196.

transformés : elle en putain et lui en chasseur solitaire assoiffé d'amour, « [...] tous deux en profiteront pour se lancer dans la vie²³⁷. » Florentino développe plus d'un stratagème pour ses diverses conquêtes qui se révèlent un véritable « remède à ses anciens maux²³⁸ ». Il se métamorphose en un séducteur averti, jamais assouvi. Il sait reconnaître ses prochaines conquêtes,

Cependant, il avait en sa faveur des avantages. L'un, son coup d'œil sans pareil pour reconnaître d'emblée la femme qui l'attendait, fût-ce au milieu de la foule où même là il faisait la cour avec prudence car il sentait que rien ne suscitait plus de honte ni n'était plus humiliant qu'une rebuffade. L'autre était qu'elles l'identifiaient tout de suite comme un solitaire assoiffé d'amour, un nécessiteux des rues dont l'humilité de chien battu les faisait capituler sans condition, sans rien demander, sans rien attendre de lui, à part la tranquillité d'avoir, en leur âme et conscience, accompli une bonne action²³⁹.

Pendant plus de cinquante ans, il est en quête de l'amour et chaque femme qu'il conquiert pallie son besoin d'être aimé. En fait, il le répand un peu partout. Au surplus, les lieux que fréquente Fermina sont pour lui une source à laquelle il s'abreuve dans ses moments de désarroi les plus exacerbés. Dans un restaurant, Florentino contemple le reflet de Fermina dans le miroir lui faisant face. Plus tard, il soudoie le propriétaire de l'immeuble de le lui vendre et l'installe dans sa chambre afin de se sentir près d'elle. Plusieurs fois, au cours des cinquante années d'attente, il se recueille devant ce qui continue pendant à peine une heure le reflet de son amour perdu. Cet « espace délimité²⁴⁰ » contient en lui-même un temps figé qui permet à Florentino de se réconcilier avec le monde.

Ainsi, durant les longues années d'attente où Fermina demeure inaccessible à cause de ses vœux sacramentaux, il accumule aventure par-dessus aventure. Il inventorie ses conquêtes dans des carnets intitulés *Elles*, à l'image du scientifique détaillant les résultats de ses expérimentations. Il y a un renversement des rôles ici : le docteur Urbino qui représente le discours de la science ne travaille pas à l'élimination du choléra avec autant de rigueur que Florentino travaille à l'élaboration de ses registres. Au bout de la demi-décennie d'attente,

²³⁷ *Ibid.*, p. 197.

²³⁸ *Ibid.*, p. 196.

²³⁹ *Ibid.*, p. 197.

²⁴⁰ Gisela Pankow, *op. cit.*, p. 72.

pas moins de 622 amours sont enregistrés dans ses carnets. Ses découvertes sur les relations hommes-femmes lui permettent d'élaborer sa propre vision sur celles-ci. Aussi, la diversité des relations amoureuses dont il est mention dans *L'Amour aux temps du choléra* démontre à quel point il est aveuglé par l'amour illusoire qu'il s'invente. Son libertinage exagéré conjure d'ailleurs une valeur grotesque aux sentiments amoureux qu'il prétend nourrir pour Fermina,

Let me list the ways — some of them — in which García Márquez portrays love in this novel: love between old people, love between adolescents, love between an old man and a young virgin, love with prostitutes, love as infidelity, epistolary love, platonic love, interracial love, masochistic love — in fact, almost every kind of love [...] ²⁴¹.

Florentino est sans cesse irrassasié; il recourt de façon excessive, tel un toxicomane, à ce remède lubrique, prétextant souffrir d'un mal d'amour. Toutes les formes de relations qu'il développe au cours de ces années donnent l'illusion qu'il est torturé par un besoin intarissable de se faire aimer et d'aimer en retour. En jurant un amour éternel à Fermina, il se positionne lui-même dans un autre espace-temps, construit selon ses désirs, « [...] elle [la forme du grotesque] permet enfin de jeter un regard nouveau sur l'univers, de sentir à quel point tout ce qui existe est relatif et que, par conséquent, un ordre du monde totalement différent est possible ²⁴². » Mû en séducteur impénitent, il jure de se faire un nom et une fortune en attendant la mort du docteur Urbino. Florentino ressent cette nécessité de libérer sa tension sexuelle, ce qui lui permet de se sentir vivant. Les nombreuses liaisons qu'il entretient lui permettent de se projeter dans l'avenir et d'envisager le présent : « [...] il continua à chasser pendant plusieurs années d'orphelines petites oiselles de nuit, dans l'illusion de soulager son mal de Fermina Daza ²⁴³. » Évidemment, ce mode de vie est tout à fait factice. Il lui donne l'impression qu'il se rapproche de Fermina, mais, en réalité, Florentino se complaît absolument dans la débauche et se surprend même plusieurs fois à tomber amoureux de ses conquêtes.

