Université de Strasbourg

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITÉS (ED 520)

ÉCOLE DOCTORALE 520 « Humanités »

UR 1337 Configurations littéraires

THÈSE présentée par :

Lina Patricia VILLATE TORRES

soutenue le 27 **novembre 2018**

pour obtenir le grade de : **Docteure de l'Université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : Littérature Comparée

De la maladie contagieuse à la fin des temps dans *La Montagne magique*, *La Peste*, *L'amour aux temps du choléra* et *Némésis*

THÈSE dirigée par :

Monsieur DETHURENS Pascal Professeur, Université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

Madame DAHAN-GAIDA Laurence Professeure, Université de Franche-Comté
Madame CAMET Sylvie Professeure, Université de Lorraine

AUTRE MEMBRE DU JURY :

Madame BESSE Nathalie Maitre de Conférences HDR, Université de Strasbourg

Université de Strasbourg

École Doctorale 520 « Humanités »

Configurations littéraires (EA 1337)

De la maladie contagieuse à la fin des temps dans *La Montagne magique*, *La Peste*, *L'amour aux temps du choléra* et *Némésis*

Thèse de Doctorat en Littérature Comparée

Présentée et soutenue par

Lina Patricia VILLATE TORRES

Le 27 novembre 2018

Thèse dirigée par

M. DETHURENS Pascal

Professeur, Université de Strasbourg

Composition du Jury :

- Mme Laurence DAHAN-GAIDA, Professeure, Université de Franche-Comté
- Mme Sylvie CAMET, Professeure, Université de Lorraine
- Mme Nathalie BESSE, Maitre de Conférences HDR, Université de Strasbourg

"A virus lies in wait, ready to breach the most elaborate hygienic, physical, intellectual and moral defenses of sovereign states and sovereign individuals."

Bruce Magnusson, Zahi Zalloua, *Contagion : Health, Fear, Sovereignty*, Seattle (WA): University of Washington Press, 2012, p. 5.

« Je regardai et je vis un cheval de couleur verdâtre. Celui qui le montait se nomme la Mort, et le monde des morts le suivait. On leur donna le pouvoir sur le quart de la terre, pour faire mourir ses habitants par la guerre, la famine, les épidémies et les bêtes féroces. »

Apocalypse 6 :8

Aux deux grands esprits qui se sont éteints au cours de la rédaction de cette thèse : Gabriel José de la Concordia García Márquez (1927-2014) et Philip Milton Roth (1933-2018).

Remerciements

Cette thèse est le produit d'une maturation commencée lors de la préparation du mémoire de Master, consacré à la faim dans les romans *Faim* de Knut Hamsun et *Le Vice-consul* de Marguerite Duras, où j'ai découvert le remarquable essai de Susan Sontag *La maladie comme métaphore*, qui m'a incité à réfléchir sur les représentations de la maladie en littérature.

En ce qui concerne la recherche, je remercie le service des chercheurs de la Bibliothèque Luis Ángel Arango (Bogota, Colombie) pour les facilités physiques et documentaires dont j'ai bénéficié durant l'été 2014. Je remercie également l'Office allemand d'échanges universitaires (DAAD-Deutscher Akademischer Austauschdienst) de m'avoir accordé une bourse afin d'améliorer mes connaissances de la langue de Goethe au Herder-Institut de Leipzig (Allemagne) durant les mois de novembre et décembre 2015. Je remercie aussi ma belle-sœur, Nadia Perus, des traductions de Thomas Mann réalisées pour le premier chapitre de la thèse.

Cette thèse est aussi l'aboutissement d'un long voyage que j'ai effectué, il y a tant d'années. C'est pourquoi je remercie également la famille Herzog de m'avoir considérée comme partie de la famille depuis mon arrivée en France en 2009, et plus particulièrement Caroline dont la lecture et les commentaires m'ont aidé à améliorer la qualité de la rédaction.

Je remercie mon directeur de thèse, le professeur Pascal Dethurens, de son soutien tout au long de cette thèse et bien avant lors de la préparation du master en 2011. Non seulement son suivi intellectuel, mais surtout ses qualités humaines m'ont encouragé à poursuivre mes efforts.

À mes amis en Colombie avec qui j'ai partagé tellement de conversations passionnantes et intimes durant ces années, je les remercie du fond du cœur. À Juan David, qui a contribué de manière décisive à la réalisation de cette thèse. Il m'a fourni de précieuses informations concernant les liens entre Gabriel García Márquez et Thomas Mann. De plus, il m'a appris la numérisation et la mise en ligne des archives du romancier colombien par le Centre Harry Ransom de l'Université du Texas à Austin (États-Unis).

À mon cher ami, Jimmy Torres, je le remercie d'abord de son amitié sans failles pendant plus d'une décennie et, ensuite, de me faire découvrir l'anthologie de nouvelles d'écrivains latino-américains portant sur la contagion intitulée : *Excesos de cuerpo : Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina.*

À mes parents en Colombie, qui m'ont toujours fait confiance, je les remercie de m'inculquer l'importance de l'éducation, de m'apprendre la valeur de la persévérance et de nourrir ma passion pour les livres depuis mon enfance.

À mon petit frère et à ma grande sœur, je les remercie de tous les bons moments, de la bonne humeur et de la complicité qu'on partage malgré la distance.

À mon mari, je le remercie d'être mon coach, mon psychologue, mon correcteur, mon relecteur, mon professeur de français, mon meilleur ami et mon compagnon dans la vie. Sans sa patience, ses conseils et son soutien, cette thèse n'aurait pas vue le jour.

Indications de présentation

Nous avons fait le choix de citer dans le corps du texte la version originale des œuvres étrangères du corpus, suivies du numéro de page entre parenthèses.

Ex : *"sólo Dios supo cuánto dolor le costó esta resolución heroica"* (356).

Les traductions déjà existantes ont été reprises autant que possible et elles figurent en note en bas de page, suivie du numéro de page entre parenthèses. Nous respectons les règles orthographiques en vigueur lors de la parution de chaque ouvrage.

Afin de permettre une intégration harmonieuse des citations des articles et des ouvrages parus en langue étrangère dans le corps du texte, il a fallu procéder à des adaptations de nos traductions. Toutefois, les citations en langue originale (uniquement des articles et des ouvrages) figurent en bas de page.

Enfin, dans le but d'alléger les notes en bas de page, on ne met que ce qui est nécessaire pour identifier les ouvrages cités. Les références complètes apparaissent seulement dans la bibliographie.

Table d'abréviations

Les titres des romans étudiés ont été abrégés dans le corps du texte comme suit :

DZ	*Der Zauberberg*
LP	*La Peste*
ATC	*El amor en los tiempos del cólera*
N	*Nemesis*

Sauf indication contraire, toutes les citations de romans du corpus proviennent des éditions suivantes :

CAMUS Albert, *La Peste*. (1947) Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1972.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *El amor en los tiempos del cólera*. (1985) Barcelona : Mondadori Debolsillo, coll. « Contemporánea », 2007.

———, *L'amour aux temps du choléra*. (1987) MORVAN Annie (trad.) Paris : Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 2000.

MANN Thomas, *Der Zauberberg Roman*. (1924) Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2014.

———, *La Montagne magique*. OLIVEIRA Claire de (trad.) Paris : Fayard, 2016.

ROTH Philip, *Nemesis*. (2010) New York : Vintage Books, 2011.

———, *Némésis*. PASQUIER Marie-Claire (trad.) Paris : Gallimard, coll. « Du monde entier », 2012.

Sommaire

Remerciements **7**

Indications de présentation **9**

Table d'abréviations **11**

SOMMAIRE **13**

INTRODUCTION **XV**

PREMIÈRE PARTIE : EXPLICATIONS SCIENTIFIQUES **33**

Chapitre I Racines médicales de la contagion **35**
1 Fièvres de l'âme du « Dr. Mann» 37
2 Fléau mythique : La peste selon Albert Camus 49
3 Temps du choléra chez Gabriel García Márquez 61
4 Philip Roth : la croisade contre la polio 75
Conclusion 90

Chapitre II Médecins face à la contagion **91**
1 Activités médicales : Diagnostic et pronostic 92
2 Lutte contre le mal 110
3 Art médical 122
Conclusion 138

Chapitre III Malades face à la contagion **139**
1 Dire l'indicible 140
2 Responsabilité du malade 158
3 Sens de la maladie 173
Conclusion 187

DEUXIÈME PARTIE : RÉFLEXES ANCESTRAUX DE LA PEUR **189**

Chapitre IV Peur de l'Autre **191**
1 Constructions de la différence 192
2 Ennemi intime 211
3 Symbolisme de la captivité 228
Conclusion 241

Chapitre V Rites de purification **243**

1 Violence contagieuse 244
2 Victimes sacrificielles 260
3 Purgation de la violence 277
Conclusion 291

Chapitre VI Fictions apocalyptiques 293
1 Images eschatologiques 294
2 La force de la nature 311
3 Les survivants 329
Conclusion 345

TROISIÈME PARTIE : IMAGINAIRE DE LA FIN 347

Chapitre VII Temps de la crise ou la crise du temps 349
1 L'expérience du temps dans *Der Zauberberg* 350
2 Les temps de fièvres 369
3 Les temps du choléra 384
Conclusion 402

Chapitre VIII Fin des romans ou romans de la fin 405
1 La fin de l'ensorcellement 406
2 Au-delà de l'effondrement 424
3 Après la fin de la tyrannie… il y en a d'autres 438
4 Fin de la partie 451
Conclusion 466

CONCLUSION 469

ANNEXES 479

Annexe A : Lettre de Saul Bellow à Philip Roth (1957) CDLXXXI

Annexe B : J.M. Coetzee sur *Némésis* et *La Peste* CDLXXXIII

Annexe C : Gabriel García Márquez sur *La Peste* CDLXXXV

Annexe D : Manuscrit El amor en los tiempos del cólera CDLXXXVII

INDEX NOMINUM 489

BIBLIOGRAPHIE 495

TABLE DES MATIÈRES 517

Introduction

> « [La] maladie met fin à [la] mascarade. Elle oblige aussitôt à s'aliter [...] et alors nous cessons d'appartenir à l'armée des gens d'aplomb : nous devenons des déserteurs. Eux marchent au combat[1]. »
>
> Virginia Woolf

La maladie devient une halte forcée pour celui qui se croyait bien-portant et qui, soudainement, se retrouve alité, contraint d'observer le déroulement de son existence sans agir sur elle. Exclu des devoirs sociaux, le malade devient spectateur, observateur, ce qui le rend plus réceptif à la vastitude du monde, au passage du temps, à la finitude de l'existence. Woolf écrit dans son *Journal* : « Ce sont nos efforts pour saisir au passage tous les aspects de la vie qui la rendent si passionnément intéressante[2]. » À la manière de ces malades qui se trouvent séparés de l'activité sociale, l'écriture contraint aussi l'écrivain à l'immobilité, de sorte qu'il se mue en témoin de son existence et de son époque. Mais si le domaine de la maladie appartient à la sphère privée du corps humain, sa contagiosité concerne la sphère publique, car elle menace le corps social dans son ensemble. La maladie contagieuse transforme radicalement l'identité du malade, celui-ci portant à la fois les stigmates physiques et la marque sociale du mal. Devant une société traumatisée par l'irruption de la maladie contagieuse, l'écrivain se soustrait à son rôle d'observateur pour devenir tour à tour médecin, historien, chroniqueur, censeur voire moraliste.

