

Myène Fortin
Université du Québec à Montréal

Mémoire de l'origine dans
La bête famamineuse
de Pierre Bergounioux

J'ai, à plusieurs reprises, la sensation physique du temps d'avant, comme si le passé n'était pas mort, que les portes d'ivoire soient ouvertes à deux battants. Mille détails infimes nourrissent l'illusion, les lieux, des gens que je croise, la nostalgie violente de mes jeunes années, de l'immanence où j'ai vécu avant que le souci d'être fixé, de me porter, en conscience, à la hauteur de l'existence, me traverse et me laisse sans repos¹.

Pierre Bergounioux
Carnet de notes (1980-1990)

L'écriture de Pierre Bergounioux témoigne d'une obsession : dire d'où vient ce « je » qui parle, sent et voit; retrouver d'où lui vient cette manière de dire, de sentir, de voir, comme s'il s'agissait chaque fois d'inventer la mémoire du commencement. La quarantaine d'ouvrages (romans, récits, essais, carnets de notes) de l'écrivain prolifique donne à

1. Pierre Bergounioux, *Carnet de notes (1980-1990)*, Lagrasse, Verdier, 2006, p. 506.

lire une voix unique qui diffère à peine d'une œuvre à l'autre. Il semble en effet que son écriture se structure à partir de failles qui correspondent à des zones d'« ombre », angles morts, points aveugles où un réel échappe, demeure en reste de la symbolisation. Le mouvement itératif de cette écriture donne ainsi à lire un désir inépuisable tout en multipliant les effets d'étrangeté.

Le roman *La bête famineuse* (1986) raconte le passage d'un temps circulaire à un temps linéaire qui coïncide avec la fin de l'enfance, et, donnant lieu à certaines prises de conscience, instaure le surgissement d'un « temps d'avant ». Construit en une seule trame narrative, le récit s'étale sur environ deux mois. Le narrateur relate cet été passé à la campagne avec son cousin Michel, sa mère et sa tante l'année de la mort du grand-père. La découverte du temps, de son cours, de son irréversibilité par le narrateur enfant plongé dans l'espace et le paysage de cette disparition imminente a l'effet d'une révélation. Le texte semble se construire autour ou à partir d'une *déchirure* ressentie comme une brisure qui dévoile au sujet l'énigme de son commencement.

Temps mort?

Dans *La bête famineuse*, plusieurs figures s'inscrivent comme les représentants de deux modes temporels : celui, linéaire, limité par la naissance et la mort et celui, circulaire, marqué entre autres par le passage des saisons, ou par l'expansion apparente des heures, de la phrase, de l'imaginaire. À la campagne, les enfants profitent des jeux offerts par la nature. Le narrateur raconte la patience et la détermination dont son cousin et lui devaient faire preuve afin de capturer des insectes, et plus particulièrement le Trompe-la-Mort : « Nous avons décidé de piquer les insectes et de les emprisonner afin d'en disposer toujours et, avec eux, du temps² ». L'enjeu est considérable : il s'agit d'« emprisonner » le temps, de le capturer à travers cet insecte dont le nom devient le signifiant

2. Pierre Bergounioux, *La bête famineuse*, Paris, Gallimard, 1986, p. 46. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *BF*.

de l'aventure. Si le récit de la tranquille agonie du grand-père met en évidence un temps qui file et s'avère incontrôlable, dans l'imaginaire de l'enfant le temps se fait concret, s'incarne : « Nous pouvions effleurer du doigt leur petit toupet d'oiseau, la substance ductile et plumeuse du temps » (*BF*, p. 45). Ainsi jouer, s'improviser entomologiste et disposer librement du temps sont conjugués en une seule et même action, ce qui met en évidence le caractère magique de l'enfance et du jeu.