²⁴¹ Michael Palencia-Roth. 2003 « Gabriel García Márquez : Labyrinths of Love and History ». In *Twayne Companion to Contemporary World Literature*, sous la dir. de Pamela A. Genova, p. 55. New York : Twayne Publishers

²⁴² Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, *op. cit.*, p. 44.

²⁴³ Gabriel García Márquez, *op. cit.*, p. 223-224.

Florentino se rend au phare du village avec d'innocentes jeunes femmes pour se soulager au rythme des remous de la mer. Le tonnerre des vagues reflète l'intensité de son naufrage. Encore une fois, les aventures passionnelles et fugaces le renvoient à cette mort qu'il sent le hanter perpétuellement et à cette vitalité qui l'emplit lors de ses moments de jouissance,

Ce n'est pas seulement une peau et les multiples muscles, mais un passage ouvert : le corps n'est pas un simple sac qu'on emplit de nourriture ou qu'on vide, il ne se réduit pas aux planches d'anatomie, dessins, photographie pornographiques, mais il est cette réponse à la question (à la frustration) que pose notre propre corps—et qui se sent incomplet, condamné à cette « sissiparité » que Platon avait intellectualisée dans la symbolique recherche de l'unité. Car nous sommes, par nous-mêmes, repliés sur nous-mêmes, attente puis interrogation différée. Le désir embrasse cette question informulée, sans doute et la déborde, mais la rencontre amoureuse est d'abord reconnaissance de la réponse qui nous est faite²⁴⁴.

La découverte du bas corporel lui donne l'illusion de le ramener à la vie. Elle remplit, d'une façon grotesque, cet espace laissé vide par Fermina et lui permet de trouver un équilibre à son existence. La réponse des corps au moment de la copulation lui procure la décharge d'énergie nécessaire pour tolérer son quotidien sans elle. La rencontre des corps lui permet d'atteindre un état d'être où tout devient possible. Sa sexualité est à l'origine de son épanouissement. Au surplus, de son expérience des femmes et de la sagesse qu'il acquiert pendant toutes ces années, il développe plusieurs théories sur l'amour. Il inscrit ses observations dans un livre qu'il nomme le « Secrétaire des amoureux ²⁴⁵ » et qu'aucun libraire n'accepte de publier.

Le premier soir de deuil de Fermina, Florentino se rend chez elle pour lui renouveler son vœu de fidélité. Peu après, il erre dans les rues, épouvanté par son audace et par ce que l'avenir lui réserve. Dans la ville, on décrète l'état d'urgence à cause du déluge. Florentino ne peut s'empêcher de penser que ce désastre naturel a quelque chose à voir avec son désordre. La violence des eaux reflète aussi la détresse et la colère de Fermina, nouvellement libérée de ses responsabilités maritales. La ville-femme est désormais ouverte à Florentino; elle libère un torrent retenu depuis longtemps, telle la perte des eaux lors d'un accouchement. Le cycle

²⁴⁴Jean Duvignaud, *op. cit.*, p. 169.

²⁴⁵Gabriel García Márquez, *op. cit.*, p. 225.

carnavalesque est très bien illustré à travers l'image de la ville inondée. Le temps cyclique insinue que la vie suit la mort. Ainsi, le décès du docteur Urbino occasionne la renaissance de Fermina.

3.4 Le changement de siècle

Après la mort du docteur Urbino, Florentino convainc Fermina de l'accompagner pour une croisière sur le fleuve Magdalena. Ce voyage est une opportunité pour le couple de s'épanouir en dehors des regards et des préjugés. Ils profitent de cette occasion pour se rapprocher et ainsi rattraper le temps. Et le soir, lorsqu'il ressasse dans sa tête cette réunion avec elle, une constipation féroce l'assaille comme jamais auparavant. Il célèbre sa victoire dans la douleur. Son corps répond à son bouleversement amoureux : « Ses bobos de vieillard, qu'il supportait mieux que ses contemporains parce qu'il les connaissait depuis qu'il était jeune, l'assaillirent tous en même temps²⁴⁶. » Il s'agit, en fait, de la fin des symptômes du choléra, ses malaises corporels étant plutôt causés par la vieillesse. Il semble que le temps reprend son cours, que Florentino accède à la réalité temporelle du roman : celui du XX^e siècle. Il recourt à des soins palliatifs beaucoup plus torturants que des simples lavements. À la suite de sa rencontre avec Fermina, les deux semaines qui s'ensuivent lui paraissent complètement irréelles : il perd l'appétit et le sommeil; et cherche des signaux codés qui lui indiqueraient son salut là où il n'y en a pas. Sous le porche de sa maison, « après tout juste trois semaines de passion²⁴⁷ » il remarque une enveloppe dont il reconnaît aussitôt l'écriture. L'on fait référence, pour la troisième fois, à la passion du Christ pour évoquer le cheminement de Florentino. Cette association est ironique : Florentino est loin d'être un saint, sa vie se déroulant sous l'insigne du vice corporel. La passion illustre alors le passage entre sa vie factice et le présent et aussi, peut-être, sa nouvelle fidélité envers Fermina. La souffrance qui accompagne ces longs jours d'attente lui permet d'accéder à un nouvel état d'être : il ressuscite, prêt à affronter le monde et à reconquérir Fermina. Il s'empare de la lettre et l'odeur des gardénias lui monte à la tête. Fermina lui ouvre une porte sur son monde.

