« LA BELLE MoRT » La notion de « belle mort » chez les Grecs

Chez les Grecs de l’Antiquité, depuis l’Iliade d’Homère (viiie siècle av. J.-C.), la mort au combat, malgré son caractère cruel, est sublimée et magnifiée, comme le souligne Priam, roi de Troie : « À un jeune homme, il convient tout à fait, – tué par Arès, déchiré par le bronze aigu, – de rester gisant : tout est beau, même en son cadavre, de ce qui peut apparaître17 » (chant XXII, v. 71-73). Le corps mort, selon l’analyse de Jean-Pierre Vernant dans son article La Belle Mort et le cadavre outragé18, devient alors, de la part des autres, objet de contemplation, de soins et de déploration. Il doit conserver, jusqu’au moment où il sera brûlé sur le bûcher, la beauté et l’intégrité du jeune guerrier tombé héroïquement, dans la splendeur de sa jeunesse et de sa force. Pour les héros d’exception, les dieux eux-mêmes interviennent afin de préserver leur cadavre de toute décomposition ou dégradation. Ainsi Zeus ordonne-t-il à Apollon pour son fils Sarpédon : « Maintenant cher Phébus, nettoie de ses sombres nuages de sang [...] le corps de Sarpédon ; puis, l’emportant au loin, lave-le dans le courant d’un fleuve ; oins-le d’ambroisie, couvre-le de vêtements impérissables. Et fais-le emporter par des porteurs agiles, le Sommeil et la Mort, les jumeaux, qui, vite, le déposeront dans la vaste et grasse Lycie, où lui rendront les devoirs funèbres ses frères et ses parents, avec un tombeau et une stèle : car tels sont les honneurs des morts » (chant XVI, v. 667-675). Le fait que son cadavre soit traité selon les rites, honoré par ses pairs et sa famille, pleuré et célébré dans les chants de lamentation funèbre, confère au héros une gloire impérissable : même mort, il est magnifié dans son exploit et chanté dans la poésie épique. Comme le dit Jean-Pierre Vernant « la beauté de “la belle mort” n’est pas différente de celle du chant, un chant qui, lorsqu’il la célèbre, se fait lui-même, dans la chaîne continue des générations, mémoire immortelle19 ». Cette citation paraît illustrer admirablement la scène du chant funèbre de Thomas Rémige (cf. son nom : il a des ailes comme les psychopompes20 que sont Hypnos et Thanatos, ainsi qu’Hermès).

« Laver, langer, recoiffer, envelopper ». De sa naissance à sa mort, le linge accompagne l’homme : les gestes de Thomas qui « lange le garçon dans un change » évoquent les langes du nourrisson, mais le linge est celui du linceul qui protège le corps du défunt : « Thomas enveloppe la dépouille dans un drap immaculé ».

 Il redonne ainsi au corps sa pureté après les interventions chirurgicales de prélèvements qui ont laissé

 la salle d’opération dans une sorte de chaos : « une image de champ de bataille après l’offensive, une image de guerre et de violence » (p. 285). Thomas redonne la beauté au corps de Simon : « il le recoiffe de manière à faire rayonner sa figure » (p. 287), et ce corps « devient un sujet de louanges, on l’embellit » (id.).

Par quels mots Simon est-il présenté comme un héros ?

C’est la description qui contribue à faire de Simon un héros, à « faire rayonner sa figure », « sa beauté de jeune homme issu de la vague marine, ses cheveux pleins de sel encore et bouclés » (référence à Ulysse). Maylis de Kerangal, en évoquant Simon, mentionne des exploits qui renvoient à l’Antiquité grecque dans cette relation héroïque avec la mer, mais aussi des actions plus modernes : faire du surf, « courir au devant du rivage », « bondir de la fosse d’une salle de concert », « pogoter comme un fou, dormir sur le ventre dans son lit d’enfant… » (p. 288).

Dès le début de l’œuvre, Simon est présenté comme un héros : avant la session de surf, les garçons s’encouragent : « Yes, on va être des kings » (p. 18). L’auteur insiste sur cette relation incroyable, quasi cosmique que Simon établit avec les éléments : « Devenir déferlement, devenir vague » (p. 23).