CONSTRUCTION SYMBOLIQUE ET SCIENTIFIQUE DE LA CONTAGION

La maladie est l'un des terrains sur lesquels la médecine a le plus marquée son emprise, ainsi une définition actuelle de contagion renvoie premièrement au discours scientifique. La contagion est un mode de propagation interhumaine de la maladie par simple contact direct (une poignée de main, la salive, la toux, le sang) ou par contact indirect (les vêtements, la literie, les matières fécales). Mais bien avant les découvertes scientifiques autour de Pasteur et de Koch, au XIX^{e} siècle,

---

[1] WOOLF Virginia, *De la maladie*, Paris : Rivages, 2007, p. 36-37.
[2] WOOLF Virginia, *Journal d'un écrivain*, Paris : C. Bourgois, 1984, p. 120.

qui ont démontré tant l'existence des germes pathogènes que la transmission par contact, les premiers usages du terme « contagion » se faisaient dans un contexte non-médical. Le sens primitif de la contagion, du latin *tangere* (toucher), renvoie à un contact, à une influence directe d'un corps ou d'un être sur un autre[1]. Un examen philologique rapide montre qu'on s'imaginait le phénomène de la contagion comme la transmission visible d'une souillure, d'une tache de couleur. À cet égard, l'historienne de la médecine antique Danielle Gourevitch souligne que « le substantif latin *infectio* et le verbe *inficere* désignaient, au sens littéral, l'imprégnation des couleurs dans les tissus et dans les peaux humaines ou d'animaux[2] ». L'étymologie des termes « contagion » et « infection » révèle un sens métaphorique du marquage — colorant ou salissant — illustrant les effets sur le corps plutôt que les modalités de transmission de la maladie.

Les médecins grecs ont en grande majorité rejeté les observations empiriques sur la contagiosité des maladies, car à leurs yeux il s'agissait de suppositions magiques qui n'avaient pas leur place dans le cadre d'une médecine qui se voulait rationnelle[3]. Dans les textes grecs anciens, la contagion suscite peu d'intérêt au point que le terme est absent des traités médicaux que la tradition attribue à Hippocrate. Toutefois, le premier écrivain en Occident qui mentionne la transmission d'une maladie d'un individu à un autre est un historien contemporain d'Hippocrate, à savoir Thucydide. Dans son *Histoire de la guerre du Péloponnèse*, il décrit la fameuse « peste d'Athènes », qui était en réalité une épidémie de typhus, ravageant l'Attique en 430 avant J.C. L'historien se fait l'écho de l'opinion populaire lorsqu'il affirme que les gens se contaminaient les uns les autres en se donnant des soins ou encore que les médecins étaient plus particulièrement atteints, puisqu'ils étaient en contact avec les malades[4]. Ceci constitue un scandale pour la pensée philosophique grecque, car la cause d'une maladie se trouvait obligatoirement dans un facteur que toutes les personnes affectées partageaient, en l'occurrence l'air[5]. Dans cette théorie intervient l'idée d'une souillure malsaine dans l'air appelée *miasma* — une sorte d'émanations provenant de matières organiques en décomposition —qui provoque les maladies. Suivant la théorie des

---

[1] De fait, les langues française et anglaise (*contagion*), ainsi que la langue espagnole (*contagio*) ont emprunté le terme latin en accentuant encore le glissement de son sens initial de « contact » et « influence » vers celui de transmission d'une maladie. En allemand, le substantif féminin *Ansteckung* a remplacé *Kontagium* ou *Contagium*. Pourtant, les trois formes ont coexisté notamment dans Gabriel ANDRAL, *Universal-Lexicon der practischen Medicin und Chirurgie*, Leipzig : Franke, 1841.

[2] GOUREVITCH Danielle, « Peut-on employer le mot d'infection dans les traductions françaises de textes latins? », *Mémoires Centre Jean Palerne*, vol. 5, 1984, p. 50.

[3] GRMEK Mirko D, « Les vicissitudes des notions d'infection, de contagion et de germe dans la médecine antique », *Mémoires Centre Jean Palerne*, vol. 5, 1984, p. 60.

[4] THUCYDIDE, *La Guerre du Péloponnèse. Livre II*, Paris : Les Belles Lettres, 1962, p. 34-37.

[5] HIPPOCRATE, *La nature de l'homme*, Berlin : Akademie Verlag, 1975, p. 191.

miasmes, le mode de transmission de la maladie s'expliquait par contact direct avec un poison ou par la médiation de l'air corrompu entre un agent malade et un patient sain. Par conséquent, aucune différence n'était faite entre empoisonnement et maladie contagieuse, et ce quel que soit le substrat (peau, air, eau[1]).

Si la médecine antique ne conçoit pas l'idée d'une transmission interhumaine de la maladie, il en va autrement dans le domaine moral, où la corruption peut effectivement être transmise. Dans la littérature latine, chez Cicéron et Sénèque, l'idée d'imprégnation sert à décrire la marque corporelle du vice chez l'individu plutôt que les stigmates de la maladie. Dans sa lettre 59, Sénèque signale : « trop longtemps nous avons croupi dans le vice ; la purification n'ira pas sans peine. Ne parlons pas en effet de salissure externe, nous sommes profondément imprégnés[2]. » L'idée qu'une tache corporelle trahissait en réalité une souillure morale a durablement lié la maladie avec le vice. Notons par ailleurs que dans la littérature grecque, en particulier dans le théâtre antique, les mots grecs *míasma* (« souillure ») et *kêlís* (« tache, souillure ») apparaissent en rapport avec le meurtre. Dans *Œdipe Roi* par exemple, la pièce commence avec une épidémie de peste qui ravage la ville de Thèbes. Créon, le beau-frère d'Œdipe, est envoyé se renseigner auprès de l'oracle de Delphes sur la manière de sauver la ville. La réponse est sans appel, il faut chasser la souillure (*míasma)* et ne pas la laisser se répandre dans le pays. Dans la tragédie de Sophocle, cette souillure provient d'une faute morale, du meurtre de Laïos, par conséquent le comportement d'un seul individu, en l'occurrence Œdipe, entraine de terribles conséquences pour tout le groupe.

Cette étude philologique rapide démontre que le lexique que l'on utilise encore de nos jours pour parler du mode de transmission d'une maladie est un langage figuré, puisque les termes « infection » et « contagion » renvoient à la souillure comme symbole du mal. Dans cette thèse, on part du constat que la notion de contagion est un emprunt de la médecine à la philosophie morale et, dans ce sens, la contagion renvoie à la possible propagation tant du mal que de la maladie. Loin de penser que le sens médical de la contagion corresponde forcément au sens littéral et que le sens figuré serait le sens éthique ou moral, nous considérons, comme Philippe Monneret dans son article « La contagion comme métaphore », qu'il existe aussi bien des métaphores d'ordre médical que des

[1] ROBERT Aurélien, « Contagion morale et transmission des maladies : histoire d'un chiasme (XIII^e^ -XIX^e^ siècle) », *Tracés*, vol. 21, n° 2, 2011.
[2] SÉNÈQUE, *Œuvres Complètes de Sénèque le Philosophe*, Paris : Hachette, 1914, p. 139.

métaphores d'ordre non-médical[1]. De sorte que la maladie serait une métaphore médicale de la contagion, tandis que l'hérésie, les vices, les troubles psychiques, par exemple, seraient des métaphores non médicales de ce même phénomène[2].

Plus encore que la maladie, ce qui est redouté est la contagion. L'objet de notre recherche est la maladie contagieuse dans la mesure où elle devient l'écran sur lequel se projettent les peurs, les paranoïas, les anxiétés tant des individus que de la collectivité. La littérature occidentale, depuis la « peste d'Athènes » de Thucydide et sa réécriture par Lucrèce dans *De natura rerum*, a retracé le désordre et l'anarchie engendrés par l'épidémie. À titre d'exemple, on peut citer le *Décaméron* (1353), où Boccace décrit la conduite lamentable des citoyens de Florence lors de la grande peste de 1348. Dans *Les Fiancés : Histoire milanaise du XVI^e siècle* (1877), Alessandro Manzoni relate le célèbre procès de Milan, en 1630, où pendant l'épidémie de peste sont condamnés plusieurs « coupables » de circonstance. Dans *Le Journal de l'année de la peste* (1722), Daniel Defoe narre non seulement les déboires des Londoniens durant l'épidémie de peste de 1665, mais aussi il consigne scrupuleusement les statistiques des décès et les textes d'ordonnances avec une rigueur scientifique. La description sociologique et la description médicale servent à expliquer ce double processus caractéristique de la contagion, où la propagation physiologique du mal s'accompagne, dans l'imaginaire, de l'arrivée d'une menace externe au groupe, mais qu'il faut extirper de l'intérieur.

COMPARER LES MALADIES CONTAGIEUSES DANS LA LITTÉRATURE MONDIALE

Dans cette thèse, on se propose d'examiner la manière dont la maladie contagieuse, dans les œuvres du corpus, sert de métaphore à la crise. Pour ce faire, nous avons choisi d'emblée des romans où la maladie est au cœur de l'intrigue et dont la représentation s'appuie sur la réalité médicale de l'époque. Ainsi, nous laissons de côté les romans mettant en scène des maladies imaginaires ou fantastiques, dont *L'Aveuglement* (1995) de José Saramago. En effet, il nous intéresse d'interroger des romans qui s'intéressent de près aux aspects étiologiques et nosologiques d'une maladie contagieuse, ou du moins qui s'appuient sur l'historiographie des maladies. Afin d'être suffisamment représentatifs, notre choix s'est porté sur deux romans européens et deux romans des Amériques : *Der Zauberberg* (1924) de Thomas Mann, *La Peste* (1947) d'Albert Camus, *El amor en los tiempos del cólera* (1985) de Gabriel García Márquez et *Nemesis* (2010) de Philip Roth. Le choix du corpus s'avère assez large tant en

[1] MONNERET Philippe,« La contagion comme métaphore », *La contagion : enjeux croisés des discours médicaux et littéraires (XVI^e-XIX^e siècle)*, Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2013.
[2] *Ibid.*, p. 175.

termes temporels que géographiques et cette diversité comporte aussi des difficultés, puisque chaque roman fait référence à une maladie en particulier, dans une époque et un lieu précis, de sorte que les spécificités de chaque roman enfreignent aussi la représentativité recherchée dans notre étude. Nous tâchons tout au long de cette thèse de faire ressortir tant les particularités que les similitudes de chaque roman du corpus. Aussi, nous faisons référence à d'autres romans lorsque ceux-ci servent à éclairer un aspect négligé ou absent des œuvres principales du corpus. Uniquement à titre d'exemple, nous mentionnons également : *Unordnung und frühes Leid* (1925) de Thomas Mann ; *L'État de siège* (1948) d'Albert Camus ; *Cien años de soledad* (1967), *Del amor y otros demonios* (1994) et *Memorias de mis putas tristes* (2004) de Gabriel García Márquez ; et *Everyman* (2006), *Indignation* (2008), *The Humbling* (2009) de Philip Roth.

Bien que le choix du corpus puisse paraitre, en principe, quelque peu arbitraire, les relations intertextuelles existantes entre les romans démontrent une mise en relation manifeste ou implicite entre eux, révélant la cohérence de notre choix. Ainsi, nous sommes certains qu'Albert Camus, Gabriel García Márquez et Philip Roth ont lu Thomas Mann, même si on n'a pas toujours conservé des commentaires ou des notes de lectures à cet égard. Tel est le cas notamment de Camus dont on sait, d'après Jean-Pierre Morel, que Thomas Mann fait partie de ses écrivains allemands préférés, sans toutefois que l'on sache précisément les œuvres lues par celui-ci[1]. De cette lecture atteste aussi l'*Hommage de la France à Thomas Mann à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire* en 1955, auquel participent les plus éminents représentants de la vie intellectuelle française, et parmi eux figure Albert Camus[2]. Le commun dénominateur entre les deux romanciers se trouve néanmoins dans leurs lectures communes des philosophes Oswald Spengler et Friedrich Nietzsche.

