Voix plurielles
Volume 3, Numéro 2 : septembre 2006

Catherine Parayre

Histoires de l'œil et de l'œuf : *Jonàs* et « Lo Fiu de l'uòu »

Citation MLA : Parayre, Catherine. «Histoires de l'œil et de l'œuf : *Jonàs* et « Lo Fiu de l'uòu ».»
Voix plurielles 3.2 (septembre 2006).

Histoires de l'œil et de l'œuf : *Jonàs* et « Lo Fiu de l'uòu »

Catherine Parayre
Université Brock

Septembre 2006

Simone « jouait gaiement sur les mots, disant tantôt casser *un œil*, tantôt *crever un œuf* », nous informe le narrateur du roman de Georges Bataille, *Histoire de l'œil*. C'est précisément sur ce jeu d'associations et sur l'insolite paire de l'œil et de l'œuf que va porter la lecture de deux œuvres en langue occitane, *Jonàs* de Joan-Ives Casanova (1987) et « Lo fiu de l'uòu »¹ de Robert Lafont (2001).² Malgré les nombreuses dissemblances qui les distinguent, une réflexion complexe sur la nature et l'enjeu du témoignage, avec sa part de mémoire, de fabrication, d'histoire et de réel médiatisés caractérise les deux ouvrages. En outre, tous les deux partagent des éléments fréquemment rencontrés dans les récits de science-fiction, par exemple la mise en scène d'impossibles événements, la vision apocalyptique et, conjointement, le rêve d'utopiques réalisations. Plus encore, l'œil et l'œuf y sont des symboles de première importance, les deux œuvres se lisant, bien sûr, à un niveau figuré.

« Lo fiu de l'uòu » est indéniablement d'une facture moins abstraite que *Jonàs*. La nouvelle retrace les aventures d'un étrange garçon né d'un œuf gigantesque découvert près de Narbonne en l'an 730 par le jeune Samùel et dont l'origine reste énigmatique. La période d'incubation dure plusieurs siècles (l'œuf éclôt quelques années avant 1209, date de la mise à sac de Béziers lors de la croisade albigeoise). Témoin des atrocités commises dans la ville, l'enfant trouve refuge dans une amphore et tombe dans une longue léthargie qui prend fin lorsque des laboureurs l'extirpent de sa cachette souterraine. On est alors au début du vingtième siècle. Le rescapé est adopté par l'instituteur du village et prend le nom de Justin. Il meurt très jeune, tué sur un champ de bataille durant la première guerre mondiale. C'est alors que ce fils de l'œuf devient regard (il est désormais appelé « l'Agach », c'est-à-dire « le Regard ») ; délaissant son corps, il occupe le rôle de spectateur et de témoin des événements qui se produisent sur terre. Il assiste ainsi à des cataclysmes dignes de récits de science-fiction : fonte des glaciers et montée du niveau de la mer, irradiation nucléaire et propagation de redoutables maladies, pollution planétaire et myriades de conflits meurtriers. « L'Agach » voyage de contrée en contrée, fait la rencontre de divers personnages, y compris un philosophe et un médecin capable de cloner les êtres humains, pour finalement se tourner vers « le Créateur » (184).³ Ecœuré par le spectacle auquel il assiste, il lui pose « la question qui ne nécessitait ni de longueurs ni de rhétorique : 'Pourquoi ?' » (187).⁴ La réponse est inintelligible ; seule une recommandation, dont on ne pourrait dire de qui elle provient, se distingue : « Ab ovo.

Il faut tout recommencer » (188).⁵ La dernière phrase de la nouvelle renvoie ainsi au titre et aux origines de l'histoire, lorsque l'enfant était encore enfoui dans un œuf à la forme inhabituelle. Un contraste prononcé oppose donc le symbole oculaire (après avoir traversé les siècles sans jamais véritablement prendre conscience des enjeux de l'histoire, le garçon, devenu « l'Agach », développe une sensibilité écorchée et éprise de justice dès qu'il se détache de son corps) et le symbole de l'œuf (celui-ci signale le retrait de l'histoire et, par conséquent, représente l'oubli, l'innocence, le refuge, voire le néant).

