

Vers « “cela” qui déborde tout concept » L'exercice de la pensée symbolique dans *Tobie des marais*, de Sylvie Germain

Au soir même de la soutenance de sa thèse de philosophie, Sylvie Germain, d'après ses confidences, se mit à écrire des contes pour enfants, laissant rejaillir son besoin d'écrire dans le royaume de la fiction. Un mouvement de pulsation allait par la suite faire alterner essais et romans, préservant une certaine distinction entre les explorations imaginaires et le creusement, par la voie réflexive, des intuitions qu'elles suscitent. Son œuvre invite ainsi à s'interroger sur la complémentarité entre la démarche philosophique, avec laquelle les essais ont de fortes affinités¹, et la fabulation romanesque.

Au sein de cette œuvre, un roman attire l'attention par l'étonnante alliance opérée entre la grâce légère de la fantaisie et la gravité du problème autour duquel elle se déploie, le scandale du mal par lequel la romancière se reconnaît hantée. Il s'agit de *Tobie des Marais*, réécriture d'un récit biblique deutérocanonique aux allures de conte merveilleux. Un essai, *Rendez-vous nomades*, quoique largement postérieur, s'offre à une lecture conjointe : là aussi, les interrogations sur Dieu et sur le mal se creusent d'un même mouvement ; et la réflexion se développe à partir de la reconnaissance en le Bible du point saillant du paysage mental de l'auteur. Toute quête de sens, note Sylvie Germain, se déploie « depuis un *lieudit* culturel² » ; de Heidegger, elle a retenu la question qui devrait s'adresser à toute pensée : « d'où reçoit-elle sa direction, de quels confins, quel vent d'amont l'a fait lever et la pousse, l'orienté³ ? » Dans le roman comme dans l'essai, c'est « le vent monté de la Bible⁴ » qui ébranle la pensée. Et de l'un à l'autre se laisse observer l'impulsion particulière que l'écoute du langage symbolique donne à la réflexion. « Le symbole donne à penser⁵ », écrivait Ricœur en une formule devenue célèbre : du *Livre de Tobie* à *Tobie des Marais* se déploie de fait l'exercice d'une pensée

¹ Sur cette pulsation entre l'écriture des romans et celle des essais, on pourra consulter le chapitre dû à Mariska Koopman-Thurlings, « Essai-fiction, fiction essai », dans *Sylvie Germain. Les essais – un espace transgénérique*, dir. M. Koopman-Thurlings, Amsterdam-New York, Rodopi, 2011. La distinction entre fiction et réflexion philosophique y est relativisée chez Sylvie Germain, dont la thèse de doctorat, intitulée *Perspectives sur le visage : trans-gression, dé-création, trans-figuration*, est décrite comme une « œuvre aux confins de l'essai et de la rêverie » (art. cit., p. 48).

² Sylvie Germain, *Rendez-vous nomades*, Albin Michel, 2012, p. 11 (souligné dans le texte).

³ *Ibid.*, p. 119.

⁴ *Ibid.*

⁵ La formule donne son titre à la conclusion de *Finitude et culpabilité* (Paul Ricœur, *Philosophie de la volonté* 2. *Finitude et culpabilité*, Aubier, 1988, 1^{re} éd. 1960, p. 479 *sqq.*).

symbolique qui sollicite l'éclairage du discours philosophique, qu'il soit porté par les essais de la romancière ou par des textes qui entrent dans son répertoire.

C'est précisément parce que le mal met en déroute les puissances de la raison que les ressources du langage symbolique sont précieuses. Mais en réponse au déchirement auquel l'émerveillement et l'effroi d'exister soumettent la conscience, la création romanesque ne se contente pas de recueillir le dépôt des rites et des récits sacrés : l'imagination poétique réactive la productivité symbolique qui les a engendrés. Bien loin alors d'être la simple mise en image des contenus de la foi exprimée par l'hypotexte biblique, sa réécriture romanesque est le lieu d'une expérimentation éthique, qui passe ses implications existentielles à l'épreuve du « grand laboratoire de l'imaginaire⁶ ».

Le déchirement

Au cœur du roman, donc, et à la naissance de l'œuvre entière de Sylvie Germain : l'effroi devant le scandale du mal. Le récit biblique est transposé au XX^e siècle, dont les horreurs sont traversées par l'aïeule donnée au personnage éponyme, Déborah. Exilée de Galicie par les persécutions, elle perd son frère et sa mère sur le bateau qui les conduit en Amérique, d'où elle est refoulée. Le jeune époux rencontré lors du voyage est tué dans les tranchées de la Première Guerre mondiale ; leur fille Wioletta quitte pour lutter contre le nazisme le marais poitevin où la famille s'est établie, et disparaît ; sa sœur Rosa, désespérée, part elle aussi pour ne plus revenir, laissant deux enfants, Théodore et Valentine. Le drame familial se poursuit lorsque le corps décapité de l'épouse bien-aimée de Théodore, Anna, est rapporté à son logis par son cheval. Le veuf dérive « vers un enfer d'absence, d'attente, de solitude⁷ ». La disparition de la tête de sa femme, restée introuvable, prolonge celle des autres défunts dont les corps n'ont jamais été rendus à leur famille et ravive les tourments des deuils inaccomplis. Tobie est le fils d'Anna et de Théodore. Le jour de la mort de sa mère, par la contagion de l'effroi de son père qui laisse déferler sur lui la violence de paroles insensées, il est initié à « l'impossible, l'innommable : l'intrusion subite du malheur » (24).

Ces drames privés se jouent sur un fond de cataclysmes universels, vers lesquels fait signe le four éteint dans l'ancienne briqueterie où vivent Valentine, la tante de Tobie, et

⁶ P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Éd. du Seuil, coll. L'ordre philosophique, 1990, p. 194.

⁷ S. Germain, *Tobie des marais* (1998), Gallimard, coll. Folio, 2009, p. 38, 43. Toutes les références renverront à cette édition. Elles seront désormais signalées par un numéro de page entre parenthèses.

Arthur, son mari brutal. On découvre à la fin du roman que c'est Arthur, jaloux de la lumière qui rayonnait d'Anna et des rires partagés par les deux belles-sœurs, qui a subtilisé sa tête et l'a cachée dans le four, après avoir fait basculer Valentine dans la démence en la lui exhibant. Mais la méchanceté des individus n'est que l'émergence d'une condition humaine aux apparences perverses : le drame premier est que les hommes meurent, par pure malchance parfois, telle Anna fauchée dans sa jeunesse radieuse ; les êtres lumineux sont emportés, les innocents frappés, et les méchants eux-mêmes semblent poussés à l'être par un destin perfide – quel caprice du sort a donc attiré l'un vers l'autre Valentine et Arthur, « qui n'auraient jamais dû s'allier » (85), la vulnérabilité de l'une et l'agressivité de l'autre étant faites pour s'aggraver mutuellement ? Le sentiment d'une disproportion entre les souffrances endurées par les personnages et leur responsabilité dans le mal qu'ils subissent ou même commettent teinte la condition humaine d'une obscurité tragique. Tragique est aussi la stature de la jeune fille dont la trajectoire croise celle de Tobie : Sarra, dont les amoureux ont par sept fois été foudroyés par le désir qu'elle leur inspirait, expie en vivant recluse pour protéger les autres de sa malédiction « une faute commise à travers elle contre sa volonté » (207).