19 Jean-Pierre Vernant, op. cit. 20 Psychopompe : qui conduit les âmes des morts dans l’autre monde.

AVAnT DE VoIR LE SPECTACLE, LA REPRÉSEnTATIon En APPÉTIT !

16RÉPARER LES VIVANTS

Quelle est la fonction du chant dans ce rituel ? Relever les verbes utilisés.

« Un chant qui se synchronise aux actes qui composent la toilette mortuaire, un chant qui accompagne et décrit, un chant qui dépose » (p. 286). Ce rite rappelle certaines pratiques funéraires, parce que le chant a un caractère sacré qui permet de rejoindre le mort dans un autre espace que l’espace prosaïque de la parole qui n’est alors plus de mise.

Tout comme chez les Grecs, le chant permet une élévation et une transfiguration de la mort : « c’est la belle mort, c’est un chant de belle mort ». Maylis de Kerangal se réfère ici explicitement « aux rituels funéraires qui conservaient intacte la beauté du héros grec venu mourir délibérément sur le champ de bataille, ce traitement particulier destiné à en rétablir l’image, afin de lui garantir une place dans la mémoire des hommes ».

 (p. 287). Ainsi lorsque l’on ramène le corps d’Hector à Troie, les membres de sa famille le chantent et célèbrent ses exploits. Pour Maylis de Kerangal, il s’agit aussi d’une « édification ».

Le chant devient le chant du poète, le chant de l’aède21 et transfigure le héros. Ce jeune homme, mort d’une manière absurde (sans doute parce que son copain s’est endormi au volant), prend une dimension héroïque avec ce chant, Thomas devient alors un passeur vers l’au-delà, un psychopompe (comme Hermès chez les Grecs, Anubis chez les Égyptiens). Le chant « le propulse dans un espace post-mortem que la mort n’atteint plus, celui de la gloire immortelle, celui des mythographies, celui du chant et de l’écriture » (p. 288).

Le roman de Maylis de Kerangal qui sert de relai, n’est-il pas lui aussi comme le chant pour Simon, celui qui transfigure cette mort qui nous effraie et nous paralyse ? Le roman devient lui aussi le chant de l’espoir.

La dimension sonore des romans contemporain : inscription de l’écriture de l’auteure dans une nouvelle « voie » de stylisation du réel.

Publié en 2014, ce texte repose différemment la question du réalisme et des sons puisqu’il constitue un récit-documentaire dont l’enquête est rythmée comme une chanson de geste:

L’extrait choisi, tiré du chapitre 26, l’avant-dernier du livre, se situe juste après le prélèvement des organes de Simon Limbres, le jeune homme accidenté, et juste avant la grande scène d’opération de transplantation qui clôt le texte. Il évoque la toilette mortuaire prodiguée par Thomas Rémige, l’infirmier coordonnateur des prélèvements, sur le corps du jeune surfeur brutalement décédé dans un accident de voiture. La restauration-réparation du corps de Simon réalise le projet programmé par le titre du roman, emprunté à Platonov, la pièce de Tchekhov où le personnage de Triletzki appelle à «Enterrer les morts et réparer les vivants». Si la scène finale de transplantation cardiaque est celle d’une réparation des vivants, celle-ci en est une de réparation morale du mauvais mort (non de mort naturelle, maintenu en vie de manière artificielle, dépossédé de ses organes).

La syntaxe épique de Kerangal dramatise de manière spectaculaire une transplantation cardiaque dont les étapes sont érigées au rang de légende par des séquences et des formules reprises, des accélérations et des pauses, des effets de crescendo et de suspension arythmique qui font de la répétition avec variante un phénomène syntaxico-rythmique principiel.

La corporéité même de ce texte fait résonner les battements cardiaques d’un cœur au rythme duquel vibre toute une communauté. Du spectacle d’une prouesse médico-technologique, le roman se détourne momentanément pour représenter un hommage funèbre, rituel de chant et de lavement du corps qui fait de l’infirmier Thomas un aède chantant «la belle mort» du héros Simon.

Or ce contrat éthique est inscrit dans la scripturalité du texte grâce à la corporéité de la syntaxe et de la ponctuation du texte, véritable « anatomie du langage » (Kerangal, 119) selon le même personnage de Thomas l’infirmier.