Jonàs est, de même, le récit d'un voyage. Non plus temporel, celui-ci est géographique ; il inclut la traversée de villes et de régions maritimes et rapporte, comme la nouvelle de Lafont, des événements extraordinaires, dont une des caractéristiques les plus remarquables est leur violence. Meurtres, agressions physiques et dépravations en tous genres abondent et le narrateur se fraie un passage dans des lieux effrayants peuplés d'êtres menaçants qu'il observe et attaque. Cependant, de tels épisodes ne sauraient faire oublier que la narration fonctionne comme un commentaire (de fait, difficilement accessible) sur le rôle de l'écrit. Ignorant les conventions réalistes et tout « effet de réel » (479-84), celle-ci est ponctuée d'événements sans grande vraisemblance et peuplée de personnages dont on indique qu'ils ne sont autres que des assemblages de mots. Citant et transformant diverses sources littéraires, elle met en évidence sa littéarité : en d'autres termes, elle renvoie à des mots et à la littérature, non à la réalité. Si le texte se révèle abstrait, parfois à un degré de complexité proche de celle du discours du créateur auquel s'adresse « l'Agach » dans « Lo fiu de l'uòu », c'est bien parce que tous les éléments narratifs convergent vers une même démonstration. Celle-ci s'énonce diversement dans le texte, par exemple sous la forme suivante : « Jamais d'œuvre sans déconstruction » (71).⁶ Ou encore : « La réalité n'existe pas » (71).⁷ Il importe donc de lire Jonàs comme un métarécit nourri de symboles et de citations qui commentent l'acte d'écriture et exposent combien est problématique, souvent impossible, la représentation du réel dans la littérature. Le symbole oculaire revêt alors une importance capitale ; il signifie le contact avec l'extérieur, ainsi que le témoignage d'un vécu ; il désigne l'organe qui permet de comprendre le monde et d'entrer en communication avec autrui. En fait, le récit lie étroitement le regard et l'écriture dans des rapports souvent contradictoires et pourtant complémentaires (et qui ne sont d'ailleurs pas toujours explicités). Certes, le regard est contigu à l'expérience et au monde (concernant le regard, le narrateur indique en conclusion : « Entre moi et le monde : l'œil » ; 117),⁸ alors que l'écriture, du moins le narrateur l'exige-t-il, ne se libère guère des mots qu'elle produit. Cependant, l'écriture et le regard sont tous deux moyens d'expression. Accolée à l'image oculaire, qui apparaît fréquemment dans le récit, celle de l'œuf n'occupe qu'une place limitée dans un seul passage. Elle est pourtant mise en valeur par l'ajout d'un titre, « Meiòsa » (101), c'est-à-dire « Méiose », précédant ces quelques paragraphes. Dans ce court passage, il est à noter la présence d'un aveugle, qui permet de pressentir un antagonisme entre les deux images considérées ; l'image de l'œuf est une image de cécité.

D'un point de vue théorique

Il ne sera pas question ici de décrire de manière exhaustive l'étoilement de ces images et d'en observer toutes les manifestations. L'analyse se restreindra à l'étude des traits qui opposent le symbole de l'œuf au symbole de l'œil. Indiscutablement, l'emploi du symbole oculaire dans

les deux textes fait écho à l'abondante production théorique qu'a suscitée l'étude du regard chez divers auteurs. En effet, le regard a souvent désigné la subjectivité, la construction d'identité, l'ouverture vers autrui et le désir de connaissance. Il suffit de penser, par exemple, à la théorie lacanienne du stade du miroir, qui permet à l'enfant de percevoir son individualité, mais aussi aux travaux de Jean-Paul Sartre ou de Maurice Merleau-Ponty pour mieux jauger le rôle de la vue dans le discours sur la construction identitaire. C'est ainsi que Sartre affirme : « Je suis regardé dans un monde regardé » (*L'être et le néant*, 328) et « me saisir comme vu, en effet, c'est me saisir comme vu dans le monde et à partir du monde » (321). Cette relation fait de l'individu un « objet pour autrui » (318) et aboutit à deux conséquences majeures. D'une part, « l'épreuve du regard » esquisse « l'insaisissable subjectivité d'autrui ». D'autre part, en retour de ce contact, l'individu voit s'affirmer « son infinie liberté » (329). Un tel regard se porte ainsi garant de valeurs propres à flatter l'individu, qu'il s'agisse de liberté, de responsabilité, de participation au monde, d'échange ou d'acquisition de connaissance. Merleau-Ponty présente la question de manière similaire. L'être humain est un être qui communique (17) et dont le miroir est autrui. Cet effet de miroir transforme l'expérience en « magie » et en grandiose spectacle (22). La vue est à la fois corporalité et pensée (24), moyen de se rendre présent (39), alors que le visible et l'invisible se marient dans cette association de la vue et de la pensée (40). Jean Starobinski note : « Le caché est l'autre côté d'une présence. [...] La fascination émane d'une présence réelle qui nous oblige à lui préférer ce qu'elle dissimule » (10). Le regard, qui complète ce qui ne peut être saisi, est à l'œuvre dans cette fascination :

Les objets ne peuvent apparaître insuffisants qu'en réponse à une exigence de notre regard, lequel, éveillé par une présence allusive, et ne trouvant pas dans la chose visible l'emploi de toutes ses énergies, passe outre et se perd dans un espace nul, vers un au-delà sans retour. (10-11)

Le regard est donc « excès » (14), de même que volonté, intention (11), et Starobinski ajoute :

Le regard constitue le lien vivant entre la personne et le monde, entre le moi et les autres : chaque coup d'œil chez l'écrivain remet en question le statut de la réalité (et du réalisme littéraire), comme aussi celui de la communication (et de la communauté humaine). (17)

Le regard n'est pourtant pas toujours compris comme étant un outil créateur et le sens de l'émerveillement. Certains critiques émettent des analyses plus sévères, en particulier Michel Foucault, qui décrit volontiers le regard comme un moyen de surveillance dans tous les aspects de la vie en société ; le regard d'autrui exerce alors un pouvoir auquel il est difficile de s'opposer. Alors que Foucault insiste sur l'aspect répressif, Maurice Blanchot souligne l'imperfection du regard dans un tout autre domaine : « Parler libère la pensée de cette exigence optique qui, dans la tradition occidentale, soumet depuis des millénaires notre approche des choses et nous invite à penser sous la garantie de la lumière ou sous la menace de l'absence de lumière » (38). La parole promet une liberté qu'ignore le regard : elle « prend la chose par où celle-ci ne se prend pas, ne se voit pas, ne se verra jamais ; elle transgresse les lois », alors que « la vue nous retient dans les limites d'un horizon » (40).