²⁴⁶ *Idem.*

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 369.

Et pour la première fois depuis plusieurs années, celle-ci se surprend à évoquer son histoire avec lui, envahie par les souvenirs des « [...] temps chimériques de cet amour irréel²⁴⁸. » Sans s'en apercevoir, « [...] les espaces dans sa mémoire où les souvenirs du mort parvenaient à s'apaiser étaient peu à peu et de façon inexorable occupés par le champ de marguerites où elle avait enseveli ceux de Florentino Ariza²⁴⁹. » Ce dernier s'immisce à nouveau dans sa vie pour ne plus en ressortir.

Il entreprend donc de la séduire une seconde fois sans faire référence au passé, façon d'inscrire leur histoire dans le présent : « [...] il repartait à zéro²⁵⁰. » Il se munit d'une machine à écrire, technologie innovatrice, pour lui adresser ses lettres, ce qui reflète également le changement de siècle qui s'opère en lui. Ce modernisme lui vaut d'être considéré autrement par Fermina : elle lui convie une certaine autorité et maturité. De plus, chacune des lettres contient des réflexions sur la vie que Florentino développe à partir de ses longues années d'expérience sur les relations entre les hommes et les femmes. Le style est différent de celui employé lors de sa jeunesse : il rédige ses pensées avec la maturité d'un vieil homme qui s'affaire à compléter ses Mémoires. Cela intrigue Fermina : elle conserve alors les feuillets comme de précieux objets : « [...] elle comprit que dans le monde quelque chose avait changé²⁵¹. » Le dessein de Florentino n'est autre que de la défaire de son veuvage le plus rapidement possible. Il délaisse peu à peu son mode de vie des cinquante années passées pour se consacrer ultimement à la femme qu'il désire depuis si longtemps. Il réussit à développer avec elle ce qui n'était qu'une illusion à l'âge pubère.

À bord du navire, les rêves de Florentino se concrétisent : Fermina prend possession de la cabine présidentielle. Sur le pont, assis sur des chaises en osier, ils contemplent le fleuve noir décoré des reflets de la lune. La nuit symbolise la fin, la mort d'un passé et l'évocation d'un renouveau. Loin d'être seulement une fuite, le voyage illustre l'autorité dont jouit Fermina sur sa vie depuis la mort de son époux et, par conséquent, il insinue une réconciliation avec le monde. Ce voyage efface toutes les années qui séparent Fermina et

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 360.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 362.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 373.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 381.

Florentino, un peu à l'image des voyages de l'oubli qu'on les avait respectivement forcés à entreprendre lors de leur jeunesse. La réconciliation avec le présent rend le futur envisageable pour les deux vieillards :

Fermina Daza demeura immobile jusqu'au petit matin, l'esprit absorbé par un Florentino Ariza qui n'était pas la triste sentinelle du petit parc des Évangiles dont le souvenir n'éveillait plus en elle la moindre lueur de nostalgie, mais un homme boiteux, décrépité, réel, celui qui avait toujours été à portée de sa main et qu'elle n'avait pas su reconnaître. Et tandis que le navire l'entraînait de son souffle puissant vers la splendeur des premières roses, tout ce qu'elle demanda à Dieu fut que Florentino Ariza sût, le lendemain, par où recommencer²⁵².