La prosodie use en effet de différents phénomènes syntaxiques qui font en sorte que le corps de la phrase renvoie au corps du défunt, et ce, de différentes manières. Cette rythmique est d’abord celle de l’épique, audible dans l’intertexte homérique convoqué, celui de la scène de L’Iliade où Achille, après avoir tué Hector, humilie son adversaire vaincu en le privant d’une « belle mort »: le corps mutilé d’Hector est comparé à celui, dépossédé de ses organes, de Simon Limbres, comparaison qui court dans tout le passage et qui est explicitement développée par l’intervention directe de la narratrice («on songe au héros grec»). Le corps que Thomas a devant lui est en effet un «corps outragé», terme qui renvoie directement à la scène 5 de l’acte II d’Athalie dont le vers célèbre («réparer des ans l’irréparable outrage») trouve un écho dans le titre du roman. L’intertexte racinien est détourné pour évoquer ce corpus mutilé et mener à nouveaux frais une interrogation sur la représentation de la violence. C’est alors la phrase elle-même qui subit le démembrement infligé à la «dépouille», certains passages offrant un équivalent prosodique aux mouvements successifs d’atrophie, puis de restauration du corps. Les deux premières phrases, composées de différentes propositions, sont suivies d’une démonstrative à la structure élémentaire («C’est un corps outragé»), puis d’une énumération nominale à trois occurrences («Châssis, carcasse, peau»), laquelle se répète deux lignes plus bas dans la séquence «une carapace sèche, un plastron, une armure». L’étal de substantifs mime la violence d’un dépeçage. S’amenuisant en taille et en complexité, ramenée à une suite énumérative dont les éléments d’abord unis se détachent les uns des autres, la phrase se démembre à son tour.

Pourtant, la prosodie du texte s’anime en passant du corps défunt à celui, chantant, de l’infirmier qui prodigue un rituel mortuaire vocalisé. Les phénomènes syntaxiques du passage procèdent selon le principe épique de répétition analysé par Dominique Boutet (1993). Des parallélismes harmonieux («Ce que la vie/ce que la mort»), des éléments verbaux redoublés («elle semble se durcir/elle semble devenir») ou des interrogatifs en tandem («est-ce la figure de Simon/est-ce sa cicatrice en croix») marquent le passage de la vie à la mort. Un élément négligeable est repris et développé dans la phrase suivante, ce qui crée des effets de relance rythmique, comme dans ce passage, précédant directement la citation, où la démonstrative développe l’antécédent «peau»: «C’est un corps outragé. Châssis, carcasse, peau. Celle du garçon prend lentement la couleur de l’ivoire, elle semble se durcir, nimbée de cette lueur crue qui tombe du scialytique, elle semble devenir une carapace sèche, un plastron, une armure».

 D’autres phénomènes syntaxiques dramatisent l’avènement du chant. Dans le paragraphe suivant, une description très prosaïque insiste sur le caractère jetable des objets de la toilette funèbre, dont l’usage unique va de pair avec le caractère performatif du chant. La syntaxe perd alors son caractère parataxique — les nominales et les formulations asyndétiques ont disparu, les conjonctions de coordination et les connecteurs sont rétablis, les anaphores donnent une fluidité à la prose qui épouse la fluidité des mouvements et la prosodie du chant. L’intertexte homérique est déplacé dans les éléments sonores propres à la culture mortuaire du XIXe siècle évoquée par Jonathan Sterne dans Une histoire de la modernité sonore (2015): la voix y est l’élément fondamental de la singularité du défunt, et le texte a la folie de chercher à lui offrir l’immortalité dans le rituel du chant. L’anaphore qui clôt le paragraphe ramène quatre fois le terme «chant» et indique explicitement la prédominance du rythme.

En quelques lignes, le chant de l’infirmier s’est transformé en une sorte d’art poétique formulé de l’intérieur même du roman qui répond à un besoin anthropologique de ritualisation chantée du caractère sacré de la mort et revêt une fonction psychopompe. De ce chant qui «inspire et expire, inspire et expire, inspire et expire», le texte retient d’abord le souffle vital, la physicalité respiratoire du corps, la pulsion rythmique de la vie qui invisiblement emballe le texte.