Le regard des différents personnages de Jonàs et du « Fiu de l'uòu » est fréquemment un regard

qui fouille son environnement et observe en détail les événements qui s'y déroulent. Dans Jonàs, la présence de « gaitaritz » (« guetteuses »), êtres capricieux qui croisent à multiples reprises le chemin du narrateur et sont à l'affût de tous ses actes, est perçue comme étant menaçante ; ce dernier est, lui-même, singulièrement sensible aux agissements des individus qui l'entourent, et note leurs moindres mouvements. « L'Agach » dans « Lo fiu de l'uòu » scrute l'humanité des hauteurs dans lesquelles il réside ; il va jusqu'à organiser un voyage – reprenant ainsi apparence humaine – pour pouvoir observer incognito les êtres qu'il a pu contempler depuis l'infini. Ces personnages sont donc voyeurs, dans le sens très large que Foucault prête à ce terme, à savoir qu'un voyeur est tout individu qui est en mesure d'observer ou simplement de voir ce qui l'entoure (qu'il s'agisse d'un voyeur dans l'acception psychanalytique de ce terme, ou bien d'un espion, d'un journaliste, d'un psychanalyste, d'un ethnologue, etc.) (155). Du point de vue (plus limité) de la psychanalyse, le voyeur est un individu qui retire un plaisir sexuel à observer, à l'insu de tous, l'intimité d'une ou plusieurs personnes. Un tel acte trahit le désir de connaissance de celui qui l'accomplit, en particulier le souhait de découvrir l'origine de la sexualité et de la différence entre les sexes (Kelly 10). La scène à laquelle assiste le voyeur est donc « répétition » d'une scène antérieure (réelle ou imaginée) ainsi que mise en spectacle de celle-ci (10). Le voyeur cherche de la sorte à se rendre maître d'une situation qui lui échappe, ce qui explique en partie pourquoi la représentation du voyeurisme en littérature ou dans les arts est souvent associée à l'expression d'une violence (11). En fait, le voyeurisme révèle combien est ambiguë l'identité. D'une part, le regard du voyeur est à la fois passif, tout à son observation (ce que la psychanalyse considère être un attribut féminin), et actif, occupé à reconstruire une scène passée ou imaginée (ce qui serait caractéristique de la masculinité). D'autre part, le voyeur se voit confirmer à la fois son individualité et son identification avec l'individu ou les individus qu'il observe (39). En outre et du fait qu'il rejoue une scène antérieure, le voyeur conçoit le visible comme étant vrai : savoir signifie voir (225). Dorothy Kelly note divers thèmes littéraires explorés dans la représentation du voyeurisme : par exemple, l'élimination de limites clairement établies (ou leur transgression), la domination et ses stratégies, le désir de connaissance (71). Or, la quête de savoir est particulièrement sensible dans les deux ouvrages examinés. Le motif du voyage en est un symbole. « L'Agach » et un compagnon de route accomplissent ainsi une sorte de pèlerinage depuis le sud de la France jusqu'à Jérusalem, affolés par ce qu'ils voient, ne sachant plus comment se situer et, pourtant, avides de comprendre les situations dont ils sont témoins. Le personnage de Jonàs, fin observateur, effectue, lui aussi, la traversée d'un territoire hostile et son récit forme un long monologue sur les limitations de la vue et sur les implications littéraires de cette constatation. Ces aventures insistent donc sur les difficultés rencontrées afin d'acquérir le savoir tant désiré.

Cette problématique peut être approfondie lorsqu'on prend en compte la portée symbolique du motif de l'œuf dans les deux ouvrages. En fait, *Histoire de l'œil* de Bataille, précédemment mentionné, constitue un exemple connu qui rassemble les deux éléments (l'œuf et l'œil). De nombreux moments de voyeurisme y sont relatés dans un récit qu'on peut juger pornographique et qui est, en tout cas, d'une grande violence. Quelle que soit l'identité du voyeur (ou de la voyeuse), les scènes observées sont fréquemment brutales, érotiques et, à l'occasion, entraînent la mort de participants. Le narrateur et son amie Simone se plaisent, parfois jusqu'à l'horreur, à contempler des actes d'une extrême provocation et se mettent volontiers en scène, offrant leur corps et leur

sexualité à la vue d'autrui. Regarder et être regardé sont deux motivations majeures chez les deux personnages. Dans ce contexte, la combinaison des motifs de l'œuf et de l'œil représente essentiellement la transgression sexuelle. En particulier, Simone joue à de nombreuses reprises avec des œufs qu'elle se fait apporter et qu'elle utilise comme des accessoires destinés à éveiller la passion sexuelle de son compagnon. De tels jeux sont le préambule de l'initiation sexuelle du narrateur et la promesse d'aventures toujours plus osées. La comparaison de l'œuf et de l'œil se dessine non seulement dans l'activité voyeuriste du narrateur regardant Simone qui manipule les œufs, mais également, et de façon explicite, dans le jeu verbal de certaines remarques. Par exemple, le narrateur, reprenant une opinion qu'émet Simone, explique : « Et l'œuf ? Un œil de veau, en raison de la couleur de la tête, et d'ailleurs le blanc d'œuf était du blanc d'œil, et le jaune la prunelle. La forme de l'œil, à l'entendre, était celle de l'œuf » (51).