Albert Camus entreprend, entre 1935 et 1942, une recherche sur les philosophes qui se sont intéressés à la formation de l'esprit allemand, dont Johann Gottfried von Herder et Oswald Spengler[3]. En 1937, Camus consacre dans ses *Carnets* deux pages de résumé à l'essai de Spengler *Le Déclin de l'Occident (Der Untergang des Abendlandes)*[4]. Cette lecture l'intéresse visiblement car il s'en souvient lors de la rédaction de *L'Homme révolté* (1951), dans lequel il cite Spengler en référence au conflit entre l'histoire et la nature. On sait que le livre de Spengler constitue aussi l'une des lectures de Thomas Mann et un intertexte important

---

[1] GUÉRIN Jeanyves, *Dictionnaire Albert Camus*, Paris : R. Laffont, 2009, p.37.
[2] *Hommage de la France à Thomas Mann à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire*, Paris : Éditions Flinker, 1955, p. i.
[3] GUÉRIN Jeanyves, *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*.
[4] CAMUS Albert, *Œuvres Complètes II 1944-1948*, Paris : Gallimard, 2006, p. 845-846.

dans *Der Zauberberg*. D'après Spengler, l'Histoire est cyclique et, de ce fait, il envisage la défaite allemande lors de la Grande Guerre comme partie d'un processus historique plus large. Ce même sentiment général de pessimisme, de la fin d'une époque qui prévaut dans *Le déclin de l'Occident*, transparait aussi dans *Der Zauberberg*. Bien que Mann rejette les thèses de Spengler, peu de temps après les avoir exaltées, il les intègre dans son roman lors des débats houleux entre Settembrini et Naphta[1].

Quant à la figure du philosophe allemand Friedrich Nietzsche, son œuvre constitue la source la plus abondante de toutes celles auxquelles Albert Camus et Thomas Mann ont puisé durant leurs vies. Chez Camus, les idées de Nietzsche, mais aussi de Hegel et de Marx, constituent l'ossature de *L'Homme révolté*[2], essai postérieur à *La Peste* dans lequel il approfondit sa réflexion sur la conduite humaine dans le monde tel qu'il est, pensée que l'auteur résume dans la phrase : « Je me révolte, donc nous sommes[3]. » Mais si Camus convoque Nietzsche pour des réflexions d'ordre esthétique, éthique ou ayant un rapport avec l'art, Thomas Mann s'approprie l'assertion nietzschéenne mentionnée dans *Généalogie de la morale* (2002) et selon laquelle la maladie est l'état normal des êtres humains[4]. De sorte que l'intertexte nietzschéen, en ce qui concerne la maladie, est sinon plus important, du moins plus évident dans *Der Zauberberg* que dans *La Peste*[5]. Notons enfin que même le titre du roman met en évidence l'importance de l'intertexte, puisque c'est dans *Naissance de la tragédie* (1872) que Nietzsche mentionne « la montagne magique de l'Olympe[6]. »

Lors de la parution de *Der Zauberberg,* Thomas Mann adresse un exemplaire à un écrivain français qui séjournait fréquemment dans des sanatoriums du fait de sa tuberculose, André Gide. Dans sa missive du 22 août 1924, Mann décrit à Gide l'œuvre en cours de finalisation[7] :

> En peu je serai peut-être en état de me revancher, environ en novembre, pour vos dons en vous envoyant mon nouveau roman que je suis en train de terminer et qui se nomme „Der Zauberberg". Mais je vous assure déjà aujourd'hui que je ne m'attends pas le moins du monde à ce que vous le lisiez. C'est une chose tellement problématique et

---

[1] SYMINGTON Rodney, *Thomas Mann's The Magic Mountain : A Reader's Guide*, Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishers, 2011, p. 18-19.
[2] GUÉRIN Jeanyves, *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 38.
[3] CAMUS Albert, *L'Homme révolté*, Paris : Gallimard, 1985, p. 38.
[4] NIETZSCHE Friedrich, *Généalogie de la morale*, Paris : Flammarion, 2002, p. 137.
[5] Voir à cet égard FALCKE Eberhard, *Die Krankheit zum Leben : Krankheit als Deutungsmuster individueller und sozialer Krisenerfahrung bei Nietzsche und Thomas Mann*, Frankfurt am Main : Peter Lang, 1992. Et PICART Caroline Joan, *Thomas Mann and Friedrich Nietzsche : Eroticism, Death, Music, and Laughter*, Amsterdam : Rodopi, 1999.
[6] OLIVEIRA Claire de,« Postface », *La Montagne magique*, Paris : Fayard, 2016, p. 758.
[7] Nous citons fidèlement la lettre de Mann avec les incorrections qu'elle comporte dues à un manque de maitrise de la langue française de la part du romancier allemand.

> "allemande" et des dimensions tellement monstrueuses que je dois être persuadé de son impossibilité européenne[1].

Cette impossibilité européenne évoquée par Mann s'avère être juste, du moins en France, où cette œuvre monumentale a reçu un accueil tiède de la critique, notamment de la part de Gide qui s'exprime ainsi : « "c'est un livre important, assez magistral, mais le vide-poche que peut-être le roman allemand ! On y verse vraiment tout[2]". » La germanophobie qui a suivi la Première Guerre mondiale, et qui s'est maintenue après la fin de la Deuxième Guerre mondiale, n'a guère encouragé en France la lecture de *Der Zauberberg*. En témoigne le fait que la première traduction française ait été réalisée uniquement après que l'Académie Suédoise ait décerné le Prix Nobel de littérature à Thomas Mann en 1929. Maurice Betz s'est attelé à la tâche de traduire *Der Zauberberg*, et ce dans l'urgence, ce qui explique les imprécisions commises par le traducteur.

Ainsi, nous saluons la nouvelle traduction de Claire de Oliveira et nous espérons que celle-ci permettra un regain d'intérêt pour l'ensemble de l'œuvre de Thomas Mann et pourra encourager une relecture des traductions existantes[3]. En effet, comme le regrette Oliveira, *Der Zauberberg* reste souvent méconnu en France[4], et ce même avec les lectures de Roland Barthes qui dans sa *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire au Collège de France* (1978), déclare que son corps est contemporain de celui de Hans Castorp, héros de *Der Zauberberg :*

> *[*M]on corps, qui n'était pas encore né, avait déjà vingt ans en 1907, année où Hans Castorp pénétra et s'installa dans "le pays d'en haut", mon corps est bien plus vieux que moi, comme si nous gardions toujours l'âge des peurs sociales auxquelles, par le hasard de la vie, nous avons touché[5].

Barthes connait bien la maladie évoquée par Mann, car il s'est aussi rendu dans un sanatorium pour tuberculeux. Durant son séjour, Barthes lit beaucoup et contribue par des articles à la revue trimestrielle du sanatorium, *Existences*, où curieusement

---

[1] MANN Thomas, *Briefe III 1924-1932 1*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2011, p. 80.
[2] OLIVEIRA Claire de, « Postface », *op. cit.*, p. 760.
[3] Les œuvres majeures du lauréat allemand méritent, à notre avis, un rajeunissement, car il n'y a qu'une seule traduction en français pour *Buddenbrooks - Verfall einer Familie* (1901), celle de Geneviève Bianquis en 1932. En ce qui concerne la tétralogie *Joseph und seiner Brüder* (1933-1943), Louise Servicen et Louis Vic (seulement pour le premier tome) s'y sont attelés à la tâche entre 1935 et 1954. Pour le *Doktor Faustus* (1947), Servicen l'a traduit en 1950. Par comparaison, en anglais il existe deux traductions de ces mêmes œuvres : les premières de Helen T. Lowe-Porter, traductrice officielle de Mann et celles plus récentes de John E. Woods entre 1996 et 2005.
[4] OLIVEIRA Claire de, « Postface », *op. cit.*, p. 759.
[5] BARTHES Roland, *Œuvres Complètes V : 1977-1980*, Paris : Éditions du Seuil, 2002, p. 445-446.

il consacre des articles à d'autres écrivains souffrant du même mal que lui : Gide et Camus[1].

Contrairement à cette réception plutôt timide en France, aux États-Unis l'œuvre de Mann rencontre un énorme succès. À cet égard, Hans Rudolf Vaget explique que la critique étatsunienne avait déjà accueilli favorablement *Der Zauberberg* avant le prix Nobel et ce dernier a contribué à accroitre davantage sa réputation outre-Atlantique[2]. De plus, ses prises de position publiques contre le régime nazi, ainsi que son exil aux États-Unis, ont consolidé son image de figure intellectuelle de premier ordre. Mais, dans la mesure où sa réputation était étroitement liée au contexte politique, lorsque les intérêts géopolitiques se sont déplacés sous d'autres latitudes après la fin de la Deuxième Guerre mondiale, l'intérêt pour son œuvre a aussi décru[3].

La célébrité et le prestige dont Mann a joui aux États-Unis l'ont probablement rendu plus accessible aux écrivains américains comme Philip Roth qui, dès les années cinquante, était un lecteur du romancier allemand, notamment de *Mario und der Zauberer*, nouvelle qu'il admet volontiers être l'une de ses lectures préférées[4]. Dans *Reading myself and others* (2001), Roth évoque aussi la manière dont sa lecture de *Der Tod in Venedig* (1912) avait façonné l'idée qu'il se faisait de l'artiste. Selon ses propres mots, il aspirait à la même reconnaissance publique que celle obtenue par Gustav von Aschenbach. Mais lors de la parution de *Portnoy's Complaint* en 1969, Roth constate amèrement que la notoriété publique ne correspond pas à l'image qu'il s'en faisait. Au lieu de se situer à la place d'honneur, comme Aschenbach, il reconnait qu'il est devenu célèbre car il évoquait les secrets honteux que, par exemple, Aschenbach avait su réprimer jusqu'à la fin de sa vie[5].

Plus récemment, en 2006, Roth déclarait dans une interview concédée à *Der Spiegel* lors de la sortie d'*Everyman*, qu'il avait mené une recherche par rapport

---

[1] MICHEL François-Bernard, *Le souffle coupé : Respirer et écrire*, Paris : Gallimard, 1984, p. 168-170.
[2] VAGET Hans Rudolf, *Thomas Mann's The Magic Mountain : A casebook*, New York : Oxford University Press, 2008, p. 4. *"That prize [Nobel Prize for Literature], the most coveted and consequential of all literary awards, confirmed the novel's favorable critical reception in America and added greatly to Mann's prestige."*
[3] *Ibid.*, p. 5. "*In the later 1940's, Mann's reputation suffered a marked decline for a number of reasons, most of which are still poorly understood [...] with the end of World War II in 1945 and the defeat of Nazi Germany, for which this German exile had been relentlessly agitating ever since settling in the United States in 1938, Mann's prestige as the figurehead of the "good Germans" began to fade."*
[4] ROTH PIERPONT Claudia, *Roth délivré : un écrivain et son œuvre*, Paris : Gallimard, 2015, p. 88.
[5] ROTH Philip, *Reading myself and others*, New York : Vintage Books, 2001, p. 252. "*Instead of taking the honorific place in the public imagination à la Gustave von Aschenbach, with the publication of* Portnoy's Complaint, *in February 1969, I suddenly found myself famous from one end to the continent to the other for being everything that Aschenbach had suppressed and kept a shameful secret right down to his morally resolute end.*"

aux romans traitant le thème de la maladie et constatait qu'il y en a très peu. Néanmoins, il fait référence à trois d'entre eux : *Der Zauberberg*, *La Mort d'Ivan Ilitch* (1886) de Tolstoï et *Le Pavillon des cancéreux* (1968) d'Alexandre Soljenitsyne[1]. Il est étonnant de remarquer qu'il oublie de mentionner *La Peste*, roman qu'il connait très bien, comme en témoigne une missive adressée à Roth par Saul Bellow, le 6 décembre 1957 (voir Annexe A). Ce dernier commente une nouvelle, *"Expect the Vandals"*, dont il a reçu un brouillon. Bellow y retrouve l'influence de *La Peste* de Camus et conseille à l'écrivain en herbe de revoir son texte[2]. Lors de la sortie de *Nemesis*, plusieurs critiques, dont J.M Coetzee, ont remarqué l'influence de Camus dans son roman[3] (voir Annexe B). Il s'agit donc d'une passion de longue date, et ce même si Roth n'a pas produit de textes à l'égard de Camus, comme il l'a fait pour Thomas Mann.