Le texte élève l’existence anonyme à hauteur de légende, il propulse le corps dans un espace post mortem qui revêt la dimension légendaire et mythologique propre à la chanson de geste. Elle fait de la phrase un organisme vivant, non celui de la tradition rhétorique, mais un corps pourvu de membres et d’organes dont il s’agit moins de réinventer les inflexions de la parole que de retrouver le pouls cardiaque, étalon vital de la scansion épique.

D’un point de vue lexical, l’écriture de ces romans sonores est marquée par l’abondance d’interjections, d’exclamations, d’onomatopées très variées, d’effets d’homéotéleute ou de paronymies, etc. Cette partition bruitique peut exhiber des effets d’harmonie imitative assonancée ou allitérée qui donnent un timbre à la voix d’un roman et une identité sonore aux paysages qu’il explore. La bande sonore d’un roman bute souvent sur des raccrocs sonores qui heurtent l’oreille et érigent la dissonance en clé de sol d’une prose poétique qui cherche à créer un désaccord sonore par le bruitique et la nuisance sonore — celle, par exemple, du tocsin qui résonne dans l’incipit de 14 de Jean Echenoz, et qui entame la partition laconique et resserrée que le roman tire de tous les bruits du champ de bataille pour composer une orchestration des sons de la guerre qui s’oppose directement à la représentation traditionnelle de la guerre en opéra, «opéra sordide et puant», «grandiose, emphatique, excessif, plein de longueurs pénibles» (Échenoz, 2012, 79).

Conclusion

Ces romans reposent la question du réalisme à nouveaux frais. Le manque qui, par rapport à l’image, décide de la capacité de représentation auditive se résume à ceci: le son n’a pas d’ekphrasis. La difficulté des sons, mais aussi leur supériorité relative, tient à leur pouvoir d’évocation qui décrit un espace en même temps qu’elle le construit ou le reconstruit dans le non-lieu de l’imaginaire. Ces romans sonores pallient le défaut de preuve documentaire par une représentation foncièrement littéraire, faite d’analogies, de rythmes, de parlures populaires et/ou étrangères. Leurs perturbations typographiques, les ruptures syntaxiques, les parasitages sémantiques, la prolifération d’onomatopées et de vocables étrangers qui les caractérisent désignent un réel hors de portée en même temps qu’ils forcent une écoute du monde. Un tel chant des sirènes dans un monde de silence est riche de traditions littéraires qui remontent jusqu’à Homère comme des tensions qui travaillent les œuvres et constituent leur présence au monde. Le réel y résonne sous la forme d’une partition dont il faut savoir entendre les notes et les arpèges car leurs sonorités déplacent, modifient et rejouent les représentations, les discours et les paroles du social. Si elle relève bien d’une mise en cause de la littératie, la dimension sonore de la langue de ces romanciers ne peut être réduite à une posture à l’égard de l’institution littéraire ou une caractéristique narratologique qui s’épuiserait dans la notion de voix ou dans les subtilités de sa poétique. En effet, ces formes-sens tympaniques sont signifiantes à au moins deux égards. D’une part, l’entre-deux d’oralité et de scripturalité oscille entre hypersubjectivation du langage et répercussion des parlures de la collectivité à la manière d’une caisse de résonance déformante. Il y a là un dialogisme sonore qui fait du discours social une rumeur; il interagit avec l’imaginaire social comme s’il en était la partition et charge sa littérarité d’une musicalité particulière. Son interaction avec le hors-texte se fait dans des constellations sémiotico-mémorielles qui se cristallisent autour de sonotypes, c’est-à-dire des formes-sens sonores dont la trace écrite est marquée d’une historicité et d’une socialité particulières. D’autre part, ces motifs sonores mettent au jour la déceptivité du roman à l’égard de l’histoire collective et de sa propre capacité à la raconter. Cette plasticité phonique exhibe des effets d’harmonie imitative qui donnent un timbre à la voix d’une œuvre et confèrent une identité sonore aux paysages décrits. Des bruits du monde, les romans rapportent une tonalité déceptive ou cataclysmique qui, selon un principe corbiérien, préfère souvent le raccroc à l’harmonie et tirent leur musicalité de la dissonance de la guerre, du brouhaha de la ville ou du langage considéré comme une réalité organique.