Cet exemple littéraire, de même que les diverses réflexions théoriques sur le sujet, éclairent l'utilisation des motifs de l'œil et de l'œuf dans les deux ouvrages considérés, même si l'intrigue d'*Histoire de l'œil* diffère largement de celle de Jonàs ou du « Fiu de l'uòu ». Deux aspects – il en existe bien d'autres – vont être plus particulièrement soumis à l'analyse : d'une part, pour ce qui est du motif oculaire dans ces deux textes, l'expression d'un désir de maîtrise dans le regard et le voyeurisme et, d'autre part, l'évocation d'une promesse (dont la nature peut varier) dans l'image de l'œuf. Il ne s'agira donc pas de comparer l'ensemble des événements que contient le roman de Bataille à ceux qui se déroulent dans les deux textes occitans, mais plutôt d'examiner diverses variations sur le thème de l'œil et de l'œuf.

Spectacle et témoignage

Les études citées mettent en relief la question du pouvoir que le regard exerce, que ce regard désigne le contact avec autrui, la découverte d'un milieu ou le voyeurisme. Or, dans Jonàs et « Lo fiu de l'uòu », il apparaît distinctement que le regard est un outil imparfait. En effet, bien qu'il permette de prendre connaissance de l'environnement et de divers événements, il reste néanmoins circonscrit à une perspective limitée et/ou foncièrement problématique. Dans le cas de Jonàs, le regard porté sur le monde manifeste le plus souvent, plutôt qu'un désir de découverte, une soif de domination qu'aucun scrupule ne peut atténuer. Décrivant des yeux humains, les acteurs de l'intrigue comprennent qu'il s'agit de « deux trous blancs, un regard vitreux qui fait passer tous les Uns dans la conscience, dans sa conscience. Tout passe de l'un à l'autre » pour y découvrir « un peu d'éternité » (34) (les « Uns » forment un groupe de voyageurs),⁹ mais l'acteur principal, désigné par les initiales A.B., personnage qui se livre fréquemment à des actes de violence, va bientôt faire fi de telles constatations. En effet, son regard est bien souvent impérieux. Ainsi, avant d'écraser un mollusque, il pose sur lui son « monument de vista » (35), c'est-à-dire son « monument de vue ». L'œil est, sans nul doute, un organe monumental pour mieux vaincre l'opposant. Par exemple, A.B. frappe un ennemi et le « prend en entier dans son champ de vue » (45).¹⁰ Ou bien, se saisissant d'une marmotte, il la domine du regard avant de l'écraser d'un coup de fer : « A.B. la prend, la porte au niveau de ses yeux. Regarde d'un côté à l'autre » (53).¹¹ La scène dans laquelle A.B. décapite froidement un enfant est plus cruelle encore. De toute évidence, A.B. connaît l'importance de l'échange de regards, constructeur d'identité et prise de responsabilité. Mais, en regardant l'enfant, il refuse d'assumer un tel engagement : « Que faire dans ce miroir ? Que dire ? L'homme (moi-

même miroir, double conscience, éternité dénoncée) coupe la tête de l'enfant » (54).¹² La dureté du regard de A.B. a un effet pernicieux sur les victimes de sa violence et contribue à assujettir autrui. Tout au long du récit, le regard attise les antagonismes et fait de la différence entre personnages un obstacle infranchissable, bien plus qu'il ne promeut une communication constructive.

Toutefois, le regard donne à l'individu, non seulement la violence, mais aussi la poésie et A.B. a une perception du monde bien plus nuancée dès qu'il réfléchit au travail d'écriture qui l'intéresse. Le regard n'est plus alors outil de maîtrise et vecteur de violence ; il est, au contraire, un moyen inégal dans la création littéraire. Il permet certes de découvrir le monde, comme le remarque A.B. : « Je ne pourrais rien faire sans mes yeux, je ne pourrais rien inventer [...] (En réalité, le mot est triste comme tout. Seule l'image peut le sauver » (67).¹³ Sans le regard, aucune création (et donc aucune écriture) n'est possible : « Comment imaginer le soleil si on ne le voit pas et si on ne l'a jamais vu ? Comment dire un livre écrit sans l'écriture ? » (37).¹⁴ Pourtant, dans le travail littéraire, le regard ne saurait se faire voyeur (contrairement, par exemple, à ce qui se passe dans les épisodes violents du texte, où regarder permet de dominer autrui et d'affirmer sa propre position), même si, dès le début de la narration, il est indiqué que « la langue, c'est le sexe. [...] A la fin la même chose. Rien. Jouir, écrire, mourir » (17).¹⁵ En effet, l'écrivain qu'est A.B. pose deux restrictions majeures au pouvoir du regard dans le domaine de la création. La première est la nostalgie que recèle le regard, et il répète à plusieurs reprises « Wir setzen uns mit Tränen nieder » (61)¹⁶ chaque fois qu'il fait face à la page blanche. Pour celui qui écrit, le regard est véritablement conscience, mémoire, et invite à un exercice laborieux. La seconde est plus technique : d'après A.B. et malgré l'importance du regard, l'écriture prend forme précisément au moment où elle se détache du vécu et de la réalité : « Combler le vide, le rien, le néant, comme vous préférez, voici : écrire » (68).¹⁷ En fait, le désir d'écrire contredit le désir de voir, l'écriture étant produite au-delà de ce qui est vu. Bien qu'elle utilise images et expériences, celle-ci prend forme dans l'indescriptible et l'inobservable. L'image des yeux fermés évoque cette incapacité du regard à se transformer en écriture. Par exemple, pour lire ou écrire un livre, il faut « barrar leis uelhs » (49), c'est-à-dire « fermer les yeux ». L'œil est anéanti dans la recherche créatrice : « Vivacité du corps, contre l'œil désorbité » (96).¹⁸ L'écriture exclut le regard, comme le suggère la citation suivante : « A.B. est un mot, A.B. est un sexe [...]. Il reste à savoir et à faire tomber le rideau quand en vient la nécessité » (113).¹⁹ En raison de ce rideau baissé, il n'y a pas de spectacle à voir, comme au théâtre, et la création se déroule dans la pénombre, lorsque voir n'est guère possible. Cette méfiance envers la lumière peut se résumer brièvement : « Paraula. A l'ombra deis uelhs » (84) ou encore « Parole. A l'ombre des yeux ».