Il en va tout autrement de Gabriel García Márquez, qui consacre un article à Camus alors qu'il ne fait que de brèves références à Thomas Mann. Notons par ailleurs que la publication en espagnol des œuvres de l'écrivain algérois s'est heurtée à la censure durant la dictature franquiste en Espagne. Camus était perçu dans la péninsule ibérique comme un écrivain engagé contre l'idéologie fasciste, de sorte que les traductions en espagnol ont été réalisées sur le continent américain pour le public hispano-américain seulement[4]. La maison d'édition argentine Sur-Emecé a publié pour la première fois la seule traduction en espagnol de *La Peste* en 1958. Un an plus tard, Gabriel García Márquez, publie son article « Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia[5] », où il érige *La Peste* en modèle des romans à venir relatant les événements produits par la violence (voir Annexe C).

À cette époque, le romancier colombien avait publié un seul roman, *La Hojarasca* (1955), et il était encore en quête de son style et, comme l'affirme Mario Vargas Llosa dans son étude, *Gabriel García Márquez : Historia de un deicidio* (1971), la méthode allusive de Camus lui semblait adéquate pour traiter l'horreur de la violence en Colombie en tant que sujet littéraire[6]. Bien que cet article corresponde à une période très précoce de son écriture, il s'en souvient lorsqu'il entame la rédaction de *El amor en los tiempos del cólera.* Lors d'une interview accordée à

---

[1] HAGE Volker,« Interview With Philip Roth:"Old Age Is a Massacre" », *Der Spiegel*, 2006. *"I thought of other books about illness. You imagine there'd be a lot. There aren't. There's the famous "Magic Mountain" by Thomas Mann, there's "The Death of Ivan Ilyich" by Tolstoy, and Solzhenitsyn's "Cancer Ward", which is a wonderful book. Beyond that, there are very few that I know of where illness is the central subject."*

[2] BELLOW Saul, *Saul Bellow : letters*, New York : Viking, 2010, p. 162.

[3] COETZEE J.M., « On the Moral Brink », *The New York Review of Books*, vol. 57, n° 16, 2010.

[4] CRUCES COLADO Susana, « Las traducciones de Camus en España durante el franquismo : difusión y censura », 2006, p. 84-85.

[5] GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel,« Dos o tres cosas sobre "La novela de la violencia" », *Arcadia*, 1959.

[6] VARGAS LLOSA Mario, *Gabriel García Márquez : Historia de un deicidio*, Barcelona : Barral, 1971.

Marlise Simons du *New York Times*, il révèle que le thème de la peste constitue l'une de ses obsessions littéraires et à ce titre il mentionne les livres consultés pour la rédaction du roman : *La Peste*, *Œdipe Roi* de Sophocle, *Journal de l'année de la peste* de Daniel Defoe et *Les Fiancés : Histoire milanaise du XVI^e siècle* d'Alessandro Manzoni[1].

Selon Gerald Martin, son biographe, l'écrivain colombien cherchait à sortir de l'ambiance typiquement hispanique de ses romans précédents et s'intéressait particulièrement à la lecture des romans venus d'Europe[2]. Martin insiste sur le fait que l'ambiance française était importante pour le roman et c'est pourquoi Gabriel García Márquez entreprend de lire ou plutôt de relire *L'éducation sentimentale* (1869) de Gustave Flaubert, *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, *Fermina Marquez* (1911) de Valery Larbaud et *La Peste*[3]. La lecture de ce dernier s'avère capitale pour la construction du premier chapitre, puisque le personnage de Jeremiah de Saint-Amour doit beaucoup à celui de Cottard dans *La Peste.* En témoigne une annotation faite par l'écrivain lui-même sur les épreuves de *El amor en los tiempos del cólera,* où l'on peut lire : « Camus » (voir Annexe D). Martin révèle également deux autres sources utilisées par le romancier colombien : *Le Livre de San Michele* (1929) du médecin suédois Axel Munthe et *Der Zauberberg*[4]. C'est en particulier le traitement de l'amour qui intéresse le romancier colombien dans le roman de Thomas Mann. García Márquez retient l'image de l'amour comme une maladie, ainsi que la distinction entre l'amour charnelle et l'amour sacré[5].

Bien avant la rédaction de *El amor en los tiempos del cólera*, García Márquez connaissait *Der Zauberberg*, si l'on se fie au souvenir qu'il relate dans son autobiographie inachevée *Vivre pour la raconter* (2013). Étant lycéen à l'internat du Liceo Nacional de Varones à Zipaquira (Colombie), lui et ses camarades organisaient des lectures nocturnes à haute voix, dont celle du roman de Thomas Mann :

> Les lectures à voix haute avant de nous endormir étaient ce que j'aimais par-dessus tout. [...] Au fil du temps, la durée des lectures s'allongea pour atteindre une heure, je ne m'explique toujours pas notre engouement phénoménal pour La Montagne

---

[1] SIMONS Marlise,« García Márquez on Love, Plague, and Politics », *New York Times Book Review*, 1990. *"I've always been interested in plagues, beginning with "Oedipus Rex". I've read a lot about them. "A Journal of the Plague Year" by Daniel Defoe is one of my favorite books. [...] I have used other literary references. "The Plague" of Camus. There is a plague in "The Betrothed" of Alessandro Manzoni."*

[2] MARTIN Gerald,« Love in the Time of Cholera (1985) : the power of love », *The Cambridge Introduction to Gabriel García Márquez*, New York : Cambridge University Press, 2012, p. 91. *"[Love in the Time of Cholera] would also be a novel with a significant French input and appearance [...] in contrast with, [...] the profoundly 'Hispanic' nature of Chronicle of a Death Foretold."*

[3] *Ibid*.

[4] *Ibid*.

[5] *Ibid*., p. 100.

> magique, de Thomas Mann, qui obligea le proviseur à intervenir pour nous empêcher de passer une nuit blanche dans l'attente d'un baiser de Hans Castorp et de Clawdia Chauchat[1].

Visiblement ce souvenir de jeunesse l'a marqué durablement, puisque quarante ans plus tard il relit *Der Zauberberg*. Par ailleurs, il a une pensée pour le lauréat allemand lors du discours d'acceptation du Prix Nobel de littérature en 1982, où García Márquez le mentionne à côté de celui qu'il appelle son « maitre » : William Faulkner[2].

Selon Vargas Llosa, dans *Gabriel García Márquez : Historia de un deicidio*, tant la lecture de William Faulkner que celle d'Ernest Hemingway ont laissé leur empreinte dans l'œuvre de l'écrivain colombien[3]. Philip Roth considère ces deux écrivains américains comme ses héros littéraires. Il les a lus pendant sa jeunesse et relus pendant sa retraite littéraire après la publication de *Nemesis* en 2010[4]. Actuellement, il nous manque des éléments permettant de démontrer que García Márquez a lu Roth, et inversement. Mais on pourrait imaginer qu'une connaissance commune, par exemple l'écrivain tchèque Milan Kundera, ait pu les rapprocher sinon personnellement, du moins intellectuellement. De plus, dans les décennies à venir on aura certainement plus d'informations à cet égard grâce notamment aux archives du Harry Ransom Center (Austin, États-Unis), où se trouve toute la correspondance inédite de García Márquez ainsi que de nombreux documents de lecture et de travail pouvant contenir des informations pertinentes. Quant à Philip Roth, une piste pourrait se trouver dans sa bibliothèque personnelle qui compte plus de quatre mille livres et dont il a fait don à la Bibliothèque Publique de Newark en 2016. Entre temps, on se contentera de souligner que cette thèse demeure, pour l'instant et à notre connaissance, la première tentative de comparaison entre ces deux écrivains venus des Amériques.

LES RÉCITS ÉPIDÉMIQUES ET LA LITTÉRATURE COMPARÉE

Nous avons fait le choix dans cette thèse de citer les œuvres du corpus en langue originale dans le corps du texte et la traduction française en note en bas de page. Nous avons repris les traductions françaises existantes. Dans le cas de Thomas Mann, notre choix s'est porté sur la version plus récente de Claire de Oliveira, de 2016, qui contient également de nombreuses notes afin d'éclairer le public francophone sur des références parfois indécelables. Certaines traductions des œuvres de notre corpus méritent à notre avis une relecture, ainsi on s'est permis de commenter les traductions et parfois aussi de proposer une autre

---

[1] GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *Vivre pour la raconter*, Paris : Bernard Grasset, 2003, p. 249-250.
[2] GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *Je ne suis pas ici pour faire un discours*, Paris : Bernard Grasset, 2012.
[3] VARGAS LLOSA Mario, *Gabriel García Márquez : Historia de un deicidio*, *op. cit.*, p. 159.
[4] ROTH PIERPONT Claudia, *Roth délivré : un écrivain et son œuvre*, *op. cit.*

traduction qui nous semble plus adéquate. Bien évidemment la portée comparatiste de notre travail ne s'arrête nullement dans l'étude des œuvres du corpus. Dans la mesure où les romanciers que nous étudions ont tous démontré un intérêt certain pour l'historiographie des sciences médicales, nous avons sollicité d'autres domaines de la connaissance, en particulier l'histoire de la médecine, mais aussi l'histoire des idées et la philosophie.

Cette approche interdisciplinaire s'impose de manière évidente puisque le thème de la maladie contagieuse en littérature exige plusieurs regards. Citons à cet égard le remarquable essai de Susan Sontag *La Maladie comme métaphore* (1993), où elle tente d'affranchir « [la maladie] de la métaphore, [et] résister à la contamination qui l'accompagne[1]. » Sontag part du constat que les textes littéraires contribuent à répandre des représentations souvent négatives en ce qui concerne le rôle du malade :

> Le récit type des épidémies, cependant, met surtout l'accent sur les ravages qu'opérait la maladie sur le caractère. Moins le chroniqueur voit dans la maladie le châtiment des péchés, plus sa relation tendra à souligner la corruption morale mise en évidence par le progrès de l'épidémie. Même si la maladie n'est pas ressentie comme la punition de la communauté, elle le devient après coup à mesure qu'elle amorce l'effondrement inexorable de la morale et des mœurs[2].

En débarrassant la maladie des fantasmes et des stéréotypes, Sontag cherche avant tout à déculpabiliser les malades qui apparaissent comme les seuls responsables de ce qui leur arrive. Cette tentative a le mérite de montrer la légitimité du discours littéraire par rapport à la maladie, puisque si la littérature possède la capacité de reproduire des représentations imaginaires, elle peut également les détourner, les transformer ou en produire d'autres. Mais si, comme Sontag le considère, les métaphores contaminent la maladie, en « purifiant » la maladie de ses métaphores il ne reste que le discours médical pour expliquer la maladie.