Florentino n'a plus l'aspect d'un fantôme errant, ni du pauvre garçon au cœur brisé. Il est réel avec ses vieux os et sa lucidité désarmante, en pleine possession de ses moyens et en contrôle de son monde. D'ailleurs, il délaisse son éternel costume funèbre. Revêtu d'un pantalon de toile, d'une chemise blanche à manches courtes et d'une casquette de marin, il réveille en Fermina une émotion troublante qui n'est autre que celle de l'amour. Le noir de ses anciens habits s'inscrit dans le courant du XIX^e siècle, à un Florentino qui prétendait être quelqu'un d'autre et qui entrevoyait l'espace qu'il habitait selon l'univers romanesque de cette même époque. Le blanc symbolise davantage la pureté et la renaissance.

Rapidement, ils compensent le demi-siècle qui les sépare et entrevoient l'horizon qui se profile. Ils vivent l'un pour l'autre jusqu'à partager leurs maux de vieillards : « [...] elle lui donnait ses lavements, se levait avant lui pour brosser son dentier qu'il déposait dans un verre avant de dormir [...]»²⁵³. » Les troubles intestinaux de Florentino font désormais partie du quotidien de Fermina qui partage avec lui le rituel palliatif, sorte de marque de tendresse. Tous ces soins que l'un prodigue à l'autre concrétisent leur union qui, elle, s'articule comme un amour grotesque. Ce sont les mouvements du bas corporel de Florentino qui témoignent de leur intimité et de leur amour.

À la fin de la traversée, Fermina reconnaît certaines de ses connaissances parmi les nouveaux passagers. Elle refuse d'être découverte et que ses agissements de veuve en

²⁵² *Ibid.*, p. 420.

²⁵³ *Ibid.*, p. 438.

rétablissement soient dévoilés au grand jour. Florentino ordonne au capitaine de hisser le drapeau jaune du choléra. De la sorte, il s'assure d'un isolement irrévocable. Bien qu'aucune épidémie ne soit déclarée, les risques de la contamination sont encore réels. Florentino comprend que la seule façon de sauver ce voyage est de parer le navire du symbole de la maladie et de la mort. Alors qu'on s'évertuait à nier toute existence de la maladie, désormais on l'invente. Le choléra devient le seul salut du couple. L'embarcation lève l'ancre d'urgence pour le voyage du retour. Ce qui apparaît comme un simple voyage d'agrément se profile peu à peu en un dernier voyage, un dernier rite de passage pour Florentino et Fermina. En direction vers la ville où tout a commencé, ils prennent conscience que la croisière tire à sa fin et que le retour signifie la fin de leur bonheur. Horrifiés par l'idée de voir encore une fois leur relation s'interrompre, ils appréhendent le retour à la terre ferme :

Ça va être comme la mort [...]. Ni lui ni elle ne pouvaient s'imaginer ailleurs que dans la cabine, assis à une autre table que celle du bateau, incorporés à une autre vie qui leur serait à jamais étrangère. C'était en effet comme la mort²⁵⁴.

Seul le drapeau claquant au bout du mât leur assure un voyage ininterrompu. Le choléra, qui jusqu'alors agissait en sourdine tout au long de l'histoire, annonce l'espoir d'un amour éternel. La symbolique de la maladie est complètement renversée. Ici, on lui accole une toute autre signification, celle de l'évasion et du rêve : « À l'horizon se levait le rêve d'autres voyages avec Florentino Ariza : des voyages fous, sans bagages et sans mondanité : des voyages d'amour²⁵⁵. » Le drapeau jaune annonce la survie d'un amour, au-delà des frontières. À travers le hublot, Florentino aperçoit l'estuaire du fleuve qui s'étend jusqu'au bout du monde, le présage de la pérennité des amours. Il prescrit le capitaine de mener encore une fois le navire tout droit vers l'horizon. Dans les yeux de Fermina transparaissent « les premières lueurs d'un givre hivernal²⁵⁶ ». Il s'agit de leur dernier voyage, celui où commence leur réelle aventure amoureuse. Désormais, ils peuvent mourir, le drapeau jaune claquant de fierté au bout du mât.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 440.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 439.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 443.

3.5 Le choléra et le carnavalesque

La carnavalisation est omniprésente dans le roman. Elle se traduit par la distance existante entre les personnages et le choléra qui, par le fait même, évoque l'idée d'un mode de vie illusoire, sorte de seconde vie : le docteur Urbino nourrit le désir de changer le visage de sa ville en la modernisant plutôt qu'en la protégeant contre toute maladie; Florentino s'invente une histoire grotesque sous l'insigne de la maladie ; et Fermina se questionne, une fois la mort de son mari survenue, sur ce qu'est réellement l'amour, incapable de dire si ce qu'elle vit pendant toutes ces années avec le docteur Urbino était de l'amour. Les aspirations des personnages les amènent à refaçonner leur monde, de façon narcissique. Rien ne les intéresse plus qu'eux-mêmes. Leur vision limitée du monde les propulsera d'ailleurs dans le bas carnavalesque. Le docteur Urbino meurt de façon subite, sans jamais avoir réussi à rendre sa ville digne de celles de l'Europe. Il est renié par la nouvelle génération qui considère ses pratiques comme désuètes.