Si le malheur de la condition humaine se donne à ressentir comme un scandale, c'est par le heurt entre les déterminismes tragiques et l'espoir donné à l'aspiration au bonheur. Quelque chose dans le monde légitime cette aspiration ; l'amour s'offre comme une puissance vivifiante d'éblouissement. Le visage terrifiant et le visage merveilleux de l'existence sont inséparables. La souffrance arrache les êtres aux tendresses intenses et aux bonheurs éclatants. Et au déchirement de l'amour correspond la blessure de la beauté. Elle se révèle au jeune Tobie dans le ballet des oiseaux en lutte féroce pour la survie : la magnificence du spectacle « est au prix de cette avidité, de cette cruauté » (150), la splendeur hivernale du marais a pour origine la violence que le froid fait à la terre et les étoiles elles-mêmes « resplendissent d'autant plus qu'elles entrent en agonie » (*ibid.*). Au personnage se dévoile la beauté d'une condition mortelle et violente, une beauté qui se nourrit de la mort, dont la mort même est la condition, et la mort dans sa dimension la plus troublante : celle que les créatures s'infligent les unes aux autres, ne peuvent pas ne pas s'infliger, compromises par leur existence même avec la violence. Or c'est parce que la contemplation émerveillée du monde et les éblouissements de l'amour donnent l'intuition d'une transcendance, d'un principe de beauté et de bonté rayonnant dans la création, que le mal est ressenti comme une injustice dont l'esprit est porté à demander raison. « Peut-on monter au ciel et demander à Dieu / Si les choses ont le droit d'être comme ça ? » (80) Ce refrain d'une chanson yiddish, fredonné par Déborah, traverse le roman.

Il y inscrit le problème auquel les théodicées ont tenté en vain de répondre : comment accommoder au constat de l'existence du mal l'idée d'un Dieu qui serait à la fois bon et tout-puissant ? Cet échec des théodicées se manifeste dans le fait qu'au XX^e siècle encore, Camus achoppe toujours sur « le paradoxe d'un Dieu tout-puissant et malfaisant, ou bienfaisant et stérile⁸ » ; il le rejette en conséquence et, tout en admettant que son inexistence résiste tout autant que son existence à la démonstration philosophique, il établit sa pensée sur le socle de son absence : une pensée métaphysique digne de ce nom ne peut à ses yeux esquiver sur ce sujet un postulat fondateur. Ce refus ne suffit pas à liquider dans son œuvre la question de Dieu, dont l'idée doit être sans cesse rejetée de nouveau, comme un objet nécessaire à la révolte : c'est qu'à travers ce nom, Camus vise le principe d'injustice inscrit au sein de la condition humaine. La persistance de l'affrontement est le signe que le scandale du mal est un foyer de résistance aussi bien pour la philosophie que pour la théologie⁹. La pensée, mue par la confiance dans le pouvoir de l'intelligence, est minée en son principe par l'absurde, né du divorce entre l'exigence rationnelle de clarté et l'état du monde qui la défie : les pouvoirs de la raison restent reconnus par le philosophe, mais reconnus « relatifs¹⁰ ». La douleur d'exister, là encore, n'entre pas seule dans la définition de l'absurde : il provient du choc entre cette douleur et l'exigence de lumière, à laquelle l'existence donne aussi des justifications et des satisfactions partielles. C'est précisément au point de ce déchirement que se tient Sylvie Germain.

Sur l'alliance inextricable de la mort et de la beauté pourrait s'enchaîner une argumentation dans la lignée des théodicées qui invitent à s'accommoder du mal comme le revers inévitable du bien, voire comme l'ingrédient du meilleur des mondes possibles. La romancière s'en garde. Tobie pressent certes « que la beauté a besoin, pour naître et croître, d'en passer par de sourdes luttes, des déchirements, des convulsions, et bien des renoncements » (150), mais aucune raison n'est cherchée à ce besoin, et il n'est pas question de le produire comme justification de la cruauté de l'existence. Sans rien justifier, la conscience se poste dans la contemplation de la déchirure et de l'énigme ; dans un émerveillement et un effroi dont l'alliance est caractéristique de l'émotion sacrée.

Réflexion est faite, dans *Rendez-vous nomades*, sur cette posture. L'esprit y affronte la possibilité du néant, tout en se laissant travailler par l'intuition d'un possible retournement du

⁸ Albert Camus, *L'Homme révolté*, éd. Raymond Gay-Crosier et Maurice Weyemberg, dans *Œuvres complètes*, t. III (1949-1956), Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2008, p. 690.

⁹ Cette double dimension est inscrite dans le titre d'un ouvrage en lequel Ricœur médite sur l'échec des théodicées : *Le Mal. Un défi à la philosophie et à la théologie*, Genève, Labor et Fides, 1996.

¹⁰ A. Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, éd. Marie-Louise Audin, dans *Œuvres complètes*, t. I (1931-1944), Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 246.

vide en plénitude. L'immensité céleste saisit la conscience d'étonnement en des instants où l'extraordinaire sourd du spectacle ordinaire du monde : « C'est une fulguration de silence, une effusion d'inattendu. [...] C'est une infime apocalypse, une révélation aussi fugace que discrète, et néanmoins capitale¹¹. » Cet étonnement est associé à une interrogation abyssale : « Peut-être n'y a-t-il rien¹²... » Mais la foi n'est pas rejetée comme une option inacceptable ; elle trouve au contraire son lieu paradoxal dans le bouleversement infligé à la pensée par l'approche du rien : elle est « comme un évasement de la pensée affectée d'une fêlure constitutive, un élan (lancination et élan) de la pensée émue par un manque originaire, inquiétée par un vide qu'elle sent béer tout au fond d'elle¹³ ». Et le « vide, le manque, l'absence, la béance, l'oubli, le silence, l'indigence, le désert, le néant », tous les « mots "en creux" qui désignent *le rien*, cet indéfinissable par excellence » font alors signe vers Dieu lui-même :

On ne peut qu'indiquer, de loin, de façon vague, ce je-ne-sais-quoi dont on ressent parfois le passage – un glissement, un effleurement furtif – au détour d'une émotion, d'un souvenir en fuite, d'une pensée dépassée par l'énormité de ce qu'elle essaie de penser, d'une parole soudain saisie par le vent du doute ou comme aspirée par un coup de vent¹⁴.

On reconnaît ici le langage de la théologie négative, qui désigne Dieu à partir de la mise en déroute de toute définition, dans le retournement du rien au tout. Est-ce à dire que l'écrivain renonce à la pensée philosophique pour une approche mystique de l'être ? Ce n'est pas si simple. Car ce qui est décrit en ces lignes, c'est la naissance de l'idée de Dieu à la conscience saisie d'une émotion qui déborde le langage. Le texte n'est pas prière, mais description de l'émotion et de son retentissement, et il relève bien d'un effort de pensée. Mais cet effort substitue la démarche phénoménologique à celle de la métaphysique. Celle-ci travaille sur des concepts, tels qu'ils ont été élaborés par des siècles d'histoire de la philosophie – c'est pourquoi elle exige des postulats clairs, tels que celui de l'existence ou de l'inexistence de Dieu. Celle-là aborde les problèmes à leur source dans la conscience.

Or la phénoménologie s'est trouvé un terrain privilégié pour observer le surgissement à la conscience des deux grandes questions sur lesquelles bute le raisonnement spéculatif, celle de la foi, dont l'adoption ou le rejet renvoient ultimement à une décision personnelle face au caractère indémontrable de son objet, et celle du mal, qui introduit sa pointe scandaleuse dans tous les efforts de justification rationnelle de l'ordre du monde : il s'agit de l'écoute du

11 S. Germain, *Rendez-vous nomades*, éd. cit p. 33.

12 *Ibid.*, p. 32.

13 *Ibid.*, p. 62.