Mais peut-être que si on les garde [les insectes] à la maison et qu'ils ne sentent pas qu'il fait plus froid, si on leur cache que c'est l'automne, puis l'hiver. Je me suis interrompu avant de reprendre aussitôt : il n'y aura pas d'hiver, même pas d'automne. J'ai ajouté : le temps. (*ibid.*)

Le temps s'inscrit ici dans l'imaginaire comme un vertige, une angoisse. Il n'est pas questionné sous le mode de l'élaboration d'une pensée surplombante, mais plutôt nommé : l'écriture fait résonner le mot « temps ». La simple énonciation du mot semble faire office de formule magique, sorte de « sésame ouvre-toi » révélant l'étrangeté, le vertige ressenti face à ce temps qui s'ouvre et se dilate. Si le temps paraît si vertigineux, c'est surtout parce qu'il s'avère incontrôlable pour le sujet et ne pourrait être maîtrisé que par un dispositif sinon sacré, du moins rétif à l'entendement. L'ordonnement, la rigueur et la précision nécessaires au bon fonctionnement du monde soulèvent l'énigme d'une loi qui régirait toutes les sphères de ce monde :

La locomotive, les grandes roues demi-pleines, les bielles, tout ça, si seulement il manque une pièce, toute petite, un boulon ou seulement l'allumette pour mettre le feu dedans, elle ne bougera pas. [...] Il suffisait d'extrapoler à la mécanique céleste. On garde nos deux sphinx au chaud, dedans. Ils ne savent pas qu'il s'est mis à faire moins chaud, que le temps passe. Et alors, le temps ne passe pas et il fait moins chaud parce que tout va ensemble, les grandes roues, les tubulures, les bielles et le petit boulon. C'est quand les sphinx sont repartis que les feuilles jaunissent, qu'on recommence à sentir le froid. Tout se tient. Trompe-la-Mort est là. Donc, le temps s'arrête, se dilate, comme ça se produit parfois. (*ibid.*)

Le parallèle tracé entre l'inanimé et l'animé met en évidence la fragilité de tout : l'ordre du monde, des choses apparaît en tant qu'il est menacé

de toutes parts. Mais si l'emprisonnement du Trompe-la-Mort donne une prise sur le temps et permet d'en suspendre le cours, il semble que « ça », ce phénomène de dilatation du temps, « se produit parfois », en d'autres circonstances. Le « ça » laisse sous-entendre l'autonomie d'un phénomène aléatoire. Ainsi, la capture de l'insecte recrée artificiellement un effet naturel, comme si elle permettait de ressusciter ce « temps d'avant », de lutter activement contre sa perte. Comme ce « temps d'avant », le personnage du grand-père, qui pourrait en constituer un représentant, se trouve par moments suspendu, dématérialisé, hors temps. Régulièrement, les enfants renouvellent leurs jeux de poursuite et de capture, et lorsqu'ils rentrent à la maison, le grand-père leur apparaît de plus en plus diaphane et lointain : la mort gagne peu à peu du terrain. Immatérielle et comme fondue dans « le ciel sans âge », la voix du grand-père paraît professer une vérité immuable, loi incontournable de la nature :

J'ai cessé de voir sa tête et ses épaules contre le ciel sans âge et c'était comme si le deuxième fauteuil se fût mis à parler ou qu'une voix eût continué de résonner en l'absence du corps, de la personne dont elle avait été l'inséparable émanation. [...] Elle s'est faite plus basse, presque atone, comme pour s'objecter à elle-même que peut-être nous (Michel et moi) ne comprenions pas encore qu'il y ait à comprendre, que nous puissions être quelque chose d'incompréhensible et qu'au nombre des moyens propres à y remédier, il y avait l'éloignement, la recherche délibérée des terres hostiles, des êtres les plus dissemblables. [...] Il faut seulement le temps, pour comprendre. Mais j'étais impatient comme on l'est à votre âge et plus tard, encore. Je ne savais pas qu'il faut le temps, alors j'ai cherché dans l'espace. (BF, p. 63-64)