Florentino, d'abord envahit par un sentiment amoureux platonique, rend l'amour qu'il porte grotesque. Il le rabaisse constamment. Son corps est perturbé de coliques et de diarrhées lorsqu'il est en proie à ses émotions passionnelles. De plus, l'amour est comparé à une maladie : on reconnaît un malade de l'amour à ses vomissements, ses diarrhées, ses coliques, son teint pâle et son physique de moribond. Les sentiments amoureux sont rabaisés et présentés comme tout à fait grotesques. Comment ne pas trouver ridicules les effroyables mouvements du bas corporel de Florentino lorsqu'il est en présence de Fermina? Trois fois dans le roman, l'on fait allusion au choléra alors qu'il grelotte d'amour, fiévreux et délirant ou qu'une violente diarrhée l'assaille. D'ailleurs, Florentino n'est-il pas lui-même le foyer d'une maladie, celle de l'amour? Tout ce qui est relié au bassin, aux organes génitaux et au derrière évoque à la fois la mort et la naissance. Florentino tourne dans ce cycle carnavalesque propre au grotesque. Son sentiment amoureux l'envoie constamment vers le bas, la terre où tout retourne et meurt, pour revivre ensuite, dans une extase qui lui donne cette sensation proche du bonheur avant de retomber, encore une fois, vers sa mort. Le principe carnavalesque est présenté de façon très explicite chez Florentino : il subit le rabaissement, le grossissement, la mort et la naissance plusieurs fois dans le roman. Les

relations sexuelles qu'il accumule lui donnent l'illusion de revivre à chaque fois exalté par son amour pour Fermina. Il se replie dans un monde qu'il organise selon sa convoitise. Florentino se lance dans la luxure jusqu'à devoir comptabiliser ses conquêtes dans de petits carnets pour se souvenir de chacune d'entre elles. Il se construit une deuxième vie factice dans laquelle il crée le bonheur éphémère, les fêtes illusoires et les amourettes de passages, tel un carnaval qui dure plus de cinquante ans, pour remplir le vide créé par son bouleversement amoureux. Ce mode de vie lui permet d'envisager l'avenir et d'attendre avec certitude la mort du docteur Urbino. Pendant plus de cinquante ans, imbu d'un amour qu'il croit réel, Florentino déambule dans une ville qui se refaçonne selon ses désirs, voire selon son appétit libidineux.

En parallèle, le choléra continue d'exister, mais sans pour autant déranger son quotidien. Alors que Florentino monte les échelons de la compagnie fluviale de son oncle et qu'il se croit de plus en plus près de Fermina, les bateaux hissent encore le drapeau jaune du choléra. Parfois, l'on trouve des corps à la dérive sur le fleuve Magdalena. Et c'est là le point culminant du roman : le choléra, symbole de l'affliction, de la diarrhée et du vomissement, permet au couple de perpétuer leur amour au-delà des frontières. Il insinue donc la mort des deux personnes tout comme leur renaissance : le navire s'élance pour un voyage vers une nouvelle aventure. Et la réunion du couple se fait dans la réunion des corps, lavements compris.

CONCLUSION

L'étude de Bakhtine sur l'œuvre de Rabelais a permis de mettre en lumière un genre qui semble constamment se redéfinir. Si les images du carnaval sont aussi infinies que le théoricien le prétend, le carnavalesque, lui, se régénère toujours selon le contexte politique et social. En effet, la littérature carnavalisée se veut une représentation du monde dans lequel elle s'inscrit. Bakhtine le dit: « Beaucoup de côtés essentiels de la vie, plus exactement de ses *pans* cachées, purent être découverts, exprimés, recevoir un sens, uniquement grâce à ce langage²⁵⁷. » Belleau entretient ce même discours; il prétend que la notion développée par le théoricien russe permit « d'entamer une certaine réalité littéraire dont on ne savait trop par quel biais il fallait l'aborder²⁵⁸. » Le carnavalesque est donc un mode d'existence à valeur symbolique : constitué de deux pôles contraires qui se relancent continuellement (haut/bas), son langage se développe à partir des référents de l'auteur et de sa société. Si l'étude de Rabelais pour Bakhtine est la voie d'accès première à la culture populaire du Moyen Âge et de la Renaissance, la littérature carnavalisée, en tant que langage, est elle aussi porteuse de plusieurs discours sociaux et culturels. Belleau s'était lui-même lancé dans une étude du carnavalesque dans la littérature québécoise, déclarant même qu'un Québécois ne peut s'empêcher, à la lecture de Rabelais, de s'en délecter et de se sentir interpellé par ses écrits. Danow, lui, le distingue dans la littérature issue de l'expérience de la Seconde Guerre Mondiale. Ainsi, il semble que la littérature carnavalisée ait laissé ses traces un peu partout. Comme l'affirme Bakhtine, les réjouissances (le carnaval) succèdent aux périodes de perturbations dans l'histoire de l'homme parce qu'elles lui permettent de transcender sa peur. En ce même sens, la littérature carnavalisée, qui trouve ses ferments dans la société qu'elle représente, s'avère plutôt être le témoignage d'une époque, portant les traces d'un imaginaire