Or, comme l'affirme Marion Geiger dans son ouvrage, *Poétiques De La Maladie D'honoré De Balzac À Thomas Mann* (2013), le champs discursif sur la maladie se reconfigure progressivement laissant la place à une parole plus personnelle et dégagée des abstractions et des généralités médicales[3]. À cet égard, Geiger souligne la place de Thomas Mann qui, dans un contexte culturel marqué par l'avènement de la médecine, interroge la possibilité d'une parole singulière qui ne soit pas entièrement surcodée par le discours médical[4]. Geiger n'a

---

[1] SONTAG Susan, *La maladie comme métaphore. Le sida et ses métaphores*, Paris : C. Bourgois, 1993.
[2] *Ibid*., p. 57-58.
[3] GEIGER Marion, *Poétiques de la maladie d'Honoré de Balzac à Thomas Mann*, Louvain : Peeters, 2013, p. 3-4.
[4] *Ibid*., p. 4.

pas tort de mentionner le cas de Mann, car comme nous le constatons dans la premier chapitre, l'écrivain de Lübeck a étroitement collaboré avec des phtisiologues lors de la mise en récit de *Der Zauberberg*, mais c'est aussi en tant que pensionnaire des différents sanatoriums qu'il met en garde les jeunes contre les dangers d'un séjour prolongé dans ce type d'établissements. Si pour Sontag *Der Zauberberg* constitue un commentaire tardif sur le mythe de la tuberculose[1], ce roman comporte aussi l'intuition que le discours littéraire contribue également à la construction d'un sens individuel — voire social — de la maladie.

De plus, l'essai de Sontag parvient à faire découvrir *Der Zauberberg* à un public différent, comme le souligne le spécialiste de Thomas Mann Hans Rudolf Vaget, en proposant une lecture éloignée du contexte politique de la première moitié du XX^e^ siècle[2]. Si nous insistons davantage sur la place de *Der Zauberberg* dans ce débat, c'est justement parce que notre recherche intègre à la fois les discours sur la maladie et sur la contagion. Nous n'avons nullement la prétention d'être les premiers à aborder ces discours, au contraire plusieurs études récentes démontrent l'intérêt et la fascination que la maladie contagieuse suscite. À cet égard nous citons l'ouvrage collectif édité par Ariane Bayle en 2013, *La contagion : enjeux croisés des discours médicaux et littéraires (XVI^e^-XIX^e^ siècle)* qui interroge la manière dont les découvertes de la microbiologie pasteurienne viennent influencer la production et la réception de l'œuvre. Les contributeurs réfléchissent notamment à la reprise et à l'amplification des notions et des traités médicaux dans les œuvres littéraires dans un cadre temporel qui s'étend du XVI^e^ au XIX^e^ siècle.

D'autres chercheurs comme Véronique Adam et Lise Revol-Marzouk dans leur ouvrage collectif, *La contamination : Lieux symboliques et espaces imaginaires* (2012), assument volontiers le caractère transdisciplinaire de la contamination qui présente, dès l'origine, un aspect conjointement médical, religieux, sociologique et anthropologique. Leur perspective met en avant tant l'aspect symbolique que la portée politique des épidémies contagieuses. Elles démontrent que la maladie est maintenue, en imagination, dans un lieu géographiquement éloigné et investi de stéréotypes[3]. Si l'aspect médical de la contamination marque l'entrée d'un élément dans l'organisme, cette intrusion apparait comme venue du dehors et comme mettant en danger le dedans. D'après les auteures, la maladie représente ce qui est étranger *(Unheimlich)* par rapport à ce qui est familier et cette opposition résulte

[1] SONTAG Susan, *La maladie comme métaphore. Le sida et ses métaphores*, *op. cit*., p. 46.
[2] VAGET Hans Rudolf, *Thomas Mann's The Magic Mountain : A casebook*, *op. cit*., p. 7.
[3] ADAM Véronique et REVOL-MARZOUK Lise, *La contamination : Lieux symboliques et espaces imaginaires* Paris : Classiques Garnier, 2012.

dans la mise en œuvre de dispositifs coercitifs pour protéger ce qui est familier, d'une menace réelle ou imaginaire venue du dehors.

D'autres travaux universitaires, cette fois-ci dans le domaine de la littérature comparée, prouvent l'actualité du sujet. Dans la thèse de doctorat de Cristina Vidrutiu, *The epidemic imaginary. Historical and metaphorical representations of plague in Literature*[1] (2011) l'auteure décèle le modèle du récit épidémique en insistant sur la récurrence de certains motifs, tels que l'épidémie, la contagion, les miasmes et la quarantaine. Vidrutiu mène une comparaison entre les œuvres suivantes : *Décaméron* de Boccace, *Les Fiancés* de Manzoni, *Le Journal de l'année de la peste* de Daniel Defoe. Pour les œuvres du XX^e^ siècle, le choix se porte sur *Caligula* (1938), *La peste* (1947) et *L'État de siège* (1948) d'Albert Camus ; *Rhinocéros* (1959) et *Jeux de massacre* (1970) d'Eugène Ionesco ; et enfin, *L'Aveuglement* (1997) et *La Lucidité* (2005) de José Saramago. Dans le domaine francophone, il faut citer la thèse d'Aurélie Palud, soutenue en 2014, sous la direction d'Emmanuel Bouju à l'Université Rennes 2, *La contagion des imaginaires : lectures camusiennes du récit d'épidémie contemporain* (2014). Palud s'interroge tant sur l'héritage que sur l'apport de Camus dans le récit épidémique contemporain et, à ce propos, elle mène une comparaison entre les œuvres suivantes : *La Peste* de Camus, *L'Aveuglement* de Saramago, *Cent ans de solitude* (1967) et *L'Amour aux temps du choléra* (1985) de Gabriel García Márquez, Le *mur de la peste* (1984) d'André Brink, *Les vertus de l'oiseau solitaire* (1988) de Juan Goytisolo, *La Quarantaine* (1995) de J. M. G. Le Clézio et enfin *Un mal qui répand la terreur* (1999) de Stewart O'Nan.

La présente thèse se démarque des études précédentes, notamment par le fait que nous ne traitons pas la récurrence du thème comme une sorte de contamination textuelle, et que nous n'examinons pas non plus les effets induits par les œuvres littéraires comme des symptômes d'une maladie contagieuse. Notre recherche part de l'hypothèse que les représentations de la maladie contagieuse dans les œuvres du corpus sont symptomatiques des conflits du XX^e^ siècle et des préoccupations du début du XXI^e^ siècle. D'abord, dans une première partie constituée de trois chapitres, on examinera les métaphores médicales de la contagion. Ainsi, dans le premier chapitre, il sera question des sources documentaires ayant servi à la création littéraire, par le choix que les romanciers opèrent, ils choisissent soit de insister sur l'aspect mystérieux de la maladie ou bien de montrer l'actualité et l'état de la recherche concernant la maladie en question. Le deuxième et le troisième chapitre sont censés se lire en vis-à-vis, car ils

[1] Cette thèse a été rédigée en roumain et soutenue à l'Université Babeș-bolyai (Roumanie), actuellement, on dispose seulement de la table de matières en anglais.

interrogent les représentations tant du médecin que du malade face à la contagion. Notre but est de montrer que les romanciers ne se contentent nullement de célébrer les avancées de la science et de faire l'éloge des métiers de la santé, mais qu'ils témoignent d'un parti pris en mettant l'accent soit sur la figure du médecin, soit sur celle du malade.

De la fin du troisième chapitre jusqu'au sixième, on examinera les métaphores non médicales de la maladie contagieuse. Dans le quatrième chapitre, le malade cesse d'être une victime pour apparaitre aux yeux des autres comme une menace qu'il faut extirper de la communauté. On montrera la manière dont il est marqué socialement et comment un individu atteint d'une maladie devient la cible des attaques de la part d'une communauté en proie au désordre. Le cinquième chapitre traitera justement de ce passage à l'acte et de la manière dont les métaphores du nettoyage cherchent à dissimuler la mise à mort des prétendus coupables. Dans ce chapitre, le contexte historique sera particulièrement présent du fait que certains romans de notre corpus font allusion aux camps de concentration et d'extermination instaurés par le régime nazi en Europe. Le sixième chapitre ouvrira une troisième approche du thème de la maladie contagieuse. Le sentiment d'un effondrement des valeurs, d'une perte de l'équilibre, renvoie à l'idée que nous sommes en train de vivre la fin des temps. Les images apocalyptiques ont été liées aux épidémies, déjà dans le texte biblique, et les romans de notre corpus conjuguent ces images eschatologiques avec des préoccupations environnementales.

Le sixième chapitre constitue une transition vers la dernière partie où l'on approfondit cet imaginaire de la fin à travers une étude sur le temps dans les fictions et un autre sur les derniers épisodes des romans. Dans le septième chapitre, on se livrera à une analyse du traitement du temps dans les romans du corpus afin de mettre en évidence la réflexion sur la finitude des êtres humains et le sentiment que ce déclin physique correspond à une époque décadente. Enfin, dans le dernier chapitre, on traitera des derniers épisodes de chacun des romans en cherchant à savoir si la crise est enfin résolue, si la maladie est enfin guérie, si la communauté a retrouvé l'équilibre et la paix ou si, au contraire, la maladie contagieuse finit par vaincre en montrant la faiblesse humaine et la fragilité des conquêtes de la science médicale.

Première partie :

Explications scientifiques

Chapitre I
Racines médicales de la contagion

> « Je me suis alors aperçu avec stupéfaction (seules les évidences peuvent stupéfier) que mon propre corps était historique[1]. »
>
> Roland Barthes

Les découvertes scientifiques du XIX^e^ siècle, notamment la découverte des germes pathogènes, consolident les fondements théoriques de la notion de contagion, du moins telle que les sciences médicales la définissent, à savoir la transmission d'une maladie d'un individu à un autre par contact direct ou indirect[2]. L'hygiénisme, les découvertes scientifico-médicales, et la construction d'un appareil médical étatique durant le XIX^e^ siècle étendent, d'une part, les prérogatives de la médecine et, d'autre part, transforment radicalement les conceptions du corps et de la maladie[3]. Désormais, les fonctions corporelles et la déchéance physique ne peuvent être décrites qu'en empruntant le langage scientifique. Les œuvres du corpus sont imprégnées du vocabulaire médical et mettent en exergue les acquis de la biologie. Les écrivains du corpus excellent dans l'art de manier -tel un scalpel- les conquêtes de la science, ainsi que le langage qui lui est propre. Il y a chez eux un tel souci du détail, une préoccupation pour être au plus près de la réalité des maladies qu'ils décrivent, qu'ils effectuent des recherches documentaires très poussées et sollicitent aussi l'avis de professionnels de la santé. Dans ce chapitre, il s'agit de remonter le chemin de la fiction jusqu'aux sources, c'est-à-dire jusqu'aux documents historiques et médicaux qui ont servi à créer des fléaux vraisemblables. Et ce, afin de montrer le passage du discours scientifique et historique au discours littéraire.