Comme l'aîné qui raconte être jadis parti à la découverte de l'Afrique, les jeunes font des escapades, traversent la lisière, escaladent le plateau de Millevaches, etc. Ils quittent, fuient le confort du connu, *cherchent dans l'espace* comme s'il s'agissait de trouver une cause concrète à un inévitable sentiment d'étrangeté face à soi-même, venu du fait que « nous puissions être quelque chose d'incompréhensible ». Les aventures des enfants concrétisent une abstraction : elles sont des projections dans le décor et dans l'espace de sensations qui déchirent par l'intérieur. Par les divers épisodes qui se succèdent et où il s'agit de s'emparer de quelque

chose qui fuit, l'écriture projette dans l'espace de sa représentation ce qui pourrait être le résultat d'une analyse de la notion de « temps ». Imprégnée dans le décor, la déchirure venue du temps qui se perd est ainsi, me semble-t-il, donnée à *ressentir* plutôt qu'à *penser*.

Projeter la disharmonie intérieure

Le sentiment de tiraillement, de contradiction intérieure, de brisure qui envahit le texte de Bergounioux se donne à lire comme un impératif, traversée nécessaire vers le confort d'une existence apaisée. Dans l'extrait suivant tiré d'un épisode où le narrateur somnolant au grand air aperçoit, entre rêve et réalité, un visage illusoire de femme, le calme intérieur paraît conditionnel à la poursuite ascétique d'un idéal de perfection :

J'aurais voulu lui dire, à l'ombre, que j'étais différent, au bas de la glace, entre les flacons et les brosses, ni rouge, ni grimaçant, ni avili par ce que Trompe-la-Mort m'avait fait proférer. Qu'en outre, je venais de prendre la ferme résolution de m'amender afin de n'être pas, plus, pour elle [l'ombre] ni pour personne, un objet de mépris et de dégoût. Que je ne concevais plus rien que d'être près d'elle, simplement, vertueux autant que faire se pourrait, assez pour être admis à vivre au bord de l'ombre, dans la lumière et la paix. (*BF*, p. 33)

Paradoxalement, si c'est l'autre, « l'ombre », qui révèle au sujet sa vilénie, ce n'est que par la proximité rêvée de cet autre que le sujet imagine un calme intérieur à venir. Cette dynamique qui, tout en butant contre maints obstacles, vise la « dissolution des tensions intérieures » rappelle les notions psychanalytiques de « surmoi » et d'« idéal du moi » décrites par Freud, puis reprises par Lacan : « Le surmoi est contraignant et l'idéal du moi exaltant³ ». Il faut noter que c'est ici une certaine inadéquation du langage au monde qui fait obstacle à l'existence paisible dont l'enfant rêve. En effet, c'est par ce qui demeure non dit — « J'aurais voulu lui dire » — que le sujet se trouve exclu d'un monde lumineux qui serait en quelque sorte gardé par « l'ombre » vengeresse. Il y a donc un réel qui,

3. Jacques Lacan, « Les écrits techniques de Freud » [1954], *Séminaire*, livre 1, Paris, Seuil, 1975, p. 118.

demeuré en reste de la symbolisation, enchaîne le sujet. Le sentiment d'inadéquation qui semble exclure une existence spontanée et exiger un niveau de performance supérieur ne provient pas uniquement d'une femme illusoire aperçue entre rêve et éveil, mais émerge de l'intérieur : « La voix du dedans poursuivait son plaidoyer, plus véhémement à mesure que la vie, la simple et tranquille évidence, se compliquait inextricablement » (*BF*, p. 36). « L'ombre » qui revêt les traits d'une femme et qui est perçue comme étant extérieure au sujet provoque sur ce dernier un sentiment tout à fait similaire à celui qui émerge de l'intérieur comme la voix de la conscience, rappelant le phénomène psychique de la projection. Dans l'extrait suivant, « l'ombre » semble une métaphore de l'inconscient : la « concise expression » rappelle le processus primaire de la condensation et la « rigoureuse nécessité » s'apparente à la loi de l'inconscient.