²⁵⁷ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 223-224.

²⁵⁸ André Belleau, « Bakhtine et le multiple », *op. cit.*, p. 95.

social donné. Il s'agirait de reprendre certains textes et de les analyser sous l'angle bakhtinien pour y découvrir un discours latent ou l'empreinte d'une époque.

La lecture bakhtinienne du choléra, dans *La passe dangereuse* et *L'amour aux temps du choléra*, nous a permis d'observer le principe carnavalesque dans les textes, à savoir ses manifestations et sa portée et de déterminer la pertinence du modèle bakhtinien. Nous partions de ce postulat : c'est dans la carnavalisation que les personnages principaux trouvent leur seconde vie et s'affranchissent d'un meilleur présent qui leur permet ensuite d'envisager l'avenir. Le choléra s'avère être le déclencheur du mouvement carnavalesque dans l'histoire des deux romans. La culture du carnaval n'est pas présente de la même façon dans les deux œuvres du corpus. Dans *La passe dangereuse*, le rythme de vie festif de la Chine coloniale évoque un refus de la réalité (chinoise et cholérique) et présente une nouvelle maladie, celle de la superficialité, dont souffrira Walter. Dans *L'amour aux temps du choléra*, les illusions (sorte de secondes vies) dans lesquelles vivent les personnages principaux ainsi que l'amour grotesque (principe de rabaissement) que construit Florentino évoquent plutôt un aveuglement volontaire de la part des protagonistes. Lorsque la maladie ne peut plus être niée ou évitée, la carnavalisation s'estompe, dans les deux cas, à travers une fin : Walter meurt du choléra alors que le docteur Urbino connaît une chute mortelle (du haut d'une échelle, il tentait d'attraper son perroquet fuyard). La fin de *L'amour aux temps du choléra* laisse prétendre qu'il s'agit du dernier voyage de Florentino et de Fermina. Ces événements suivent d'ailleurs le cycle carnavalesque vie/mort. Walter et le docteur Urbino subissent une chute brutale : l'un dépérit à travers les vomissements et la diarrhée (symptômes du choléra) alors que l'autre tombe de manière inopinée provoquant ainsi sa mort. Florentino et Fermina inventent la maladie pour s'isoler du reste du monde, s'inscrivant, eux aussi, dans le domaine du bas.

L'approche bakhtinienne a donc permis d'envisager les textes plus en profondeur et d'y déceler le témoignage d'une société à travers son discours latent. Dans *La passe dangereuse*, la carnavalisation peut se comprendre comme une critique ou un constat que développe l'auteur vis-à-vis sa société. Pour Anthony Daniels, « Maugham's writing bears

the mark of a doctor's sensibility [...] his eye was clearly that of a doctor²⁵⁹. » Ses textes, tels des traités médicaux, montrent une société altérée par les passions et les sentiments. Peut-être tente-t-il, tout comme Walter, de remédier à la maladie de la superficialité dont il croit atteinte la société qu'il fréquente... Dans *L'amour aux temps du choléra*, la carnavalisation exprime un aveuglement et un manque de contact avec la réalité que Kemper Columbus conçoit comme la métaphore d'un problème social propre au XX^e siècle. Le narcissisme du docteur Urbino et de Florentino constituent aussi une maladie épidémique : il reflète celui de la société. En fait, Fermina ne joue qu'un rôle subsidiaire dans le roman. Aucun des deux hommes ne voit la femme : le docteur veut construire la ville vers le haut, l'élever au même rang que celles de l'Europe; et, Florentino satisfait son désir sous un masque. Il vit dans l'illusion que les femmes font subsister son amour pour Fermina alors qu'il tombe amoureux de ses conquêtes plusieurs fois pendant les longues années d'attente. Ses agissements remettent en doute la véracité de l'amour qu'il prétend nourrir pour Fermina. Le docteur Urbino et Florentino vivent selon leurs aspirations, entraînant le reste du monde dans leur mascarade. Le grotesque qui structure le mode de vie des personnages exprime ce narcissisme contagieux. Au surplus, il expose une autre maladie, celle du machisme, qui pourrait éventuellement être le sujet d'un autre travail de recherche.