14 *Ibid.*, p. 67.

langage symbolique. Ricœur a puissamment attiré l'attention sur l'apport offert à la pensée par l'observation de la symbolique du mal, c'est-à-dire par le recueil de la sagesse préphilosophique du langage mythique, qui propose un premier déchiffrement des obscurités de la réalité humaine. Ce retour au mythe s'opère par-delà une perte, celle de l'« immédiateté de la croyance¹⁵ ». L'herméneutique pratiquée au XX^e siècle ne confond pas vérité mythique et vérité historique, mais elle part d'un pari : « je comprendrai mieux l'homme et le lien entre l'être de l'homme et l'être de tous les étants si je suis *l'indication* de la pensée symbolique¹⁶ ». Le philosophe vérifie ce pari en montrant que le symbole a le pouvoir d'éclairer un pan de la réalité humaine et d'ouvrir la voie d'une sagesse : il cherche donc non seulement dans la pensée symbolique une « augmentation de la *conscience de soi* », mais aussi une invitation adressée à chacun « à se mieux situer dans l'être »¹⁷. Le symbole est donc considéré à la fois comme « détecteur et déchiffreur de la réalité humaine » et comme « index de la situation de l'homme au cœur de l'être dans lequel il se meut, existe et veut »¹⁸.

Chez Sylvie Germain s'expriment l'intérêt pour la diversité des expressions de la pensée symbolique et la conviction d'une complémentarité des disciplines qui explorent les multiples niveaux d'intelligibilité de la réalité humaine :

La part d'inconnu à lui-même que l'homme porte en lui est immense, inépuisable, les chemins d'exploration de ces contrées obscures, « primitives », sont nombreux – les mythologies, la science, la philosophie, l'histoire, la psychanalyse, l'anthropologie, l'ethnologie, la sociologie, la création artistique la littérature... frayent chacune leur voie d'accès et de pénétration dans ces territoires des confins [...]. Le maillage des voies d'approche est en arborescence continue, mais l'horizon visé n'en demeure pas moins toujours insaisissable, et puissamment intrigant¹⁹.

Les mythologies et la littérature encadrent la philosophie dans cette énumération. Elles ont de fait toutes deux pour domaine d'élection la zone qui échappe à « l'exercice direct de la rationalité²⁰ ». Les intuitions de l'extraordinaire, on l'a compris, défient la pensée raisonnante : « Cet émoi de tout l'être s'est passé hors du langage, à l'horizon de la pensée de part en part soulevée, dépassée²¹. » Mais la littérature parvient à porter les mots aux frontières de ce qui les déborde : « Certains poèmes, et le roman, parfois, surtout lorsqu'ils emploient un langage simple, sont les plus aptes à évoquer “cela” qui échappe à tout concept, cette

15 P. Ricœur, *Finitude et culpabilité*, éd. cit., p. 482.

16 *Ibid.*, p. 486 (souligné dans le texte).

17 *Ibid.*, p. 487 (souligné dans le texte).

18 *Ibid.*, p. 486, 487.

19 S. Germain, *Rendez-vous nomades*, éd. cit., p. 72.

20 P. Ricœur, *Finitude et culpabilité*, éd. cit., p. 479.

21 S. Germain, *Rendez-vous nomades*, éd. cit., p. 35.

minuscule apocalypse d'une candeur confondante, d'une totale nudité²². » En assignant à un certain exercice de l'écriture l'approche de « “cela” qui échappe à tout concept », Sylvie Germain fait du roman le terrain de l'intuition. Elle rejoint Philippe Dufour, qui reconnaît à la littérature et aux arts le pouvoir de donner « à penser », tandis que la philosophie « donne la pensée »²³ : il s'appuie pour soutenir cette distinction sur la définition kantienne de l'idée esthétique, « représentation imaginaire » qui déborde toute traduction, « intuition sans concept »²⁴.

De Kant la romancière, comme ses prédécesseurs romantiques, a retenu la valorisation de l'imagination comme instrument de connaissance. Elle est certes la folle du logis... « Mais il en va de la folie (et donc de l'imagination) comme de tout ce qui en l'homme constitue une capacité particulière d'appréhender la réalité : tout dépend de son fonctionnement, de son degré de raideur ou de souplesse, de son “style”²⁵ ». Les fantaisies enchanteresses de l'imagination percent parfois la tromperie des apparences et découvrent au regard de discrètes merveilles invisibles à la raison, cantonnée à « l'horizon du sensible, de l'expérimentable, du démontrable²⁶ ». Si les deux facultés savent s'allier, celle-là vivifiera celle-ci, pour « d'amples déambulations dans l'épaisseur du réel²⁷ ».

À l'ouverture de *Tobie des marais*, l'émotion d'un regard sur la vastitude ouranienne est infusée au lecteur : « D'un coup, le ciel se minéralisa, il se fit schiste bleu de nuit. Et il était immense, le ciel, au-dessus de cette terre dénuée de tout relief, écrasée de silence » (13). La splendeur affolante d'un désastre diluvien menace l'esprit de pétrification, dans l'effroi métaphysique et la fascination esthétique. Mais la fantaisie desserre l'étau d'une solennité sacrée. Le conducteur d'une voiture cinglée par la pluie se sent transformé en scaphandrier et croise un objet étrange : « Une petite boule de météore, montée sur roue – comme si le soleil avait été précipité sur la terre par la violence de l'orage et brutalement réduit au cours de sa chute à la dimension dérisoire d'une citrouille jaune vif –, roulait à toute allure sur cette route de campagne » (13-14). Surprenante projection d'une catastrophe cosmique, voire surnaturelle, dans l'univers de Cendrillon et du capitaine Nemo... La fantaisie semble avoir pour fonction de déstabiliser l'esprit, en bloquant l'enchaînement direct de la réflexion métaphysique sur la fascination de l'horreur. Dans l'intervalle s'infiltré la vision du mystère

22 *Ibid.*, p. 35-36.

23 Philippe Dufour, *Le roman est un songe*, Éd. du Seuil, coll. Poétique, 2010, p. 9 (souligné dans le texte).

24 *Ibid.*, p. 10.

25 S. Germain, *Rendez-vous nomades*, éd. cit., p. 96.

26 *Ibid.*, p. 99.

27 *Ibid.*, p. 98.

du réel, de la merveille des apparences. Le conducteur véhicule un auto-stoppeur, lequel soupire « à la façon d'un homme qui émerge d'un songe ou qui vient de parvenir aux confins d'une pensée trop vaste pour être poursuivie » (14). L'autostoppeur, on le comprendra plus tard, est un ange, un émissaire de l'invisible. En le faisant émerger d'un songe, le récit présente le rêve comme primordial, voie d'accès à ce qui déborde la pensée. La réécriture biblique ainsi lancée n'est pas de l'ordre de la confession de foi, mais de l'écoute. Elle ne se veut pas reprise révérencielle du texte sacré, mais écoute interrogative de ce qui, à partir de lui, se produit dans le langage.