Je voyais un peu mieux, la robe bleue dans l'air bleu qu'il faisait sous le saule, le visage. Non pas véritablement la beauté ou cette harmonie ou cette sorte de réussite extérieure, aléatoire, qu'il arrive qu'on croise ni non plus cette rigueur, cette règle qu'on sent des fois qu'il aurait fallu observer quoiqu'il en coûte. Ni l'une ni l'autre à l'état séparé, mais les deux ensemble, confondues, pareilles à l'avant et à l'envers, l'une servant à l'autre de concise expression, l'autre lui conférant son caractère de rigoureuse nécessité. Si bien que j'étais tout à la fois invinciblement aimanté vers le saule et impitoyablement repoussé par ma vilenie, cloué sur place dans l'impitoyable éclat de midi. (*BF*, p. 33-34)

Inextricables, la « règle qu'on sent des fois qu'il aurait fallu observer quoiqu'il en coûte » et qui rappelle la loi exercée par le « surmoi », ainsi que « cette harmonie », sorte d'« idéal du moi », dominant et déchirent le sujet. Deux temps, l'un immuable, qui correspond à celui d'une loi éternelle et l'autre à venir, « harmonie » inatteignable, sont ainsi conjugués. Cette brisure irréparable du sujet à la fois tiré vers l'arrière et vers l'avant s'énonce ainsi :

L'attente, la prémonition, l'aveugle espérance qu'on a avant toute expérience, avant que le temps se mette en marche, étaient déjà comblées, dépassées. Il n'y avait plus qu'à préserver, prolonger jusqu'à la fin des âges cet instant que le

destin a fixé longtemps avant que nous soupçonnions qu'il y a un âge et que nous avons un destin. (*BF*, p. 32)

De toute évidence, c'est la « mise en marche » du temps qui instaure un « temps d'avant », intransigeant, immuable. Cet « instant que le destin a fixé » et qui s'impose au sujet se fait cible à venir, comme si la coïncidence entre futur et passé était l'unique but à poursuivre, panacée propre à panser la plaie ouverte par la découverte ou l'invention d'un « temps d'avant ». La suite immédiate du texte pose ainsi le langage comme solution nécessaire à l'inconfort existentiel :

J'avais ravalé le reste de mon gros mot et je me suis surpris — il me semblait que je me voyais du dehors, ma honte étalée en plein soleil — à réclamer quand je savais que j'avais été jugé. À chercher de grands mots, de ceux qu'il y avait dans les livres ou qu'il arrivait que les adultes prononcent parfois, pas souvent, et dont je n'avais jamais imaginé jusqu'à cet instant qu'ils s'appliquent à rien de ce qui me concernait. Tout juste bons à persuader les autres, les adultes, que les choses étaient bien telles qu'ils les voyaient, qu'ils se contentaient de supposer qu'elles devaient être, noires, immuables et proches, assagies, certaines. (*BF*, p. 32-33)

Il y a une réticence certaine à l'égard des mots qui paraissent, d'une manière ou d'une autre, inadéquats. C'est la poursuite du Trompe-la-Mort qui pousse d'une part le sujet à prononcer un « gros mot » et d'autre part, à chercher ces « grands mots » qu'il méprise. Désir de nommer l'indicible et sentiment d'impureté paraissent aller de pair comme l'envers et l'endroit d'une même médaille. La nécessité des mots, peut-être savants, d'adultes, se fait sentir au moment où, justement, l'angoisse face aux choses qui ne paraissent plus « noires, immuables et proches, assagies, certaines » est révélée. À la fois objets du désir et du rejet, les « grands mots » paraissent pouvoir panser la brisure du sujet. Dans la suite du texte, « l'ombre » paraît en tant qu'elle lie, fait tenir ensemble des dispositions affectives contraires : « Dans l'éblouissement de midi, et quoiqu'elle ne fût qu'une ombre, elle rendait nécessaires, exactement congrus, les termes de souffrance et de révélation, d'espérance et de déchirement, de durée. » (*BF*, p. 33) Donnée à lire comme équivalente aux oppositions « souffrance/révélation », « espérance/déchirement » qui précèdent, la « durée » paraît implicitement

et à elle seule comporter une antithèse. Puisqu'elle implique un temps limité, marqué par un début et une fin, la durée suppose « souffrance », « déchirement », « révélation » et « espérance », sentiments inhérents à la conscience d'un temps qui file.