À la lumière de nos observations, le modèle bakhtinien semble constituer un outil d'analyse fort pertinent pour l'étude des romans du corpus, donc pour les livres n'appartenant pas seulement à la période médiévale et à celle de la Renaissance. La notion de carnivalesque présentée dans l'ouvrage de Bakhtine change littéralement la façon d'appréhender les textes et le monde.

²⁵⁹ Anthony Daniels. 2004. « How Good Was Maugham? » *The New Criterion*, vol. 22, no 6 (February), p. 21.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de fiction

- García Márquez, Gabriel. 1985. *L'amour aux temps du choléra*. Paris: Grasset, 445 p.
- Somerset Maugham, William. 1961. *La passe dangereuse*. Paris : Librairie Hachette, 257 p.
- . 2004. *The Painted Veil*. New York: Vintage International, 246 p.

Études générales sur l'œuvre de Gabriel García Márquez

- Bell-Villada, Gene H. 1990. *García Márquez the Man and his Work*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 247 p.
- Booker, M. Keith. 2010. « The Dangers of Gullible Reading: Narrative as Seduction in García Márquez's Love in the Times of Cholera ». In *Gabriel García Márquez*, sous la dir. Ilan Stavans, p. 301-318. Pasadena: Salem Press.
- Fiddian, Robin (dir. publ.). 1995. « Introduction ». Chap in *García Márquez*, p. 1-26. New York: Longman.
- Kemper Columbus, Claudette. 1992. «Faint Echoes and Faded Reflections: Love and Justice in the Time of Cholera». *Twentieth Century Literature*, vol. 38, no 1, p. 89-100.
- Mac Adam, Alfred J. 1985. « Realism Restored ». *Review: Latin American Literature and Arts*, vol. 35, p. 34-38.
- Marshall, April D. 2003. «Somatically Speaking: The Rhetoric of Disease Metaphors and Latin American Literature ». Thèse de doctorat, New York: Université de New York, 156 p.
- Mendoza, Plinio. 1982. *Une odeur de goyave*. Paris: Belfond, 188 p.
- Moraña, Mabel. 1990. « Modernity and Marginality in Love in Time of Cholera ». *Studies in Twentieth Century Literature*, vol. 14, no 1, p. 27-43.

Palencia-Roth, Michael. « Gabriel Garcia Marquez: Labyrinths of Love and History ». In *Twayne Companion to Contemporary World Literature*, sous la dir. de Pamela A. Genova, New York: Twayne Publishers, p. 54-58.

Pankow, Gisela. 1987. « L'amour absolu et l'espace médiateur ». *Esprit*, vol. 133, p. 69-75.

Nobel Prize. 2010. « Gabriel García Márquez ». In *Nobel Prize in Literature*. En ligne.
< http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1982/marquez-lecture.html >
Consulté le 13 octobre 2009.

Études générales sur l'œuvre de William Somerset Maugham

A. Cordell, Richard. 1954. « Maugham at Eighty ». *College English*, vol. 15, no 4, p. 201-207.

Barton Palmer, R. 1981. « Artists and Hacks: Maugham's "Cakes and Ale" ». *South Atlantic Review*, vol. 46, no 4, p. 54-63.

Boleslawski, Richard. 1934. *The Painted Veil*. Film 35 mm, noir et blanc, 85 min. Californie : Metro-Goldwyn-Mayer.

Curran, John. 2006. *La passe dangereuse*. Film 35 mm, coul., 125 min, Beijing : WIP.

Daniels, Anthony. 2004. « How Good Was Maugham? » *The New Criterion*, vol. 22, no 6, p. 19-26.

Dottin, Paul. 1926. « Le réalisme de Somerset Maugham ». *La revue de France*, Les éditions de France, no 11, p. 576.

Epstein, Joseph. 1985. « Is It All Right to Read Somerset Maugham? » *The New Criterion*, vol. 4, no 3, p. 1-13.

Somerset Maugham, William, 1989. *Et mon fantôme en rit encore, journal 1892-1944*. Paris: Éditions du Rocher, 404 p.

Spencer, Theodore. 1940. « Somerset Maugham ». *The English Journal*, vol. 29, no 7, p. 523-532.