La quête littéraire dans laquelle se lance A.B. n'aboutit pourtant pas à un franc succès. L'aventure a provoqué d'inouïes violences et l'écriture, longtemps perçue comme un moyen adéquat pour se préparer à la mort, n'est nullement gage d'éternité. En fait, le projet littéraire de A.B. se solde par une confrontation avec de douloureuses questions existentielles. Sans doute A.B. a-t-il la satisfaction de se rebeller ouvertement contre l'inéluctabilité de la mort, mais il doit pourtant avouer avec chaque jour qui passe que « l'histoire a un jour de moins » (116).²⁰ De plus, il se rend compte, dans les derniers mots de son témoignage, que l'écriture ne peut pas suppléer la vie ; fermer les yeux ne suffit pas : « Pour se jeter dans la vie, il suffirait d'un espace de liberté, de tordre la langue, d'annoncer que la cause sublime en soi c'est bien la seule réalité qui existe » (117).²¹ L'emploi du conditionnel dans la phrase montre que l'écriture, cause sublime, est insuffisante : il

lui manque la pleine vie de la réalité. Le rêve ne s'accomplit donc pas et lui et ses compagnons finissent pas s'asseoir, « amb nòstrei lagremas », confessent-ils, « avec nos larmes » (117). Ainsi se dresse-t-il un contraste frappant entre les aventures meurtrières de A.B. et ses réflexions littéraires, bien que ces deux aspects de son récit soient placés sous le signe du regard. Le regard est, selon les termes de A.B., « sublimat » (« sublimé ») dans l'écriture, c'est-à-dire, d'une part, qu'il évoque la violence (dans le crime ou dans la mort), mais ne peut pas exercer de pouvoir, et, d'autre part, qu'il n'est plus regard porté sur le monde, mais plutôt image ou symbole. Un poème inclus dans le récit suggère ce glissement dans la signification (du regard-témoin au regard-rêverie) : d'un effet visuel, dans la mesure où il forme le mot « verticalement » (« verticalement ») effectivement à la verticale sur la page et qu'il fait allusion au sort d'un pendu, dont le cadavre s'étire lui aussi à la verticale, il indique que le regard est à présent un « juec de l'esperit » (« jeu de l'esprit ») qui s'éloigne de la réalité observée afin de se transformer en « poëma d'amor » (« poème d'amour ») pour la langue littéraire (33). Ce spectacle littéraire (contempler un cadavre par description interposée) offre à son auteur la possibilité de se détacher du monde pour mieux en saisir la finitude et rechercher une certaine éternité grâce à la littérature. Exprimant sensualité et sexualité, il procure aussi du plaisir. Néanmoins, l'auteur demeure spectateur passif, dont le seul office est l'écriture, sans autre prise sur la réalité que son évocation sur le papier, dès lors qu'il s'isole du monde pour se consacrer à son art.

Une même caractérisation apparaît dans le regard des « gaitaritz » ou « guetteuses ». Elles partagent, elles aussi, le regard dominateur posé sur le monde et le regard rêveur qui invite à la poésie. Semblables aux Erinyes des Mouches de Sartre, symboles persécuteurs de la mémoire et du remord, elles poursuivent et guettent A.B. : « Elles crient, crient, sautent, vrombissent, vomissent [...] et martèlent la mort » (28).²² Toutefois, elles sont également comparables à des muses poétiques, inspiratrices et symboles littéraires, « fantasmas, coma un libre dubèrt » (« fantasmes, comme un livre ouvert ») (19).

Pour sa part, « Lo fiu de l'uòu » débute par une scène symbolique de voyeurisme et suggère d'emblée la volonté qui peut se dégager du regard, et l'emprise que celui-ci peut exercer sur autrui. Les premières scènes décrivent le jeune Samùel, qui redoute au plus haut point le regard de son père, pourtant aveugle. Le père est un sage formé aux écritures religieuses et le fils craint que ce dernier, le découvrant « à son œuvre de chair solitaire », se jette sur lui « avec la férocité d'un Dieu barbu sur Sodome et Gomorre » (103).²³ Un voyeurisme inversé se produit : le voyeur potentiel est aveugle et ne soupçonne pas les appréhensions de son fils. En revanche, Samùel croit être observé (alors que l'acte de voyeurisme se déroule souvent à l'insu de la personne regardée). Bien que Samùel n'apparaisse plus dans les événements ultérieurs, cette anecdote nous avertit de l'importance du regard dans le récit. Or, contrairement à ce premier passage, le regard n'est jamais, par la suite, violent, vengeur ou dominateur. Il est celui d'un être, né de l'œuf, apparemment asexué (sa seule amourette a été fort brève et n'a eu aucun succès, la jeune fille en épousant un autre), entièrement passif (enfant, il n'a aucun pouvoir de décision ; adulte, il est le jouet de la propagande militaire durant la première guerre mondiale ; plus tard encore, il se transforme en spectateur éloigné des événements qui se déroulent sur terre) et incapable de comprendre les situations dans lesquelles il est impliqué. Voici ce que devient Justin, tué à la guerre :