La grande voix qui réclamait, dans mon cœur, je l'entendais, haute et triste, même si je ne réussissais pas très bien à lui obéir. C'est difficile. Il est si simple encore de s'abandonner, de remettre à demain, à douze ans. Mais j'ai commencé. J'arriverai à me vaincre. (BF, p. 35)

Ancrée dans le corps, dans le « cœur », la « grande voix » immuable qui échappe à la durée fait figure d'idéal inatteignable. Il semble que l'écart entre ce qui *est* et ce qui *devrait être* selon les injonctions intérieures instaure l'urgence d'agir, non sans rappeler un phénomène psychique que Freud associe au « refoulement pulsionnel ». Le psychanalyste explique ainsi la cause d'une telle dynamique ascétique qui s'oppose au confort du sujet :

si l'on observe, chez une minorité d'êtres humains, une poussée inlassable à se perfectionner toujours plus, on peut la comprendre sans mal comme la conséquence du refoulement pulsionnel [...]. La pulsion refoulée ne cesse jamais de tendre vers sa satisfaction complète qui consisterait en la répétition d'une expérience de satisfaction primaire; toutes les formations substitutives et réactionnelles, toutes les sublimations ne suffisent pas à supprimer la tension pulsionnelle persistante; la différence entre le plaisir de satisfaction exigé et celui qui est obtenu est à l'origine de ce facteur qui nous pousse, ne nous permet jamais de nous en tenir à une situation établie⁴.

Si les expériences cardinales de l'enfance ne se répètent que de manière altérée, il semble que l'insatisfaction qui en résulte est d'autant plus importante du fait qu'elle s'avère difficilement communicable : « je lui tenais encore avec la voix du dedans le même discours que je ne devais lui adresser, pousser hors de moi vers elle, que beaucoup plus tard » (BF, p. 34). Il y a manifestement un désir de communiquer, mais la vague

4. Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir » [1920], *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981, p. 96-97.

intuition intérieure, sentiment innommable et incommunicable, pour répondre à « la grande voix », a besoin du temps. Si le sujet ne parvient à répondre à l'injonction de « l'ombre » que « beaucoup plus tard », le présent de l'énonciation suppose que l'objectif a été atteint. Le « discours » qui « pousse » vers l'extérieur pour communiquer et atteindre l'autre s'apparente à l'écriture qui pourrait se faire suture de la déchirure du sujet en visant une « ombre », ce réel hors des mots.

Dire l'incompréhensible, l'innommable

Le roman de Bergounioux débute par un plan rapproché dans le vif de l'univers qu'on nous propose de visiter, créant l'effet d'une irruption inopinée dans un récit déjà en cours. Ce procédé a pour effet de rendre inopérable l'analyse après-coup des souvenirs et ainsi de recréer les effets d'étrangeté ressentis dans le passé, de donner à lire l'atmosphère propre au « temps d'avant ». La première phrase : « Nous savions bien qu'elle ne dirait pas non... », convoque les pronoms *nous* et *elle* sans préciser leurs référents respectifs. Bien sûr, un tel procédé n'est pas rare dans la littérature, mais l'instance est ici singulière : « À cet instant encore, nous ne savions pas » (*BF*, p. 9). Et plus loin, « On est assez grands, robustes, pour » (*BF*, p. 45), puis, « Ma voix a encore parlé dans le vide : on n'aurait plus qu'à » (*BF*, p. 53). Ce type de phrase floue et tronquée revient à plusieurs reprises dans le roman. Étonnamment, la phrase brusquement interrompue révèle et précise plus qu'elle n'embrouille et ne diffuse. L'écriture produit ainsi des effets singuliers qui rappellent ceux suscités par ce qui demeure en reste de la symbolisation : le temps, la vie, la mort. L'énonciation des souvenirs permet de supposer que le narrateur sait quelque chose de plus qu'au moment des événements qu'il relate, mais qu'il n'a toujours pas trouvé les mots adéquats, car — et cela pourrait d'ailleurs être considéré comme l'une des désillusions qui se racontent et se répètent dans la plupart des livres de Bergounioux — chaque fois qu'il s'est cru sur le point de nommer, de dire ce qui échappe et fuit, chaque fois qu'il en a presque concrètement ressenti la proximité, de nouveaux obstacles se sont manifestés, maintenant à l'écart du langage cet impossible à dire.