Le langage en état d'émergence

L'hypotexte du roman est un récit légendaire émaillé de données historiques approximatives²⁸. Pour un écrivain moderne, la vérité qu'il apporte, s'il en est une, ne peut être qu'une vérité d'ordre symbolique, à découvrir au prix d'un travail d'appropriation et d'interprétation du texte. Or c'est précisément au problème du mal que répond la dynamique de ce récit. Il a pour point de départ la souffrance d'un homme de bien, charitable et pieux, non seulement persécuté par les autorités pour sa fidélité religieuse, mais victime en outre d'une malchance d'autant plus troublante que son agression vient d'en-haut : la fiente de moineaux tombe sur les yeux de Tobit qui se repose dans sa cour et l'aveugle. Sa femme ne lui épargne pas les railleries : « Où sont donc tes bonnes œuvres ? Tout le monde sait ce que cela t'a rapporté²⁹. » La suite donne sa trame au roman de Sylvie Germain : Tobit envoie son fils Tobie récupérer le montant d'une créance ; guidé par un compagnon qu'il ignore être l'ange Raphaël, le jeune homme rencontre une jeune fille dont les sept précédents prétendants ont péri le jour même de leurs noces, sous les coups d'Asmodée, démon de la concupiscence ; il l'épouse, triomphe avec elle de cette malédiction et rapporte à son père les ingrédients d'un onguent qui le délivre de sa cécité. Le récit biblique est orienté vers un message spirituel et moral : la pratique du bien protège ultimement du malheur et l'ange invite les protagonistes à louer Dieu pour sa bonté envers les hommes. Ce message, Sylvie Germain l'interroge à partir

²⁸ Voir sur ce point l'introduction et les notes du livre de *Tobit* dans la TOB (*Traduction œcuménique de la Bible*, Alliance biblique universelle - Le Cerf, 1998). Le récit y est désigné comme un « roman populaire » (p. 1199).

²⁹ *Tb*, 2, 14. Nous suivons ici la traduction de la Bible de Jérusalem, dont est proche la version donnée par Sylvie Germain du psaume 19 (voir *Tobie des marais*, éd. cit., p. 241).

de la précompréhension que sa situation dans un XX^e siècle convulsif lui donne de la déchirure de la condition humaine, entre dérélition et émerveillement.

Cette écoute interrogative suppose une adhésion au mouvement du récit, en laquelle se reconnaît toujours une continuité avec la démarche phénoménologique. Ricœur éclaire la démarche de la phénoménologie des religions face au sacré par la comparaison avec la psychanalyse. Face au langage symbolique qui se déploie dans les récits de rêves, les mythes et les rites, la psychanalyse adopte une approche explicative et archéologique : elle éclaire la genèse de ce langage en remontant la chaîne de ses causes psychiques. La phénoménologie des religions suit quant à elle une approche téléologique : elle épouse la visée du désir que traduit ce langage, vers l'objet que désigne le terme de *sacré*. Il s'agit de croire avec le croyant, pour comprendre de l'intérieur le mouvement qui anime sa conscience, dans une suspension provisoire du jugement quant à la réalité absolue de l'objet de sa foi. La neutralité quant à la validité de la croyance garantit la scientificité de l'étude des religions ; l'effort de compréhension néanmoins, note le philosophe, est animé par l'attente d'être interpellé par l'objet que vise le langage symbolique et par une confiance implicite dans la plénitude de ce langage, dont le sens premier est habité par un sens second³⁰. Un tel désir d'être interpellé n'exclut pas le retour subséquent à une démarche critique.

C'est dans cet esprit que s'opère visiblement la réécriture pratiquée par Sylvie Germain. L'acquiescement à l'ébranlement que le récit biblique donne à l'imagination créatrice n'exclut pas le travail de l'intelligence critique, mais à partir d'une intériorisation première de la perspective sur le monde ouverte par la foi. Le roman se fonde sur l'acceptation des postulats de la foi qui s'exprime dans le récit biblique. Le premier est celui de l'ouverture à l'invisible : « Il ne suffit pas de se gaver et s'enivrer d'images, il faut aussi affiner sa vision jusqu'à parvenir à voir en l'absence de preuves et d'évidences, à voir dans les creux du visible, à lire et sentir l'invisible. Tu n'aimes pas encore si ta vue ne transgresse pas les limites du visible » (225-226), affirme Raphaël à Tobie, tombé amoureux de Sarra à partir de tableaux peints par le père de la jeune fille. La conviction que l'image mène à plus réel que le visible est, notons-le, celle qui fonde l'écoute du langage symbolique. Un autre postulat est la coprésence de l'éternité au temps. Le monde biblique est un univers où les anges peuvent accompagner les vivants dans leurs périples terrestres. La circulation entre le visible et l'invisible s'y double d'une circulation entre le temps et l'éternité, coextensive à chaque instant : « Mon lieu d'origine, explique Raphaël, est à la fois très loin et tout proche » (154). Et la mort s'y vit

³⁰ Voir P. Ricœur, *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Éd. du Seuil, coll. L'ordre philosophique, 1965, p. 36 *sqq.*

comme passage du temps à l'éternité, l'espoir en la résurrection cheminant au fil des livres bibliques. Déborah, dans le roman, connaît la mort paisible du juste comblé d'années, celle qui s'offre dans l'hypotexte à Tobit et aux siens. Des tonalités pascales sont aussi données à ce départ, qu'elle attend en chantant « avec sa voix de Juste accablée d'épreuves, rompue d'amour pour la terre des vivants, – et tous ses morts étaient pour elle demeurés des vivants, avec sa voix de mortelle dans l'imminence du passage » (114). Plus tard, Valentine offre à ses bien-aimées défuntes, « qui ont pénétré dans le mystère de la disparition » mais qui restent pour elle d'invisibles présences, le festin eucharistique d'un « gâteau de gratitude » (163).

Les évocations christiques sont très discrètes dans *Tobie des marais* – portées par un symbolisme poétique, comme ici, par quelques allusions liturgiques ou par la médiation artistique d'un choix de tableaux du Caravage. Mais elles inscrivent dans le texte une dimension métaphysique qui empêche de réduire la présence des morts à une simple survie dans la mémoire. Au principe du récit est adoptée une vision du monde en laquelle la mort est passage et transfiguration. Théodore accablé de douleur est aveugle à la transformation d'Anna décapitée en « femme trémière », dont le cou laisse jaillir des fleurs écarlates et dont le visage s'est « métamorphosé en bouquet nuageux » (22) ; mais au terme du roman, il s'adresse à elle dans une ferveur joyeuse : « Toi qui m'as précédée dans cette migration, tu me montreras le chemin, et moi je te porterai comme un brin d'aube sur mon cœur » (256). À travers le retour à la vie du personnage, paradoxalement indissociable d'une attente sereine de la mort, s'expérimente le bouleversement auquel la promesse de la Résurrection soumet l'être-au-monde.

L'écriture se porte donc aux confins du réel, atteints en des moments de catastrophe où ses frontières éclatent pour laisser s'infuser en lui soit le néant de la folie, soit la lumière du surnaturel. Pour Théodore, la décapitation d'Anna rend folles les normes, et normale la démente : « Quand la réalité elle-même rompt ses digues, qu'elle éclate sans crier gare et laisse fulgurer une vision hallucinante, il est normal qu'alors un homme perde le sens de la réalité et chancelle un moment au bord de la folie. » (20-21). Mais une page auparavant, le spectacle du monde s'est transfiguré autrement devant le pare-brise d'une voiture visitée par un ange : « La route, couverte de larges flaques où se reflétait le ciel à présent indigo, était moirée de bleu. Le conducteur avait l'impression de rouler sur une terre tout à fait inconnue, irréaliste presque, où les éléments confluaient sous l'effet d'une lumineuse alchimie » (19-20).