Internet Archive. 2001. « An Elegy on the Death of Mad Dog ». In *American Libraries*. En ligne. < <http://www.archive.org/details/elegyondeathofma00gold> >. Consulté le 10 octobre 2009.

Études sur l'histoire du choléra

Bardet, Jean-Pierre (dir. publ.). 1988. *Peurs et terreurs face à la contagion : choléra, tuberculose, syphilis : XIX^e-XX^e siècles*. Paris : A. Fayard, 442 p.

Bourdelaïs, Patrice et André Dodin. 1987. *Visages du choléra*. Paris : Belin, 167 p.

Bourdelaïs, Patrice et Jean-Yves Raulot. 1987. *Une peur bleue : histoire du choléra en France 1832-1854*. Paris : Payot, 310 p.

Duby, Georges. 2001. *An 1000 an 2000, sur les traces de nos peurs*. Paris : Textuel, 143 p.

François Delaporte. 1990. *Le savoir de la maladie : essai sur le choléra de 1832 à Paris*. Paris : Presses Universitaires de France, 194 p.

Françoise Hildesheimer. 1993. *Fléaux et sociétés : de la grande peste au choléra : XIV^e au XIX^e siècle*. Paris : Hachette, 175 p.

Gualde, Norbert. 1999. *Un microbe n'explique pas une épidémie*. Le Plessis-Robinson : Institut Synthélabo, coll. « Les empêcheurs de tourner en rond », 312 p.

----- . 2002. *Épidémies : la nouvelle carte*. Paris: Desclée Brouwer, coll. « Médecine », 238 p.

Le journal du CNRS. 2006. « Comprendre les épidémies ». In *5 défis pour la biodiversité*. En ligne. < <http://www2.cnrs.fr/presse/journal/2867.htm> >. Consulté le 9 février 2010.

Études sur le carnavalesque

Bakhtine, Mikhaïl. 1970. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*. Saint-Amand: Gallimard, 476 p.

----- . 1970. *La poétique de Dostoïevski*. Paris : Éditions du Seuil, 367 p.

----- . 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 492 p.

Belleau, André. 1983. « Carnavalisation et roman québécois : mise au point sur l'usage de Bakhtine ». *Études françaises*, vol. 19, no 3, p. 51-64.

----- . 1986. « Le conflit des codes dans l'institution littéraire ». *Surprendre les voix*, Montmagny : Boréal, p. 167-174.

----- . 1990. *Notre Rabelais*. Montréal : Boréal, 178 p.

Breut, Michèle. 1994. *Le haut et le bas : essai sur le grotesque dans Madame Bovary de Gustave Flaubert*. Amsterdam : Rodopi, 258 p.

Danow, David K. 1995. *The Spirit of Carnival: Magical Realism and the Grotesque*. Lexington: The University Press of Kentucky, 183 p.

Mailhot, Laurent. 1986. « André Belleau ». *Études françaises*, vol. 22, no 3, p. 3-5.

Autres ouvrages

Cunin, Elisabeth. 2004. *Métissage et multiculturalisme en Colombie, Carthagène : le « noir » entre apparences et appartenances*. Paris : Harmattan, 300 p.

Delumeau, Jean. 1978. *La peur en Occident*. Paris: Fayard, 485 p.

Duvignaud, Jean. 1973. *Fêtes et civilisations*. Paris : Librairie Weber, 202 p.

Genette, Gérard. 1979. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil, 467 p.

Muchembled, Robert. 1978. *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XV^e et XVIII^e siècle)*. Paris: Flammarion, 398 p.

----- . 2008. *Une histoire de la violence : de la fin du Moyen Âge à nos jours*. Paris : Éditions du Seuil, 498 p.

Roh, Franz. 1925. « Magical Realism: Post-expressionism ». In *Magical Realism: Theory, History, Community*, sous la dir. de Lois Parkinson Zamora et Wendy B. Faris, p. 15-31. Durham and London: Duke University Press.

Zumthor, Paul. 1993. *La mesure du monde*. Paris: Éditions du Seuil, 438 p.

Centre national de ressources textuelles et lexicales. 2010. « Lexicographie ». In *Portail lexical*. En ligne. < <http://www.cnrtl.fr/definition/flore/substantif> >. Consulté le 21 juillet 2010.

Lexilogos. 2010. « Dictionnaire Gaffiot ». In *Latin*. En ligne. < <http://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?p=1631> >. Consulté le 10 avril 2010.

Organisation des Nations Unies, « Thème de la Journée mondiale de lutte contre le sida 2009 : “Accès universel et droits de l’homme” ». In *Journée mondiale de lutte contre le sida*. En ligne. < <http://www.un.org/fr/events/aidsday/> >. Consulté le 9 février 2010.