On pourrait affirmer que l'écriture de Bergounioux se veut sage et patiente : on n'y court pas vers la résolution d'une énigme, mais on assiste plutôt à son déploiement. Comme le souligne justement François Bon : « Il faut à chaque livre à nouveau balayer pour en revenir à ce qui, sous la présence dite, est origine désignable. Il n'y a pas d'extension horizontale ni de continuité possible, mais enlever toujours un peu plus de fiction⁵. » Effectivement, les phrases de Bergounioux paraissent s'étoffer de l'intérieur, verticalement, plutôt que s'étaler horizontalement. On peut être frappé par le caractère bref, très direct, de certaines phrases ou parties de phrases, ainsi que par la sinuosité du phrasé, construit de maints détours et surenchères, cernant difficilement un objet qui s'avère toujours déjà plus loin. L'idée contenue dans un bref énoncé se trouve reprise — avec peut-être un peu plus de précision — dans l'énoncé suivant, parfois dans un autre encore, puis un autre, etc. Ce procédé contribue à un rythme prenant, enivrant et parfois vertigineux : « L'attente, la prémonition, l'aveugle espérance qu'on a avant toute expérience, avant que le temps se mette en marche, étaient déjà comblées, dépassées. » (BF, p. 32) La multiplication des manières de dire gonfle, exalte la phrase. On y sent le recul du narrateur qui jette sur le passé un éclairage qui se veut toujours de plus en plus révélateur, tout en faisant en sorte que les choses représentées conservent le poids, l'étrangeté et l'opacité qu'elles suscitent dans la réalité d'une vie singulière où le langage n'est jamais tout à fait adéquat. Il semble que ce que le narrateur cherche à dire ne s'accommode ni tout à fait de l'*attente*, ni strictement de la *prémonition*, ni de l'*aveugle espérance*. Faut-il donc lire entre les lignes, ou se laisser prendre par le rythme ?

Bergounioux évite de donner à lire le passé en tant qu'il aurait été digéré après-coup : l'écriture recrée les effets d'étrangeté, de vertige et d'angoisse ressentis à l'époque où se forgeait ce qui devait devenir le « temps d'avant ». Dans son essai *La puissance du souvenir dans l'écriture*, l'écrivain postule que « c'est l'intervention de la conscience qui

5. François Bon, « Écrire n'est pas tout à fait tout », *L'Humanité*, <http://www.humanite.presse.fr/journal/2002-11-13/2002-11-13-126966>, (7 janvier 2008).

crée le temps d'avant⁶ ». En témoignant de quelques changements parmi ceux, innombrables, qui s'opèrent lors du passage d'un état à un autre — de l'été à l'automne, de l'enfance à l'âge adulte, de la vieillesse à la mort, etc. —, l'écriture déploie l'origine en tant qu'elle se multiplie avec l'expérience. Comme les saisons qui se succèdent, le passage d'une étape de vie à une autre — avec les prises de « conscience » que cela suppose — implique la perte et l'altération de la manière précédente d'être au monde qui se trouve par là à jamais reléguée au « temps d'avant » ainsi instauré. Si le changement était empêché, la perte épargnée, le passé, le « temps d'avant », l'origine seraient inconcevables. Le monde, baignant dans un perpétuel présent, se ferait alors en quelque sorte jardin d'Eden : voilà ce que l'écriture de *La bête famineuse* vise, n'en faisant que mieux ressentir la perte.

6. Pierre Bergounioux, *La puissance du souvenir dans l'écriture*, Nantes, Plein Feux, 2000, p. 7-8.