Entre deux vertiges, celui de l'émerveillement sacré et celui du non-sens, l'imagination guidée par la source biblique cède au premier, sans ignorer le second. La vertige du non-sens est familier à la génération de Sylvie Germain, celle de lycéens qui ont découvert la

philosophie dans les années 1970 et à qui leurs aînés immédiats ont légué les romans et drames de l'absurde ; nombreux à être baptisés, non sans expérience du merveilleux religieux, ils l'ont souvent relégué dans le musée des croyances enfantines, sous une forme fossilisée impuissante à ébranler l'évidence massive de la douleur et de la mort à l'œuvre dans le monde. Mais cette évidence est elle-même menacée de se figer en *doxa* et de pétrifier l'intelligence – après la Première Guerre mondiale, déjà, Valéry lançait un cri d'alarme à l'homme européen, fasciné par les crânes de tous ses idéaux défunts et tenté d'abandonner les « ambitions transcendantes³¹ » de l'intellect pour les seuls impératifs d'une société technocrate. C'est en réponse à toutes les certitudes acquises que se comprend la redécouverte des textes bibliques proposée par Sylvie Germain : elle les décrit comme une éminence dans son paysage mental, mais une éminence « tout autant abrupte, pleine d'aspérités, d'ombres et de brumes, que souple, mouvante, resplendissant de lueurs incomparables » ; la Bible, « à la fois stable et ambulante », telle la Tente de la rencontre qui accompagnait le peuple hébreu au désert mais que l'on consultait hors de l'enceinte du camp, oblige à sortir de soi³². Elle ravive contre tout système de pensée l'étonnement – dont la philosophie, comme on sait, est fille.

De fait, l'ange auto-stoppeur de *Tobie des marais* déconcerte le regard. Quand reluit un ciel d'ardoise lavé par la pluie, il voit le temps se faire « resplendissant » (16), et lorsqu'il identifie un enfant dans la forme jaune qui zigzague devant les roues de la voiture, il choque la conducteur par son rire : « Regardez-le, ce petit sauvage, avec son ciré jaune, un tomahawk en plastique vert pomme en travers du dos et pédalant de toutes ses forces sur un tricycle rouge ! Il sait oser les couleurs, et quelle énergie ! Vous ne le trouvez pas charmant ? » (17) Or l'ange n'ignore pas le drame du petit, dont la mère vient de mourir et que son père a envoyé au diable : c'est, dit-il, « juste un enfant, léger comme un brin de paille et que le chagrin emporte avec brutalité » (*ibid.*). Mais sa compassion n'étouffe pas l'émerveillement esthétique et affectif – et peut-être est-ce justement ce qui lui permet, douce et efficace, d'apaiser « la colère et l'effroi » (19) de l'enfant recueilli dans la voiture. Un autre regard est porté sur la souffrance que celui du partage révolté ; heurtant le mouvement spontané de la pitié, il provoque par cela même la réflexion.

Mais pour que l'écriture romanesque puisse prétendre à une valeur exploratoire, et non se contenter de produire un récit édifiant, elle doit faire plus qu'entrer dans la vision biblique du monde en suivant les impulsions que les pré-supposés de la foi donnent à l'imagination. Le roman n'est pas une simple variation sur les textes sacrés, mais opère leur réinterprétation

31 Paul Valéry, *La Crise de l'esprit*, Première lettre (1919), dans *Œuvres*, t. I, éd. Jean Hytier, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 994.

32 S. Germain, *Rendez-vous nomades*, éd. cit., p. 15.

poétique : il n'est pas le simple recueil d'un enseignement théologique, mais remonte à la source de l'expressivité symbolique dont émane son hypotexte, et transfère le langage du sacré dans la sphère du poétique.

Ce transfert est éclairé par la distinction établie par Ricoeur entre les trois grandes zones d'émergence du symbole : la zone d'émergence cosmique, mythique et rituelle, qui constitue le langage du sacré ; la zone onirique ; celle enfin de l'imagination poétique. Les deux premières manifestent que la puissance de l'imaginaire trouve son origine en deçà de la parole, dans une expressivité du cosmos ou du désir ; néanmoins, dans ces deux régions déjà, le langage est nécessaire pour que se produise le lien entre le sens premier et le sens second du symbole. Ce lien, le langage mythique ou rituel le fixe selon une tradition sacrée et dans un processus de répétition ; dans le récit de rêve ou de fantasme, en revanche, il est coupé – et c'est à la sagacité du psychanalyste qu'il revient de le renouer. La parole poétique, elle, donne à voir le jaillissement du lien symbolique dans le langage. Autrement dit, le poète montre le symbole au moment où « la poésie met le langage en état d'émergence³³ » ; il rend sensible ce processus dynamique qui investit la parole d'un sens multiple.

Le psalmiste peut donc être poète, à la différence du croyant qui prend son poème comme le simple support d'une prière. Or c'est justement à la source poétique du psaume 19 que remonte *Tobie des Marais*, quand l'œil en écoute de Raphaël sonde la nuit :

« Les cieux racontent la gloire d'Adonaï, et l'œuvre de ses mains, le firmament l'annonce ; le jour au jour en publie le récit, et la nuit à la nuit transmet la connaissance. » Le psaume dit juste, mais à combien sur cette terre est-il donné de capter vraiment un tel message, de pouvoir l'écouter, de savoir le lire ? (241)

L'ange lui-même médite sur le symbolisme cosmique, intégrant un recul critique quant à sa lisibilité. L'écriture romanesque réactive l'investissement du langage par la puissance du symbole, en citant le verset qui décrit le jaillissement de cette puissance depuis un en deçà des mots, dans la contemplation de l'univers ; et elle prolonge la réflexion inaugurée par le psaume en désignant le monde comme un texte brouillé :

« Non point récit, non point langage, nulle voix qu'on puisse entendre, mais par toute la terre en ressortent les lignes, et les mots jusqu'aux limites du monde... » Tant et tant de ratures, de déchirures, de souillures détruisent la lisibilité de ce texte de pure transparence, en défigurent le sens. Comment les hommes ne seraient-ils pas continuellement en proie au doute, à l'inquiétude ? (*ibid.*)

La désignation réflexive des obscurités de la parole symbolique se double d'une productivité poétique, qui inscrit dans le texte le symbolisme archaïque du mal comme souillure et le modernise par l'image métalittéraire de la rature.

33 Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, cité par P. Ricoeur dans *De l'interprétation*, éd. cit., p. 25.

Ce travail poétique sur les zones d'émergence du symbole se déploie à travers tout le roman. Lorsqu'une aigrette surgit tel un « poème visuel », telle « une note inattendue dans la partition du jour » (151-152), l'appel lancé au lyrisme par l'expressivité cosmique retentit. La zone d'émergence rituelle n'est pas négligée non plus, soumise par les personnages eux-mêmes à une créativité poétique. La disparition du corps des êtres chers oblige Déborah à inventer des gestes d'ensevelissement qui substituent aux dépouilles des objets symboliques, et ses filles déploient sur le simulacre de tombe de leur père une inventivité linguistique qui mêle formules rituelles et idiomes, introduisant dans l'impensable l'aube de clarté offerte par le cérémonial : « Leur sabir était extravagant, mais malgré tout bien moins incompréhensible que la mort » (71).