Thomas Mann est le seul des romanciers de notre corpus à être un témoin privilégié de son époque. Aux côtés de spécialistes, l'écrivain de Lübeck accède à un monde en plein essor et qui disparaitra bientôt, celui du sanatorium, une

---

[1] BARTHES Roland, *Œuvres Complètes V : 1977-1980*, *op. cit.*, Tome V, p. 445.
[2] VIGARELLO Georges, ROUSSIN Philippe et CHEYRONNAUD Jacques, « Présentation », *Communications*, 1998, p. 6.
[3] GEIGER Marion, *Poétiques de la maladie d'Honoré de Balzac à Thomas Mann*, *op. cit.*, p. 4.

institution renouant avec la tradition des léproseries et des asiles de pestiférés tout en anticipant aussi l'hôpital moderne[1]. Avant l'arrivée des antibiotiques, les meilleures chances de guérison pour les phtisiques se trouvent dans ces établissements dans lesquels Mann séjourne plusieurs fois et qu'il connait très bien[2]. Pourtant, certains malades refusent les séjours dans ces établissements de cure, même s'ils peuvent leur être bénéfique. Tel est le cas d'Albert Camus, souffrant de la tuberculose, qui n'observe jamais le repos minimal indispensable qui peut lui être salvateur[3]. Bien qu'il ne soit pas un témoin de l'avancée de la science comme Thomas Mann, Camus assiste -comme ce dernier- au basculement de son monde dans un conflit mondial. Le roman de Camus -très engagé politiquement- est également très bien documenté sur la peste sous ses formes bubonique et pulmonaire. Cet aspect biologique de *LP*, longtemps négligé, est revendiqué par l'écrivain lui-même lorsqu'il affirme qu'il veut que son roman se lise sur plusieurs portées[4]. N'oublions pas que les symptômes de la forme pulmonaire de la peste ressemblent à ceux de la tuberculose et Camus ne manque pas d'y être sensible[5].

Le roman de Camus devient, pour deux écrivains venus des Amériques, la pierre angulaire de leurs récits. Gabriel García Márquez ne cache pas son admiration pour Camus et pour *LP* en particulier[6]. Pourtant dans *ATC,* la figure du médecin est très éloignée de ce médecin dévoué que Camus fait apparaitre dans *LP*. En effet, le docteur Juvenal Urbino, nous le verrons, est à cheval entre le guérisseur et l'ingénieur sanitaire. Même s'il s'agit d'un roman plus contemporain, l'intrigue se déroule pendant la deuxième moitié du XIX^{e} siècle, la réalité médicale à laquelle il fait référence précédant de ce fait celle que Thomas Mann décrit dans *DZ*. Les conquêtes de l'hygiénisme et la naissance de la santé publique sont au cœur du récit de l'écrivain d'Aracataca. L'influence de Camus est sans doute plus évidente dans le dernier roman de l'écrivain états-unien Philip Roth, qui place l'intrigue à la même période que Camus, soit pendant la Deuxième Guerre mondiale. De plus, il choisit aussi une maladie qui a des conséquences sur toute une ville et désorganise la vie dans la cité. La poliomyélite, on le verra, est une lutte nationale et cette croisade contre le mal remet en question, d'une part, la

---

[1] DESSERTINE Dominique et FAURE Olivier,« Malades et sanatoriums dans l'entre-deux-guerres », *Peurs et terreurs face à la contagion: Choléra, tuberculose, syphilis XIX^{e} -XX^{e} siècles*, Paris : Fayard, 2003, p. 218.

[2] WATRINET François, *Les racines médicales de l'oeuvre de Thomas Mann*, Thèse de médecine, Université Louis Pasteur, 1979, p. 35.

[3] MICHEL François-Bernard, *Le souffle coupé : Respirer et écrire*, *op. cit*., p. 146.

[4] LÉVI-VALENSI Jacqueline, *"La peste" d'Albert Camus*, Paris : Gallimard, 1991, p. 190.

[5] *Ibid*., p. 35.

[6] GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, « Dos o tres cosas sobre "La novela de la violencia" », *op. cit.*

confiance aveugle dans la médecine et, d'autre part, les conquêtes de l'hygiénisme réalisées un siècle auparavant[1].

1 Fièvres de l'âme du « Dr. Mann[2]»

Susan Sontag évoque, dans *La Maladie comme métaphore* (1993), les mythes et les fantasmes liés à la tuberculose qui ont exercé une grande fascination dans la littérature du XIX[e] siècle. En raison notamment du fait qu'il s'agisse d'une affection du poumon, la tuberculose est intimement liée au souffle vital et l'imprègne de spiritualité. La phtisie incarne de fait la « belle mort », car l'individu atteint de la maladie peut se préparer personnellement et socialement à sa propre extinction, puisque le décès est rarement soudain[3]. Comme Sontag le souligne, c'est « autour de la tuberculose que s'organisa l'idée de la maladie vue autrement qu'un mal collectif, la conviction que l'individu ne devient plus conscient que lorsqu'il est confronté à sa mort[4]». La tuberculose contribue de manière décisive à ancrer une vision personnelle de la rencontre avec le mal physique.

Tandis que Sontag ne voit dans *DZ* qu'un commentaire tardif sur le mythe de la tuberculose, le récit de Thomas Mann constitue un témoignage du monde sanatorial dont il fige une certaine idée. Il s'agit d'explorer les sources médicales ce qui nous donnera ensuite l'occasion de contextualiser le récit dans les débats scientifiques de l'époque concernant la contagiosité de la tuberculose et de montrer le parti pris par Thomas Mann dans cet affrontement entre les tenants de l'hérédité et ceux de la contagion.

a Un air si pur : l'ère sanatoriale

Dans un entretien que Thomas Mann concède en 1931 à l'hebdomadaire français *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, il raconte ainsi la genèse de *DZ* :

---

[1] OSHINSKY David M., *Polio : an American story*, Oxford; New York : Oxford University Press, 2005, p. 91.

[2] Thomas Mann raconte — dans une lettre du 15 janvier 1927 adressée à sa traductrice à l'anglais Helen Lowe-Porter, qu'un Anglais arrivant à la gare de Davos demande où se trouve le sanatorium du docteur Mann. Cf. *Briefe III 1924-1932 1*, *op. cit*., p. 274.

[3] GUILLAUME Pierre,« Histoire d'un mal, histoire globale. Du mythique a l'économique », *Peurs et terreurs face à la contagion: Choléra, tuberculose, syphilis XIX[e]-XX[e] siècles*, Paris : Fayard, 2003, p. 162.

[4] SONTAG Susan, *La maladie comme métaphore. Le sida et ses métaphores*, *op. cit*., p. 46.

> En 1911, ma femme a dû faire à Davos une cure de 6 mois. En mai ou juin, je la rejoignis et lui tins compagnie trois semaines. J'ai recueilli durant ce séjour une telle abondance d'impressions nouvelles sur ce milieu, sur l'atmosphère du sanatorium, sur cette jeunesse malade ou à demi-malade qui s'y enlisait, que je songeai aussitôt à en tirer profit[1].

En effet, Katia Mann, l'épouse de l'écrivain Thomas Mann, est diagnostiquée atteinte d'une maladie pulmonaire et, conformément aux dispositions de l'époque, une cure climatique en montagne s'impose. Dans ses mémoires Katia Mann explique qu'il s'agit d'une coutume de l'époque : « Quand on en avait les moyens, on était expédié à Davos ou à Arosa[2]. » Le *Geheimrat* Friedrich Ritter von Müller, professeur et directeur de la clinique de l'hôpital universitaire de Munich, et médecin traitant de la famille Mann, insiste pour entamer une cure à Davos[3]. Cette ville jouit, dès la fin du XIX[e] siècle, du prestige d'être l'un des meilleurs endroits pour le traitement des maladies pulmonaires, en raison notamment de l'altitude (1557 mètres au-dessus du niveau de la mer), ainsi que de la qualité des soins médicaux prodigués[4]. Notons, par ailleurs, que la clientèle de Davos est très exclusive, ainsi l'on envoie les moins fortunés au bord de la mer car le succès d'une tentative à Davos reste, de fait, assez onéreux[5]. La ville accueille, en 1912, quelque trente mille patients venus des quatre coins du monde, se logeant dans des chambres d'hôtes, des hôtels ou dans l'un des vingt sanatoriums qui existent à l'époque[6].

Pendant son séjour à Davos, Katia Mann entretient une correspondance nourrie avec son mari, dans laquelle elle raconte les détails de sa vie dans le sanatorium. Hans Rudolf Vaget la décrit comme une épistolière médisante, se livrant aux commérages[7]. Lorsque Thomas Mann lui rend visite, il connait de par l'échange épistolaire tant le personnel médical que les nouveaux compagnons de son épouse. À Davos, il est prêt à confronter les descriptions et les histoires de Katia avec la vie courante dans la haute montagne[8]. Il y séjourne pendant quatre semaines du 15 mai au 13 juin 1912, et non pas 1911 comme il l'affirme dans l'entretien cité plus haut[9]. Durant cette période, il est diagnostiqué atteint de la

---

[1] LEFEVRE Frédéric, « Une heure avec Thomas Mann », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, n° 449, 1931, p. 8.
[2] JENS Inge et JENS Walter, *Mme Thomas Mann : la vie de Katharina Pringsheim (1883-1980)*, Paris : J. Chambon, 2006, p. 70.
[3] *Ibid*., p. 68.
[4] VAGET Hans Rudolf,« The Making of *The Magic Mountain* », *Thomas Mann's The Magic Mountain : A casebook*, New York : Oxford University Press, 2008.
[5] GRELLET Isabelle et KRUSE Caroline, *Histoires de la tuberculose : les fièvres de l'âme, 1800-1940*, Paris : Éditions Ramsay, 1983, p. 81.
[6] VAGET Hans Rudolf, « The Making of *The Magic Mountain* », *op. cit*., p. 16.
[7] *Ibid*., p. 17.
[8] *Ibid*.
[9] *Ibid*.

tuberculose. Cependant l'écrivain, contrairement au personnage fictif de Hans Castorp dans *DZ*, décide de partir afin d'achever la nouvelle *Der Tod in Venedig* (1912). Après son départ pour Munich, son épouse continue à lui rapporter des anecdotes et des détails sur la vie dans le sanatorium, en imaginant que tôt ou tard, son mari voudrait faire usage de ses impressions à Davos[1].

Le séjour de 1912 figure parmi les nombreux séjours que Thomas Mann effectue dans des établissements de cure depuis son jeune âge. Du fait de ses amitiés, il demeure régulièrement dans des sanatoriums. Ainsi, les frères Mann, Thomas et Heinrich, séjournent du 10 juillet et jusqu'à la fin août 1901 dans le „ Mitterbad" grâce à l'amitié qu'ils entretiennent avec le docteur Christoph Hartung von Hartungen[2]. Ce dernier dirige le „ Mitterbad", un établissement de cure se situant dans le Tyrol du Sud et qui fonctionne uniquement de juin à septembre. Dès le mois d'octobre et jusqu'en mai, le docteur von Hartungen s'occupe de ses patients dans la maison de cure „Villa Cristoforo" à Riva am Gardasee (aujourd'hui Riva del garda, Italie[3]). Mann loge pour la première fois à Riva am Gardasee du 5 novembre au 19 décembre 1901[4]. Les impressions recueillies dans ces derniers établissements s'avèrent être très utiles car l'écrivain de Lübeck les utilise dans les nouvelles *Tristan* (1903), *Tonio Kröger* (1903), puis dans *DZ*[5]. Pendant la période de 1910 à 1924, Thomas Mann fait annuellement des séjours dans des établissements de cure en Suisse à Davos et à Arosa, et ce d'autant plus facilement qu'il y est invité gracieusement par les établissements qui souhaitent bénéficier de la notoriété de l'écrivain[6].