Un agach sens còs, sens uelhs e sens geografia corticala, ont se

recampa pasmens tot çò que sap dau mond, de se, de l'evolucion universal e de sa pròpria unicitat : agach interior e exterior, d'abòrd qu'une sola fàcia bastariá pas a fondar l'autonomia. (77)

Un regard sans corps, sans yeux et sans géographie corticale, où se rassemble pourtant tout ce qu'il sait du monde, de soi, de l'évolution universelle et de sa propre unicité : regard intérieur et extérieur, puisqu'une seule face ne suffirait pas à fonder l'autonomie. (167)

Chez ce personnage, le regard est « le plus fin et le plus intellectuel de nos cinq sens » (167).²⁴ Les faits montrent que le regard, dans « Lo fiu de l'uòu », désigne une conscience désireuse de savoir et de justice et qu'il est le terme le plus approprié pour faire référence à « un destin d'arma descorporada » (77), c'est-à-dire « un destin d'âme privée de corps » (167). Les doutes existentiels qui ne s'étaient jusqu'alors jamais posés se précisent. La question essentielle pourrait être formulée de la sorte : pourquoi le mal ? Cependant, les observations et pérégrinations de « l'Agach » ne lui permettent pas de résoudre l'énigme. Si « l'Agach » a appris à discerner le bien du mal, il demeure, tout autant qu'il l'était avant son décès, un spectateur impuissant. En fait, de son vivant aussi bien qu'après sa mort, le personnage exprime souvent la peur terrifiante qu'il éprouve lorsqu'il voit ce qui l'entoure. Il y a bien autonomie de sa part, mais cette autonomie est synonyme de solitude, d'exclusion, de peur et d'incapacité à pouvoir intervenir de manière positive. Pour tout dire, cette conscience voyeuriste n'est finalement d'aucune utilité. Si le regard est autonomie, il n'est en aucune façon autorité ou maîtrise. La première scène, celle qui dépeint un jeune garçon qui se cache de son père aveugle pour se masturber, n'a aucun équivalent dans le récit de la vie de Justin, et pour cause : le regard de ce dernier est éthique, outil philosophique, sens de la spiritualité, mais aussi abdication face à la vie.

De l'œil à l'œuf...

En revanche, l'œuf est, dans les deux ouvrages, symbole d'espoir. Jonàs en fait mention dans un seul passage ; son titre, « Meiòsa » (« Méiose »), désigne le phénomène de division cellulaire, expliqué comme suit : « C'est une étape primordiale de la reproduction sexuée [...]. Ainsi l'œuf venu d'une nouvelle cellule nommée zygote » (101).²⁵ Cette description scientifique cède bientôt la place à une méditation poétique, dans laquelle on apprend que du zygote jaillit la « musica xilotonica » (« musique xylotonique ») dans un monde aveugle (il y a « absència d'uelhs » ; « absence d'yeux ») et muet. Dans ce milieu, « A.B. sent les premières douleurs d'un enfantement moral », qui signale la mise au monde d'un livre « qui continuera toujours de s'écrire, malgré la pesanteur des heures, la fatigue des mots » (101-02).²⁶ Cet événement porte en lui la tristesse que suscite une conscience aiguë de la mort, mais il demeure espoir : l'image de l'œuf représente l'inspiration créatrice fructueuse et la promesse d'atteindre enfin l'objectif que s'est fixé A.B., à savoir écrire musicalement, dans un style abstrait et dans un rythme suffisamment assuré pour échapper à l'illusion de copier la réalité. La scientificité de l'explication biologique et le rythme musical auquel fait allusion le passage, suggèrent que l'écriture est un exercice technique, bien plus que lecture interprétative ou descriptive du monde. La méiose symbolise ainsi le projet littéraire

cher à A.B.

Dans la nouvelle de Lafont, une même symbolique caractérise l'image de l'œuf. La coquille protège des siècles durant l'être étrange qui deviendra plus tard garçonnet à Poilhes, né le même jour que l'enfant d'une servante de ferme, Maria, peu de temps avant le pillage de Béziers (Pour échapper au massacre, l'enfant se réfugiera dans une amphore – autre symbole du ventre maternel et de l'œuf. Il y sera découvert après un long séjour.). La coquille n'a subi aucun dommage au cours des siècles ; l'œuf est donc promesse de vie et de survie. Certes, les premiers à découvrir cet œuf singulier pensent un moment qu'il est l'œuvre de Satan. Cette opinion s'estompe lorsque l'œuf est placé dans une synagogue et que les fidèles remarquent une inexplicable luminosité en émanant. L'œuf est plus tard exposé dans une église et sa clarté attire les foules, tant et si bien qu'on érige une chapelle pour mieux l'adorer. En effet, un moine aveugle a recouvré la vue après s'être approché de l'œuf et s'est exclamé en regardant le monde pour la première fois que celui-ci était beau. L'allusion religieuse atteint son apogée lorsque l'œuf éclôt, mûri par la chaleur du corps de Maria pendant l'accouchement de son enfant.