La vision la plus prégnante qui traverse le roman s'élève au croisement du symbolisme onirique et du symbolisme sacré. Sur le bateau d'exil qui la ramène d'Amérique, Déborah rêve que la petite chèvre de son enfance, Mejdele, se couche sur l'eau qui réverbère la lueur d'or translucide de ses yeux. Un chant monte des profondeurs :

La voix du père et de l'enfance, la voix des shabbats et des fêtes, le souffle même de l'homme en sa gloire de vivant, en sa vulnérabilité de mortel, en la folie de sa foi et de son espérance, en la bonté de ses amours. C'était le cœur secret du monde qui battait dans la nuit, dans les flancs de Mejdele, dans le sang de Déborah. (61)

Une bénédiction se répand sur le lieu même où la jeune fille sent qu'ont été engloutis, lors du voyage aller, les corps de sa mère et de son frère : « une clarté qui ressemblait à un sourire s'était épanouie sur les eaux » (62). Après son mariage, Déborah célèbre à chaque shabbat « le soir du sourire merveilleux » (68) et retrouve Mejdele dans l'agneau sculpté sur l'autel de l'église qu'elle fréquente aux côtés de son époux : « Agneau ou cabri, une même bouleversante puissance, faite de rien, émanait de leur totale vulnérabilité, et de leurs flancs si frêles un chant immense pouvait résonner, de leurs yeux en perpétuelle alarme un sourire prodigieux pouvait irradier » (73). Issue d'une symbolique religieuse et des régions oniriques où règne la nostalgie de l'enfance, la chevrette descend aussi d'une tradition littéraire qui l'apparente à Zlateh la chèvre, figure éponyme d'un recueil de contes yiddish dû à Isaac B. Singer. La bénédiction que l'aïeule adresse à Tobie, « puisse Dieu te faire ressembler à Mejdele » (115), a pour le garçon l'obscurité du symbole, obscurité qui oblige celui qui le reçoit à le déchiffrer, à l'interpréter à neuf. Qui est Mejdele ? Raphaël suggère une réponse « C'est peut-être le nom secret de cette force si vivace qui habitait [Déborah] et la portait, le nom de son for intérieur. À toi de trouver le chemin qui conduit jusqu'à ce nom » (198). Intime et transcendant, tel le *Deus interior intimo meo* de saint Augustin, ce nom renverrait

donc à la fois au secret de Tobie et à celui de Déborah. Dans la petite chèvre onirique et sacrée se dévoile le secret de l'être inscrit au plus profond de chacun.

Elle ressurgit au-dessus de Sarra abreuvée de douleur, à l'heure où le cosmos vibre à l'unisson d'une intériorité humaine déchirée. Assise devant un estuaire, la jeune fille accueille l'odeur « de cette bouche aux lèvres limoneuses brûlée d'histoire et de passions humaines, assoiffée d'espace, de grand large, de cette bouche ourlée de vignes, de vergers, de jardins, de forêts, et qui, tout en chantant la splendeur, la bonté, la prodigalité de la terre nourricière, crie en silence vers l'infini, vers autre et plus qu'elle-même » (138). Ouverte pour le chant et pour le cri, cette bouche l'est aussi pour un sourire adressé à la mer, tel celui que Mejdele faisait flotter sur les eaux, et son écoute « revivifie le cœur de Sarra » (*ibid.*). La dynamique de l'image caprine projette alors le sourire cosmique dans le ciel, où la lune attire le regard de la jeune fille :

Petite corne de lumière blanche, incandescente, mais dressée au front de quel invisible animal ? Ou bien cil ébloui par l'effusion d'un songe, mais envolé de quelle paupière ? Ou encore apostrophe marquant l'élosion de tout autre signe, – apostrophe absolue griffée sur le ciel nu et lisse, invitant au silence, à une attente indéfinie, à la patience. » (139)

Frappant est ici le débordement des tentatives de conceptualisation par l'idée esthétique, qui appelle la pluralité d'interprétations propre au langage symbolique : l'inscription des sens seconds dans le sens premier résiste à la traduction. Émerveillement, intuition d'une bénédiction, sensation de vide... Le symbole pour finir se fait simple signe graphique, abstrait mais doué d'une fonction perlocutoire forte ; l'apostrophe interpelle, met en relation deux sujets et porte un message sans autre contenu qu'une invitation à l'attente, au silence de l'écoute. Le destinataire est mis en état d'ouverture. Dans cette interpellation, la divinité indéfinie de la théologie négative, identifiée à l'absence, prend la présence personnelle d'un interlocuteur, mais l'état d'ouverture de l'« attente indéfinie » reste en deçà du dialogue.

La dimension réflexive de l'écriture s'affirme là encore, dans un jeu de reflet entre le livre du monde et l'écriture du livre. La puissance symbolique infuse un tremblement de sens jusque dans l'abstraction des signes de ponctuation. Et c'est dans le langage lui-même que le roman invite à discerner le déchirement qui affleure dans la beauté cosmique et dans les souffrances d'amour. Il y a dans le langage, pressent Tobie, des « affres de beauté », qui font chavirer le cœur « entre extase et désastre » (151). Les livres l'accompagnent dans son périple intérieur : ceux qui communiquent la pétrification dans l'horreur d'exister, tel le recueil *Morgue* de Gottfried Benn ; ceux qui desserrent l'étreinte de l'effroi, poèmes de Saint-John Perse, de Verlaine, vers de Supervielle, proférés contre le silence « Qui voudrait nous séparer,

nous les morts et les vivants... » (121) Il en va de même pour les objets de musée : une statuette bicéphale venue de l'île de Pâques, qui paraît avoir intégré la mort « en douceur à la vie » (109), répare chez l'orphelin le traumatisme réactualisé par des têtes momifiées.

Un cheminement intérieur à l'écoute du cosmos et d'un livre à l'autre dessine pour les personnages un itinéraire de libération de la douleur, ou plus précisément de son action paralysante – une réconciliation avec la vie. Dans le récit s'opère ainsi le trajet d'une mystique à une éthique. L'imagination travaille à partir d'une intuition mystique, alimentée par l'intériorisation et la réécriture poétique de l'hypotexte biblique ; mais la vérification de cette intuition est cherchée dans son aptitude à donner sens à la vie, c'est-à-dire à conférer à l'existence mouvement et orientation.

Sagesse du récit

L'art de raconter procède, notait Walter Benjamin, de la faculté « d'échanger des expériences³⁴ » ; même si le roman marquait déjà à ses yeux un certain déclin de cette faculté, plus vivante dans la forme orale du récit, il le voyait solidaire d'une culture où les expériences entrent en partage. Ricœur fait ressortir la dimension éthique de ce partage : « par expériences, [Benjamin] entend non l'observation scientifique, mais l'exercice populaire de la sagesse pratique. Or cette sagesse ne laisse pas de comporter des appréciations³⁵ ». L'exterritorialité qui soustrait la fiction à la censure du jugement moral ne suspend pas l'action de notre faculté de juger, qu'elle stimule au contraire, mais en la déportant sur le terrain du virtuel : privant les actions représentées de tout enjeu réel, elle permet des expérimentations éthiques et des exercices d'évaluation. De plus, le récit offre à l'existence une mise en forme. Les contours d'une vie humaine se dérobent : les récits des autres sont seuls dépositaires du souvenir de ma naissance et « je suis toujours vers ma mort, ce qui exclut que je la saisisse comme fin narrative³⁶ ». Dans le champ de la fiction en revanche, l'intrigue, en donnant à l'action un début, un milieu, une fin, peut dessiner l'unité d'une vie comme totalité signifiante. Et elle peut concourir à l'apprentissage même du mourir, par les expériences imaginaires qu'elle en propose. Benjamin voyait même en cela sa fonction la plus fondamentale : « Ce qui attire le lecteur vers le roman, c'est l'espérance de réchauffer sa vie

³⁴ Walter Benjamin, « Le Conteur » (1936), dans *Œuvres*, t. III, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Gallimard, coll. Folio Essais, 2000, p. 115.

³⁵ P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, éd. cit., p. 193.

³⁶ *Ibid.*, p. 190.

transie à la flamme d'une mort dont il lit le récit³⁷. » Le conteur tire alors son autorité de son rapport pacifié à la mort.