Durant les années d'écriture de *DZ*, Mann doit s'habiller comme un médecin pour effectuer des visites dans les hôpitaux, les salles d'opérations et les laboratoires à rayons X[7]. Pour les renseignements plus strictement médicaux, il s'adresse d'abord au Dr. Emil Liefmann, médecin de Frankfurt, puis au Dr. Ernst Hanhart[8]. Ce dernier, interniste de Zürich, est l'auteur des travaux sur la prédisposition à la tuberculose. Il échange régulièrement des lettres avec Thomas Mann et lui fournit une abondante documentation médicale. En ce qui concerne les sources médicales de l'écrivain, on ignore les ouvrages qu'il consulte à l'époque de

---

[1] *Ibid*.
[2] MANN Thomas, *Briefe I 1889-1913*, Frankfurt am Main : S. Fischer, 2002, p. 617.
[3] JASPER Willi, *Zauberberg Riva*, Berlin : Matthes & Seitz Berlin Verlag, 2013.
[4] MANN Thomas, *Briefe I 1889-1913*, *op. cit*., p. 177.
[5] JASPER Willi, *Zauberberg Riva*, *op. cit*.
[6] WATRINET François, *Les racines médicales de l'oeuvre de Thomas Mann*, *op. cit*., p. 35.
[7] HERWIG Malte,« The 'Magic Mountain Malady' : *Der Zauberberg* and the medical community, 1924-2006 », *Thomas Mann's The magic mountain: a casebook*, New York : Oxford University Press, 2008, p, 248.
[8] WATRINET François, *Les racines médicales de l'oeuvre de Thomas Mann*, *op. cit*., p. 35.

la rédaction de *DZ*, d'une part, à cause de son exil qui l'oblige à abandonner sa bibliothèque[1] et, d'autre part, parce que selon ses dires il serait à peine en mesure de les citer[2]. En tout cas la correspondance que Thomas Mann entretient avec le docteur Hanhart ne laisse aucun doute quant au rôle clé que ce dernier joue dans l'élaboration du récit. Non seulement il fournit des données médicales à l'écrivain, mais aussi il l'invite à effectuer des stages, où le romancier porte une blouse blanche, dans la polyclinique de Zurich[3]. Ces renseignements recueillis *in situ* expliquent la qualité et la précision des descriptions des lieux, de l'ambiance et du mode de vie qui ne peuvent venir que d'une personne connaissant ces endroits. Enfin, Thomas Mann a pour habitude de réaliser des lectures publiques des extraits de son roman et ce, devant des médecins dont il reçoit l'approbation[4].

La qualité des données médicales est telle que les reproches que la communauté médicale fait au roman de Davos sont de fait très minces. La précision dans la description de la tuberculose, des symptômes, de l'évolution de la maladie ainsi que des méthodes thérapeutiques est irrécusable. Ce qui n'exempte pas le roman de critiques parfois très virulentes. Celles-ci se concentrent sur trois principaux points: la forte mortalité du sanatorium international Berghof, le laxisme des mœurs, et surtout le portrait des médecins et du personnel soignant. François Watrinet explique dans sa thèse doctorale intitulée *Les racines médicales de l'œuvre de Thomas Mann* (1979), que la mortalité moyenne à l'époque s'établissait entre 3 % et 5% par an, alors que dans le Berghof, sept ou huit personnes disparaissent dans une courte période de temps[5]. En ce qui concerne le laxisme des mœurs, le docteur Felix Klemperer, spécialiste de la tuberculose et professeur à l'Université Humboldt de Berlin, trouve que la description des établissements de cure comme des lieux de dépravation est

---

[1] En février 1933, Thomas Mann décide de ne pas rentrer à Munich d'une tournée internationale de conférences, suivie d'un séjour en Suisse. La décision est confirmée la même année par une série de mesures coercitives des nazis : confiscation des biens et blocage des comptes. En 1936, il est privé de la nationalité allemande.

[2] Dans une lettre à Joseph Angell le 2 avril 1937, il écrit : *„So bin ich heute tatsächlich kaum noch in der Lage, Ihnen irgendeines der Bücher namhaft zu machen, mit denen ich zur Zeit des „Zauberberg" meine biologischen Phantasien speiste…".* WATRINET François, *Les racines médicales de l'oeuvre de Thomas Mann*, *op. cit.,* p. 24.

[3] Thomas Mann écrit le 30 novembre 1921 au professeur de littérature allemande Philipp Witkop : *„vormittags war ich immer mit meinem Gastfreund, einem jungen Mediziner, in der Poliklinik, im weißen Mantel, als auswärtiger Arzt."* Briefe II 1914-1923, Frankfurt am Main : S. Fischer, 2004, p. 413.

[4] HERWIG Malte, « The 'Magic Mountain Malady' : *Der Zauberberg* and the medical community, 1924-2006 », *op. cit.*, p. 248.

[5] WATRINET François, *Les racines médicales de l'oeuvre de Thomas Mann*, *op. cit.,* p. 42.

exagérée. Toutefois, il concède que le traitement de la tuberculose présente un danger pour la psyché du patient, dans la mesure où la volonté de guérison se perd[1].

Thomas Mann n'est pas le premier à signaler les défauts de ces spas de luxe. En 1919, Otto Amrein, le directeur du sanatorium „Altein" à Arosa (Suisse), publie un pamphlet intitulé *Die Tuberkulose in ihrer Wirkung auf Psyche und Charakter*, dans lequel il met en évidence l'influence négative du manque d'occupations sur les patients qui, cherchant des sensations fortes et des divertissements, compromettent autant leurs chances de guérir que de réintégrer la vie active. Un an plus tard, Alexander Prüssian confirme dans un violent article les observations d'Amrein, notamment les nombreuses distractions auxquelles les patients se livrent (thé dansant, bal masqué…) ainsi que les afflictions psychologiques dont les patients souffrent, notamment la manie de vérifier constamment leur température[2]. La polémique soulevée par ces travaux dépasse largement la sphère médicale et il est certain que Mann en est familier, d'autant plus qu'ils préfigurent ce que l'on trouve dans *DZ*.

Enfin, le docteur Behrens, le directeur du sanatorium Berghof, son assistant le docteur Krokowski ainsi que le personnel soignant sont souvent décrits comme des personnages tout à fait improbables, cyniques, froids et même odieux. Felix Klemperer conclut en disant que le désagréable et parfois brutal docteur Behrens est un collègue déplaisant[3]. L'un des critiques les plus véhéments du roman est le pneumologue Curt Schelenz, pour qui *DZ* donne une image erronée des sanatoriums, et qui n'accepte pas que des amateurs sans jugement (*urteilslose Laien*) s'accordent le droit de critiquer tant les médecins que les patients[4]. Par le biais de la fiction, Thomas Mann expose le débat concernant les sanatoriums, faisant craindre à l'*establishment* de perdre ses ressources provenant des riches Européens disposés à passer un temps considérable dans ce type d'établissement.

L'*establishment* n'avait pas tort de craindre les suites du roman de Thomas Mann, même s'il ne s'agissait que de fiction. Thomas Mann relate, dans une lettre du 15 janvier 1927 adressée à sa traductrice à l'anglais Helen Lowe-Porter, qu'un

---

[1] KLEMPERER Felix, « Ärztlicher Kommentar zu Thomas Manns „Zauberberg" », *Die Therapie der Gegenwart Medicinisch-chirurgische Rundschau für praktische Ärzte*, vol. 66, 1925, p. 602. *„Die Tuberkulosekrankheit und ihre Anstaltbehandlung ist eine Gefahr für die Psyche des Kranken, führt zu einer seelischen Verwirrung und Entgleisung, in welcher der Gesundheitswille verloren geht".*

[2] HERWIG Malte, « The 'Magic Mountain Malady' : *Der Zauberberg* and the medical community, 1924-2006 », *op. cit.*, p. 254.

[3] KLEMPERER Felix, « Ärztlicher Kommentar zu Thomas Manns „Zauberberg" », *op. cit. „Als Arzt… ein sehr wenig erfreulicher Standgenosse".*

[4] HERWIG Malte, « The 'Magic Mountain Malady' : *Der Zauberberg* and the medical community, 1924-2006 », *op. cit.*, p. 250. *„Wir haben nichts über den Heilstättenbetrieb zu verheimlichen, und trotzdem werden wir es nie für wünschenswert halten, daß urteilslose Laien Kritik an uns und unsern Kranken üben werden".*

Anglais arrivant à Davos demande à la gare où se trouve le sanatorium allemand du Dr Mann[1]. Que cette anecdote soit vraie ou pas, il y a suffisamment d'éléments qui montrent que l'influence du roman sur Davos dépasse le milieu médical. Grâce à la réalité que Thomas Mann décrit, *DZ* reste, encore de nos jours, un témoignage poignant sur la tuberculose avant l'apparition des antibiotiques. Témoignage fictif certes, mais qui exhibe comment un tuberculeux, tel un pestiféré des temps modernes, bascule dans un monde à part, loin des siens. En effet, le salut ne peut venir que des sanatoriums où se trouvent les moyens les plus efficaces pour combattre la maladie : le pneumothorax, la chirurgie de collapsothérapie et les phtisiologues. Pourtant, ces traitements ne s'attaquent jamais à la cause même de la maladie : le microbe[2]. À défaut de remèdes, les sanatoriums n'ont guère à proposer comme palliatifs que des formes variées du divertissement[3]. Il n'en reste pas moins que le portrait dressé par Thomas Mann ne concerne qu'une frange des malades -celle d'une minorité fortunée qui a la chance de pouvoir entrer dans un sanatorium privé, éloignée de la réalité où les jeunes venus de milieux plus modestes ne peuvent ni se faire soigner, ni parvenir à se réadapter En choisissant un sanatorium montagnard, celui des fortunés pouvant prolonger leur séjour à leur gré, Thomas Mann crée une image idéale du sanatorium qui n'est qu'un mirage pour beaucoup de malades.

Par ailleurs, les sanatoriums en montagne ne sont qu'un lieu de soins parmi d'autres et ce choix de l'auteur ne s'explique ni par l'état de la science, ni même par la connaissance qu'il a des lieux. En effet, même si l'on croit aux vertus bénéfiques d'un air froid et pur, ce traitement ne fait jamais l'unanimité dans la communauté médicale de l'époque. La valorisation de la montagne dans le traitement de la tuberculose fut l'affaire des Suisses qui multiplièrent les travaux empiriques en signalant la rareté des cas en altitude[4]. Pour conclure sur ce premier point, précisons par-delà les arguments physiologiques que le culte de l'hygiène des sommets et de l'air pur et le traitement en altitude s'expliquent par le renvoi à l'imaginaire de la montagne. Ainsi, par l'écart topographique, la montagne est un ailleurs très nettement différencié de la plaine (*Flachland)* qui donne aux personnages la distance nécessaire pour réfléchir au monde. Le Berghof est, comme l'explique Pierre Guillaume, un lieu de réflexion et de culture, mais sans

---

[1] MANN Thomas, *Briefe III 1924-1932 1*, *op. cit.*, p. 274. *„In Davos trifft ein Engländer ein, dessen erste Frage am Bahnhof lautet: " Where is the german Sanatorium of Dr. Mann?"“*

[2] PETIT Maurice,« La tuberculose et les tuberculeux avant et après les premières antibiotiques », *Peurs et terreurs face à la contagion : Choléra, tuberculose, syphilis XIX^e^-XX^e^ siècles*, Paris : Fayard, 2003.

[3] GUILLAUME Pierre, « Histoire d'un mal, histoire globale. Du mythique a l'économique », *op. cit.*, p.176.