En fait, dans les deux ouvrages, les motifs de l'œuf et de l'œil ont en commun leur antagonisme, l'un symbolisant une promesse, l'autre étant fréquemment soit signe de lacune dans le témoignage, soit limitation de perspective dans l'effort d'écriture (ou, dans d'autres occasions, vecteur de violence destructrice). Cependant, tous deux se lient à l'image de la mère (par l'allusion à la chaleur du ventre maternel qu'évoque l'œuf, et au désir de comprendre la sexualité, en particulier celle des parents et, plus encore, celle de la mère, dans le voyeurisme) et, au cœur de celle-ci, à l'image de la création ou créativité. Reprenons donc ce par quoi l'analyse a commencé. Les dernières lignes du « Fiu de l'uòu » sont éloquentes ; « l'Agach » s'adresse à la divinité et on entend en réponse un message prémonitoire : « Ab ovo. Il faut tout recommencer » (188). Voici ainsi l'œuf et l'œil mentionnés dans une même situation. Il s'agit dès lors de refaire la création et de naître une seconde fois ; une nouvelle fois, s'impose à l'esprit la figure de Maria, dont la chaleur corporelle avait précipité l'éclosion de l'étrange coquille et de la sorte les aventures d'un être livré à la violence des siècles, mais dont le nom est aussi celui de la mère de ce Jésus qui vient annoncer une « bonne nouvelle ». « L'Agach » souhaitait une nouvelle tournure dans le cours de l'histoire et, pour lui-même, une conscience engagée. Ces projets ne se concrétisent pas (regarder n'est pas synonyme de participation à la vie et la violence à laquelle il assiste ne connaît jamais de répit), mais le symbolisme de l'œuf semblait néanmoins en faire la promesse.

Dans Jonàs, le symbolisme oculaire, avec sa violence et ses multiples références à la mort, s'oppose aussi à l'image de la naissance (donc, à celle de l'œuf qui éclôt). Rappelons que la première scène du récit reprend le « mite uterin » (« mythe utérin ») de Jonas dans le ventre de la baleine (9). Deux scènes rendent plus sensible cette opposition thématique. Dans la première, A.B. soulève un rideau pour mieux observer un sanglant spectacle, un œil arraché, vide de toute intelligence, posé au centre d'une pièce. Il remarque en contemplant cet œil qui ne peut plus voir : « La naissance est sur le point d'exister » (20),²⁷ comme si le regard empêchait toute vie et/ou créativité ; la vie naîtrait alors de son absence. La deuxième scène décrit les « gaitaritz », guetteuses sans pitié, comme des créatures stériles emplies d'une pourriture qui révolte A.B. Ainsi comprend-on mieux pourquoi, lorsqu'il ferme les yeux ou qu'il contemple un œil mort et vide, A.B. pense que c'est « coma nàisser » (« comme naître ») (49). Il note à cet effet qu'un enfant

qui s'endort « cligne des paupières, mais d'un coup, pour jaillir dans l'autre vie, pour dénaturer le monde connu » (117).²⁸

Le déploiement de telles images montre que le voyeurisme qui se produit dans les deux ouvrages est expérience de l'échec et abolition du sens. Certes, le regard est tentative d'histoire et d'interprétation, souvent tentative de création d'histoire. Néanmoins, il n'apporte pas la satisfaction escomptée (sans oublier qu'il est, dans de nombreux cas, accompagné de violence). A.B. se rend compte que le regard, promoteur d'images, ne permet toutefois pas l'écriture qu'il souhaite et qu'il doit se couper de l'extérieur s'il veut faire naître l'écriture. « Lo fiu de l'uòu » met en scène un « Agach » passif, que seul un « ab ovo » peut sauver du désespoir. Or, c'est précisément la quête de sens qui caractérise le plus fortement, non seulement le phénomène du voyeurisme (voir Kelly), mais aussi la narration dans *Histoire de l'œil* de Bataille. En effet, ce roman s'achève par un chapitre intitulé « Réminiscences », dans lequel le narrateur regarde des photos et reconstitue l'histoire qu'il vient de raconter à partir de celles-ci, c'est-à-dire qu'il explique la genèse de sa narration et attribue un sens à chaque épisode et à chaque symbole (en particulier, à celui de l'œuf et de l'œil) en les liant aux anecdotes du passé qui ressurgissent lorsqu'il contemple les photos : « [Ces souvenirs] ont, après de longues années, perdu le pouvoir de m'atteindre : le temps les a neutralisés. Ils ne purent retrouver la vie que déformés, méconnaissables, ayant, au cours de la déformation, revêtu un sens obscène » (110).

De manière éclatante, le sens fait défaut aux récits de A.B. et de « l'Agach ». Ni l'un ni l'autre n'offre d'interprétation de ce qui l'entoure. « L'Agach » souhaite comprendre les motivations de l'histoire, mais en vain ; A.B. perçoit dans l'absence de sens de nouvelles possibilités littéraires. Alors que l'image de la naissance promet la germination d'histoires, celle de l'œil symbolise la perte du sens, que celle-ci soit désirée ou involontaire. Dans ces deux ouvrages, le regard, pris dans la violence, n'est ni contact avec autrui, ni créateur d'identité ; bien au contraire, il empêche l'un et l'autre.