Il est dans *Tobie des marais* une conteuse qui délivre des histoires « alourdies de nuit, de neige, de terre » (98), mais pleines de merveilles et truffées de mots yiddish : il s'agit de Déborah, chez qui l'art de mourir, justement, va couronner un art de vivre forgé dans la traversée de la douleur. Et c'est en bonne partie sur l'autorité de ce personnage que se fonde celle avec laquelle la narratrice de *Tobie des marais* évalue les diverses formes de réponse à la souffrance expérimentées dans le roman. Illusoire est la négation de la douleur : la statue de la Liberté apparaît aux exilés tel « un énorme Golem [...] fabriqué par des hommes désireux d'oublier la misère de leurs origines, et même de nier l'existence de cette misère » (60). Mais le figement dans la souffrance est une impasse aussi : Théodore y reste longuement muré ; sa sœur Valentine est une « conteuse magnifique » (86), qui tire de ses rêveries une foison d'images et dont les mots s'échappent comme des hirondelles par une lucarne, mais dont la fantaisie est alourdie par la mélancolie. Déborah, elle, apprend paradoxalement à mourir en choisissant la vie contre le désespoir. Elle le rejette au pire instant de solitude :

Pleurer, non, elle ne le pouvait plus, elle ne le devait pas, car c'est sa vie qui se serait écoulée d'elle tant elle était exténuée, ce sont les eaux du Déluge qui l'auraient submergée tant le malheur avait rapté son cœur et son esprit, les exilant aux confins du temps dilaté, éclaté, au vif des grands mythes racontés par le Livre, le seul qu'elle ait jamais lu. » (56)

Rejetée d'Ellis Island, elle est transplantée aux temps immémoriaux de Noé et de Job. Elle a tout perdu, n'attend rien : « Le vide en elle était si dru, si dense, que même le mal ne pouvait s'y faufiler, y semer son trouble et ses pièges. Le vide en elle était si pur que seul le nom imprononçable de Dieu pouvait y sonner en silence » (59). L'apparition de Mejdele sur les eaux sera la résonance de ce nom.

Cette expérience, on l'a vu, trouve écho dans celle de Sarra, dont la détresse nocturne est adoucie par ce même sourire cosmique. Elle aussi a repoussé le désespoir, tentée par le suicide. À l'écoute de la polyphonie végétale, elle accepte la vie comme une longue mort à soi-même :

elle devine que ce chant délicat résultant d'innombrables palpitations est l'œuvre d'une patience sans garde ni mesure, d'une beauté ivre d'humilité, – chaque feuille, chaque brindille, tout comme chaque goutte d'eau de l'océan, tout en étant unique, singulière, ne tremble pas que pour soi, ne se réduit pas à soi seule mais au contraire s'exalte dans l'oubli de soi, trémule au gré du vent, des courants, exulte de n'être presque rien. » (140)

37 W. Benjamin, art. cit., p. 139.

Des eaux mêlées de la Dordogne et de la Garonne monte alors une « leçon d'humilité, de générosité et de prodigieux oubli de soi » ; leur « obscure clameur où la perte de soi s'épanouit en offrande » se résout en un soupir « de consentement à l'inconnu et à l'illimité » (141). La leçon des choses convertit en don la mort à soi-même. La puissance du passage ne tient pas à la nouveauté du message, évangélique, mais à son intériorisation par la contemplation cosmique. La jeune fille prie « par résonance » (142) et la page ouvre à son lecteur, croyant ou non, voire à son auteur, l'expérience de ce que peut être la prière, dans un dessaisissement de soi qui est apaisement intérieur et ouverture à l'autre.

Que ce soit chez Déborah ou chez Sarra, le retour à la vie impulsé par un accord avec le cosmos passe par la médiation d'autrui. L'incarnation du sourire cosmique est figurée par la poignée de main de l'ange à l'aïeule : elle « laissait sur la peau un frisson d'eau et de soleil qui irradiait discrètement à travers tout le corps. Comme un sourire qui s'infuserait dans la chair » (35-36). Mais bien avant cela, l'apparition de Mejdele s'est prolongée dans la rencontre du futur époux de l'exilée, un jeune homme aux yeux de lune, exténué comme elle et qui comme elle a vu un sourire danser sur les eaux : « Ils s'étaient regardés sans curiosité ni calcul, hors attente, et le regard de chacun traversait le visage et le corps de l'autre ainsi qu'une vitre. Une vitre donnant sur l'absence, la lumière de l'absence » (62). En ce long regard, la douleur s'est transformée en douceur.

Connaissant la sensibilité de Sylvie Germain à la thématique du visage, manifestée dès le choix de son sujet de thèse, on ne s'étonne pas de l'écho donné à l'épiphanie de l'humain décrite par Levinas. Le rapport au visage, c'est « le rapport à l'absolument faible – à ce qui est absolument exposé, ce qui est nu et ce qui est dénué, c'est le rapport avec le dénuement et par conséquent avec ce qui est seul et peut subir le suprême esseulement qu'on appelle la mort³⁸ ». Sous l'appel de cette vulnérabilité, l'impulsion primitive qui porte les individus à détruire leurs semblables par une gamme de négations qui vont du meurtre à l'indifférence se convertit en respect et substitue à la violence une relation de parole ; le moi, jusque-là bouclé sur lui-même comme une totalité informe, pour qui les autres n'existaient que comme compléments de ses besoins ou objets de ses pensées, a la révélation de la transcendance d'autrui et s'ouvre à la dimension infinie de l'extériorité. On notera toutefois les modulations particulières données par la page romanesque au thème levinassien. C'est une épiphanie réciproque du dénuement de l'autre qui s'y produit, et elle n'est pas seulement appel de sa vulnérabilité : le

38 Emmanuel Levinas, *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*, Le Livre de Poche, 1993, p. 122. Pour une large étude des échos trouvés par la pensée de Levinas chez Sylvie Germain, voir Toby Garfitt, « Sylvie Germain et Emmanuel Levinas », dans *L'Univers de Sylvie Germain*, dir. Alain Goulet, Presses Universitaires de Caen, 2008, p. 79-98.

vide se manifeste comme ouverture à la lumière, et le visage, ici, se laisse traverser par le regard. Il n'impose pas au sujet auquel il apparaît l'effraction exercée par le surgissement d'une altérité radicale. Chacun est rendu capable de l'autre par son propre dénuement. Et avant toute relation de parole, le silence est partagé d'un vide commun, qui prend une qualité de douceur. Ricœur fait remarquer que Levinas, décrivant l'appel venu d'autrui comme une effraction du sujet qui le reçoit, porte à l'hyperbole la séparation entre le moi, « existence insulaire » close sur elle-même, et l'autre, radicalement étranger : pour que cet appel soit audible, ne faut-il pas supposer chez le sujet une « capacité d'accueil »³⁹ ? Chez Ricœur, cette ouverture à l'autre est inscrite dans la structure même de l'identité humaine : la faculté de se percevoir soi-même comme un autre a pour corollaire celle de percevoir en l'autre un autre soi-même ; l'aptitude à une distanciation intime fonde la possibilité d'identification à autrui.