Ouvrages cités

- Barthes, Roland. « L'effet de réel. » *Œuvres complètes*. Vol. 2. Paris : Seuil, 1993.
 Bataille, Georges. *Histoire de l'œil*. Paris : Gallimard, 1998.
 Blanchot, Maurice. *L'entretien infini*. Paris : Gallimard, 1969.
 Casanova, Joan-Ives. *Jonàs*. Nîmes : Jorn, 1987.
 Foucault, Michel. *Power / Knowledge*. New York : Pantheon, 1980.
 Kelly, Dorothy. *Telling Glances : Voyeurism in the French Novel*. New Brunswick, NJ : Rutgers UP, 1992.
 Lacan, Jacques. *Ecrits*. Paris : Seuil, 1966.
 Lafont, Robert. « Lo fiu de l'uòu ». Anglet et Pau : Atlantica / Institut Occitan, 2001.
 Merleau-Ponty, Maurice. *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Hambourg : Rowohlt, 1967.
 Sartre, Jean-Paul. *L'être et le néant*. Paris : Gallimard, 1943.
 ---. *Les mouches, drame en trois actes*. Paris : Gallimard, 1948.
 Starobinski, Jean. *L'œil vivant*. Vol. 1. Paris : Gallimard, 1961.

- ¹ « Jonàs » est l'équivalent en graphie occitane de « Jonas » en français. « Lo fiu de l'uòu » est rendu en français par « le fils de l'œuf ». Les traductions de citations tirées du « Fiu de l'uòu » sont celles de Lafont. Les autres traductions sont celles de l'auteur de l'article.
- ² Langue traditionnelle du sud de la France, l'occitan est de nos jours une langue menacée, de moins en moins employée et sans usage socioéconomique, alors qu'elle était encore parlée par la majorité de la population de ces régions au début du vingtième siècle. En dépit de cette situation, l'occitan continue de produire une littérature variée et innovatrice. Lafont et Casanova comptent parmi les auteurs contemporains les plus connus des lecteurs occitanophones, certes peu nombreux.
- ³ « ...lo Creator » (95).
- ⁴ « ...la question que valiá pas d'alonguis ni de retorica : 'Perqué ?' » (98).
- ⁵ « Ab ovo. Cau tot recomençar » (99).
- ⁶ « Jamai d'òbra sèns desbatison » (71).
- ⁷ « La realitat existís pas » (71).
- ⁸ « Entre eu e lo mond, l'uelh » (117).
- ⁹ « ...dos traucs blancs, un veirau que fa passar tótei leis Uns dins la consciència, dins sei consciència. Tot passa de l'un dins l'autre... » ; « ...una briga d'eternitat... » (34).
- ¹⁰ « ...prèn dins l'entier de sa vista... » (45).
- ¹¹ « A.B. la prèn, la lèva fins a seis uelhs. Agach d'un e de l'autra » (53).
- ¹² « De què faire dins aqueste mirau ? De qué dire ? L'òme (mirau eu tanbèn, dobla consciència, eternitat denunciada) copa la tèsta de l'enfant » (54).
- ¹³ « Poiriàu rèn faire sèns meis uelhs, poiriàu rèn inventar [...] (En realitat lo mot es triste, coma tótei. Sol l'image lo pòu sauvar [...]) » (67).
- ¹⁴ « Coma imaginar lo solèu quora si vei pas e s'es jamai vist ? Quand dire un libre escrich sèns l'escritura ? » (37).
- ¹⁵ « ...la lenga es lo sèxe. [...] Finfinala parier. Rèn. Gaudir, escriure, morir » (17).
- ¹⁶ Ce vers provient du chœur final de La passion selon Saint Matthieu de Johann Sebastian Bach et signifie : « Nous nous asseyons en fondant en larmes ».
- ¹⁷ « Comolar lo vueg, lo voide, lo non rèn, non res, neient, coma volètz, vaquí : escriure » (68).
- ¹⁸ « Vivacitat dau còs, contra l'uelh desorbitat » (96).
- ¹⁹ « A.B. es un mot, A.B. es un sèxe [...] Restat d'o saupre e de faire tombar lo ridèu quand vèn la necessitat » (113).
- ²⁰ « L'istòria que un jorn de mens » (116).
- ²¹ « Pèr desbondar dins la vida sufiriá d'un espaci de libertat, de tòrcer la lenga, d'anonciar que la sublima causa in se es bèn la sola realitat qu'existís » (117).
- ²² « Cridan, cridan, sautan, bombisson, racan [...] e martelan la mòrt » (28).
- ²³ « ...a son òbra de carn soleta... » ; « ...amb la ferocitat d'un Dieu Vièlh sus Sodòma e Gomòrra... » (9).
- ²⁴ « ... lo pus fin e lo pus esperitau de nòstrei cinc sens... » (77).
- ²⁵ « Es una estapa primordiala dins la reproduccion sexuada [...] Aital l'uòu venu na novela cellula, nomenada zigòta » (101).
- ²⁶ « A.B. si sent lei primièrei dolors d'un enfantament morau » ; « ...que sèmpre s'escriurà maugrat la pesantor deis oras, la lassiera dei mots » (101-02).
- ²⁷ « La naissença es a man d'existir » (20).
- ²⁸ « ...clinha lei parpèlas, mai d'un còp, pèr espelir de l'autra vida, pèr desnaturar lo mond conoissut » (117).