L'itinéraire de Tobie et de Sarra illustre magnifiquement un tel processus d'ouverture à autrui, dans une réciprocité dialogale plutôt que dans une effraction unilatérale. Sarra est en proie à l'appel des visages – ceux des jeunes gens morts pour l'avoir désirée, de ses propres parents que sa mort affligerait. Son propre visage souffrant bouleverse son père, peintre, qui tente de fixer sa détresse sur la toile pour l'en délivrer mais capte une autre vérité : il découvre qu'il a peint un sourire là où il voulait figurer un cri. Ce visage interpelle aussi Tobie, d'abord troublé par un nu dont la mère de Sarra fut jadis le modèle, et dont l'émoi est ensuite épuré par la contemplation du portrait de la jeune fille ; il fait l'apprentissage d'une relation à l'autre expurgée de toute avidité : Raphaël l'invitera à aller vers Sarra sans autre désir que sa délivrance. Mais avant même d'avoir croisé la jeune fille, Tobie a dû rencontrer son propre visage ; il s'est vu étrangement regardé par le petit garçon qu'il fut : « C'est un regard inquiet, douloureux. Un regard blessé par la violence placide du visible qui brutalement expulse de son champ des visages familiers, aimés, comme si ces visages n'avaient été que buées, ou même mirages – et qui les expulse à jamais » (178). Soumise à l'effroi toujours présent d'avoir vu « l'éclipse d'un vivant dans l'espace du visible », cette ombre de son enfance inconsolée « comparait dans la nudité de son affliction, dans l'impuissance de sa révolte, dans la folie de son attente » (179). L'événement se laisse décrire comme une épiphanie levinassienne du visage d'autrui, à ceci près qu'autrui est ici soi-même, soi-même vu comme un autre. Dans l'immédiat, Tobie porte le poids de la douleur de l'enfant qui n'a cessé de souffrir en lui, mais Raphaël, l'invitant à écouter le rire du vent, l'affranchit du sentiment d'enfermement dans un destin de mélancolie. Cette rencontre et cette mise à distance de son moi souffrant préludent à l'accueil de la souffrance de Sarra, pour une double libération qui se

39 P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, éd. cit., p. 391.

consommara dans leur première nuit d'amour : « Tu l'as délivrée de ses effrois, mais elle aussi t'a délivré de tes tourments » (243), conclura l'ange.

Dès l'enfance, Tobie a reçu l'appel de la douleur de l'autre : le double visage de son père, pétrifié dans une douceur navrante ou secoué d'accès de violence, le laissait lui-même partagé, entre honte et pitié. Mais quand Théodore désespéré en venait à se frapper lui-même, l'enfant s'offrait à ses coups, pour tenter de lutter contre leur vrai destinataire, « ce rien sans fin instauré par la mort » : il « s'offrait comme corps de substitution chaque fois que son père déclarait la guerre à ce rien outrancier, provoquait en duel ce deuil qui ne cessait de le défier en refusant de fléchir. Tobie s'offrait non en victime, mais en adversaire, en ennemi compassionnel, chaque fois qu'il y avait urgence » (97). Vertigineux élan de substitution à l'autre⁴⁰ : l'enfant substituait sous le coups son visage à la fois à celui de son père et à l'ennemi invisible, fait de néant, auquel il donnait corps pour le remplacer par une présence compatissante.

Remarquable est le refus par l'enfant de la posture victimaire, alors même qu'il s'offrait aux coups, dans un esprit d'accompagnement dans la lutte aux antipodes de la passivité. Valentine en revanche, qui perd l'esprit à la mort d'Anna, n'a plus rien à offrir aux caresses ni aux coups : « Son visage l'avait quittée, il s'était détaché d'elle et flottait dans les glaces, sur les vitres » (90). C'est pourquoi ses trésors de douceur ne peuvent rien pour son époux. Elle finit par comprendre qu'elle a eu le tort de s'éteindre au lieu de se rebeller : « En consentant à devenir victime elle s'était constituée complice du mal obscur qui le hantait » (236). À la source de l'impuissance de Valentine, de son absence au monde et à l'autre, la culpabilité se laisse diagnostiquer, une culpabilité sans faute, celle d'être ce qu'elle est : « Elle était de ces êtres qui semblent constamment s'excuser de n'être que ce qu'ils sont, et même d'être venus au monde sans rien comprendre aux règles du jeu, à jamais incertains du rôle qu'ils sont censés y jouer » (85). Or ce sentiment d'être condamné pour une faute inéluctable est à la racine du tragique : à travers Valentine est repoussée, face à la violence du monde, la position victimaire qui voue l'homme au malheur par le simple fait qu'il existe et fait en conséquence du créateur le « dieu méchant⁴¹ » de la théologie tragique.

Lui est opposée une éthique de vie et de réconciliation, expérimentée par Valentine lorsqu'elle étend vers son mari une pensée de tendresse, de pardon et de demande de pardon, formulée par Raphaël lorsqu'il invite Tobie à désencombrer sa mémoire du poids de toute

40 Le thème, là encore, est un thème saillant de la pensée de Levinas – voir *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* (1974), Kluwer Academic / Le Livre de Poche, 1996, p. 179 *sqq.*

41 P. Ricœur, *Finitude et culpabilité*, éd. cit., p. 355.

rancœur et de tout esprit de jugement : en s'avisant que ce même Arthur qui a tant nui à sa famille s'est condamné lui-même « avec une violence égale à sa détresse » (262), qui rend superflu d'aggraver sa peine, il se délivrera lui-même du poids mauvais de la colère. La fin du roman, qui voit Tobie valser avec son père à la mémoire de tous leurs bien-aimés ne résout pas le problème du mal, mais oppose à « l'envie de crier, de pleurer, de juger » (265) le choix réconciliateur de rire à la vie, malgré tout :

Et son rire s'envole dans la nuit sur un air de valse étincelante, il tourne au ras du ciel pour demander à Dieu si les choses, vraiment, ont le droit d'être comme ça. Et les hélianthes plantés sur la tombe de Déborah dispersent leurs pétales comme autant de points d'interrogation dans le vent nocturne (*ibid.*).

Le roman porte donc ses personnages sur la voie de cette spiritualisation de la plainte qui apporte au scandale du mal une « réponse émotionnelle », en ce point où la « réponse pratique » d'une lutte éthique et politique achoppe contre la part irréductible de douleur qui accable la condition humaine⁴². Dans cette spiritualisation, Ricœur décrit trois stades : la reconnaissance de l'ignorance face au pourquoi de la souffrance, contre les vaines tentatives d'explication par une logique rétributive qui ne parvient qu'à culpabiliser les victimes ; la protestation dirigée vers le ciel et contre l'idée d'une permission divine du mal ; la dissociation, enfin, entre les raisons de croire en Dieu et le besoin d'expliquer la souffrance⁴³. Une telle transformation des sentiments qui nourrissent la plainte s'opère « sous les effets de la sagesse enrichie par la méditation philosophique et théologique⁴⁴ ». Comment mieux décrire le travail déployé par l'imagination romanesque dans *Tobie des marais*⁴⁵ ? Si les limites de la réflexion spéculative sur le mal y sont établies, le roman offre en partage à ses lecteurs l'expérience d'une réponse émotionnelle, dont il revient à chacun d'évaluer la puissance. Mais l'émotion, guidée par le recueil d'une sagesse séculaire, n'est pas abandonnée à son obscurité. Laisser le silence emplir la pièce, trouver « les mots justes pour affermir la clarté reconquise » : ce sont les conseils dont Raphaël munit Tobie quand il l'envoie délivrer Sarra du « grand brouhaha » de sa peur (227-228). C'est aussi le modèle de l'action de l'écriture sur le lecteur du roman.

42 P. Ricœur, *Le Mal*, éd. cit., p. 40.

43 Voir *ibid.*, p. 40-44. Au-delà de cette spiritualisation, le philosophe désigne l'avancée solitaire de quelques sages « sur le chemin qui conduit au renoncement complet de la plainte elle-même » (*ibid.*, p. 44), par la contemplation, notamment, de la Croix.

44 *Ibid.*, p. 41.

45 Le rapprochement est d'autant plus frappant que la transformation de la plainte se laisse penser, note Ricœur, selon le modèle du travail de deuil, qui « nous rend libres pour de nouveaux investissements affectifs » (*ibid.*, p. 41) ; toute l'histoire de *Tobie des marais* peut se laisser résumer comme l'accomplissement, chez ses divers protagonistes et chez son héros éponyme en particulier, d'un long travail de deuil.

Carole Auroy
Université d'Angers, CERIEC

**Article publié dans *Travaux de littérature*,
t. XXVII, *La Littérature française et les philosophes*,
dir. Pierre-Jean Dufief, 2014, p. 193-212.**