[4] GUILLAUME Pierre, « Tuberculose et montagne. Naissance d'un mythe », *Vingtième Siècle, Revue d'Histoire*, vol. 30, n° 1, 1991, p. 33-34.

contraintes car une vie de divertissement y est tout à fait possible[1]. Il n'est donc pas étonnant que l'ère sanatoriale connaisse un certain engouement dans les milieux littéraires[2]. Il émerge, de fait, toute une littérature de circonstances qui montre à travers les populations sanatoriales l'apparition de la figure du malade et la constitution d'une catégorie à part avec ses règles, ses rites et sa mentalité et dont *DZ* a néanmoins « figé une certaine vision du monde sanatorial, donc tuberculeux, et il est difficile de ne pas en être prisonnier[3] ».

b Aléas de la contagion

En 1912, pendant les trois semaines que dure la visite de Thomas Mann à Davos, ce dernier accepte de se faire examiner par les médecins spécialistes qui, infailliblement, le diagnostiquent tuberculeux. Même s'il croit avoir des poumons fragiles, l'écrivain de Lübeck, comme l'oncle de Hans Castorp -James Tienappel, décide de partir. Thomas Mann est déjà au courant de l'alliance entre médecine et commerce dans les établissements de cure. Lors d'une conférence donnée à Princeton, le romancier admet avoir transposé exactement sa propre expérience sur son héros : c'est-à-dire l'examen de l'invité indifférent, de la plaine, qui s'avère être lui-même malade[4]. Curieusement, Thomas Mann vit jusqu'à l'âge de 80 ans et sa femme qui lui survit, meurt à l'âge de quatre-vingt-dix-sept ans. À la lumière des connaissances médicales que l'on possède aujourd'hui, il est certain que les médecins ont mal diagnostiqué les époux Mann[5].

En effet, le discours scientifique sur la tuberculose au début du XX^{e} siècle ne fait pas encore l'unanimité et ce, malgré la découverte de la bactérie responsable

---

[1] *Ibid*., p. 37.

[2] À cet égard Hermann Hesse, ami personnel de Thomas Mann, publie en 1925 *Kurgast* (*Le curiste*) dans lequel il conte la vie dans un établissement de cure à Baden-Baden. Le roman de Knut Hamsun *Siste Kapitel* (*Le Dernier chapitre*), paru en 1923, mérite une attention particulière car il s'apparente à *DZ* notamment pour le milieu sanatorial qu'il décrit, mais surtout pour la mise en exergue du déclin de la civilisation européenne. Tarmo Kunnas affirme que la parenté entre les deux romans s'explique par leurs ancêtres communs, car il s'agit de thèmes fréquents et anciens dans la littérature européenne. Cf. *L'aventure de Knut Hamsun: étude sur les romans du Prix Nobel norvégien et sur son engagement politique*, Paris : Nouvelles Éditions latines, 2010, p. 154-155.

[3] GUILLAUME Pierre, « Histoire d'un mal, histoire globale. Du mythique a l'économique », *op. cit.*, p. 166.

[4] MANN Thomas, *Gesammelte Werke 11 Reden und Aufsätze III*, Frankfurt am Main : S. Fischer, 1974, p. 611. *„Ich konnte davon wohl erzählen, denn es fehlte nicht viel, so wäre es mir selbst so ergangen. Eines seiner Erlebnisse wenigstens - und eigentlich das grundlegende - ist eine genaue Übertragung einer eigenen Erfahrung des Autors auf seinen Helden: nämlich die Untersuchung des unbeteiligten Gastes aus dem Flachland, bei der sich ergibt, daß er selber ein Kranker ist“.*

[5] En 1970, le pneumologue Christian Virchow conclut, d'après les radiographies faites en 1912 à Katia Mann, que rien n'indique une tuberculose effective. Cf. « Medizinhistorisches um den „Zauberberg“.„Das gläserne Angebinde“und ein pneumologisches Nachspiel. Gastvortrag an der Universität Augsburg am 22. Juni 1992 », *Augsburger Universitätsreden*, n° 26, 1995, p. 19.

de la tuberculose en 1882 par le médecin allemand Robert Koch. À partir des années 1930, il semble acquis que la seule présence du bacille de Koch dans les expectorations est un signe indubitable de la maladie[1]. Mais à l'époque où Katia et Thomas Mann sont diagnostiqués, le recours à la vieille clinique pour repérer les malades consiste en des observations acoustiques grâce au stéthoscope de Laennec et surtout à l'analyse d'images fournies par l'action des rayons X. Soit les mêmes procédés que le docteur Behrens utilise pour repérer la maladie chez Hans Castorp : *„Was im besonderen Hans Castorp betraf, so hatte der Optische Befund den akustischen so genau bestätigt, wie die Ehre der Wissenschaft es nur irgend verlangte*[2]*"* (304). Dès le début du XX^e^ siècle, on ne peut donc pas ignorer que l'on est atteint de la tuberculose, grâce aux apports de Laennec dans le diagnostic par « auscultation médiate », ainsi que la théorie de la pathologie cellulaire de Rudolf Virchow et la découverte des rayons X en 1895 par Wilhelm Röntgen. Malgré ces progrès scientifiques, un moyen de guérir la maladie n'est trouvé que dans les années 1940 avec l'apparition des premiers antibiotiques.

À l'époque où Thomas Mann situe son récit, soit entre 1907 et 1914, non seulement il n'y a pas d'antibiotiques spécifiques à la tuberculose, mais en plus on met en doute tout traitement pharmacologique. Les sanatoriums, pendant leur existence, sont méfiants envers les remèdes, privilégiant surtout l'hygiène et des traitements visant à favoriser les défenses propres à l'organisme car on ne s'attaque jamais au dangereux bacille de Koch. La base du traitement général repose, comme l'affirme Maurice Petit, sur la notion de repos et de bonne alimentation, voire d'une suralimentation inutile[3]. Thomas Mann, qui connait très bien ces détails, ne manque pas de décrire les copieux repas au sanatorium Berghof : *„Er aß viel, nutzte die gewaltigen Berghof-mahlzeiten, bei denen auf garniertes Rostbeaf* [sic] *gebratene Gänsefolgten, mit jenem übergewöhnlichen Appetit, der hier durchaus und im Winter, wie sich zeigte, noch mehr als im Sommer, an der Tagesordnung war*[4]*"*(375). La mise au repos de l'organisme, la qualité de l'air montagnard ainsi que la bonne alimentation ont pour but de rétablir les conditions normales du corps.

---

[1] DESSERTINE Dominique et FAURE Olivier, « Malades et sanatoriums dans l'entre-deux-guerres », *op. cit.*, p. 166.

[2] « Concernant le cas particulier de Hans, les données optiques confirmaient l'auscultation avec toute la précision que pouvait exiger l'honneur de la science. » (229)

[3] PETIT Maurice,« La tuberculose et les tuberculeux avant et après les premiers antibiotiques », *Peurs et terreurs face à la contagion: Choléra, tuberculose, syphilis XIX^e^ -XX^e^ siècles*, Paris : Fayard, 2003, p. 242.

[4] « Il mangeait beaucoup, faisait honneur aux copieux repas du Berghof — où des oies rôties succédaient à du rosbif froid en sauce — avec cet appétit anormal qui était de mise ici, et, il s'en apercevait, encore plus en hiver qu'en été. » (283).

Dès la fin du XIX^e siècle émerge la conception de normalité physique que l'on peut observer à travers la discipline du corps. En 1847, le médecin allemand Rudolf Virchow définit la maladie comme l'altération des conditions normales de l'organisme et, de ce fait, le médecin doit préserver ou restituer les conditions de vie normales (*die normalen Bedingungen des Lebens*). Il n'est donc pas étonnant que « la vraie médecine », comme l'affirme Pierre Guillaume, se fonde sur des principes qui reposent bien moins sur l'administration des médicaments que sur la connaissance des maladies[1]. De ce divorce entre la connaissance scientifique et la thérapeutique découle l'origine des débats sur la nature de la maladie, qui opposent les tenants de l'hérédité et ceux de la contagion. Pour comprendre ce débat il est inutile de se référer à l'état de la science car la vraie question réside dans ce que l'on peut dire au public. Alors que la thèse de l'hérédité jette l'opprobre sur les familles, celle de la contagion est porteuse de panique pour l'entourage du malade. La notion de contagiosité reste pourtant plus difficile à accepter car elle entraine des conséquences aussi bien morales que pratiques. Moralement, le sujet atteint de tuberculose se sent coupable vis-à-vis de ses proches qui courent le risque d'être contaminés. De plus, le tuberculeux a l'obligation de l'isolement d'abord chez lui et ensuite au sanatorium, si ses moyens le lui permettent.

Bien que la contagiosité de la maladie trouve son assise scientifique, elle entraine une démarche tout à fait paradoxale selon laquelle les médecins refusent de parler de contagion tout en prescrivant de ne pas dormir, ni même de partager la même chambre avec le malade. Pierre Guillaume souligne à cet égard le double rôle du praticien qui, en tant que médecin de famille, fait tout pour mettre les proches à l'abri de la tuberculose ; mais qui en tant qu'homme public, n'admet pas la menace de la contagion qui mène à l'abandon des malades[2]. Ainsi, l'individu atteint est d'abord isolé chez lui, la chambre fermée, son linge et ses couverts à part, ses objets de toilette personnels séparés de ceux des autres. Ensuite, au sanatorium son isolement est quasi carcéral car « l'hébergé y est donc à la fois un malade qu'il faut guérir mais aussi un exclu qu'il faut surveiller[3] ». Ce double langage est parfaitement assumé par les médecins qui tout en niant la contagiosité de la tuberculose font observer de strictes règles d'hygiène. L'existence des établissements de cure pour tuberculeux exprime de fait ce paradoxe : on isole le malade pour prévenir la contamination ; mais le regroupement des malades entre eux favorise la rechute.

---

[1] GUILLAUME Pierre, « Histoire d'un mal, histoire globale. Du mythique a l'économique », *op. cit.*, p. 166.
[2] *Ibid.*, p. 171.
[3] DESSERTINE Dominique et FAURE Olivier, « Malades et sanatoriums dans l'entre-deux-guerres », *op. cit.*, p. 218.

D'un point de vue rétrospectif, il n'y a peut-être pas pire moyen de combattre une maladie contagieuse que d'enfermer les malades dans un même endroit, car même en observant des règles d'hygiène, une réinfection reste tout à fait probable. L'argument de la contagion est utilisé pour observer les règles d'hygiène, comme le montre un manuel contemporain de *DZ*, *L'hygiène des tuberculeux* (1906). Dans l'introduction, Georges Daremberg affirme que « toutes les formes de luttes contre la contagion sont des formes de la lutte contre la malpropreté et l'inconvenance[1] ». La lutte contre la transmission de la maladie se réduit donc à la propreté, dans la mesure où l'on ne sait pas comment attaquer le bacille de Koch. Quant au deuxième terme, Daremberg met en évidence l'ambigüité des visées de l'hygiénisme car en parlant des « inconvenances » l'on ne distingue pas ou peu l'hygiène de la morale. Finalement, le docteur Daremberg met en garde le lecteur en affirmant qu'une contamination demeure néanmoins possible « si on a la moindre disposition à bien accueillir le bacille tuberculeux[2]». Sous le terme de « disposition » s'englobe un magma de causes signifiant qu'un individu est plus enclin à la tuberculose qu'un autre, ou, selon les termes du docteur Behrens, qu'un individu a plus de « talent » pour la maladie qu'un autre.

Cette idée est un lieu commun dans la pratique médicale de l'époque et Thomas Mann bâtit son récit sur cette idée de la « prédisposition ». Rien à première vue ne l'incline pour une théorie plutôt que l'autre. Au vu des connaissances qu'il possède, Mann n'ignore pas les débats entre les partisans des deux théories. Par conséquent, on peut en conclure que c'est en connaissance de cause qu'il prend parti, et plusieurs éléments soutiennent cette hypothèse. Le terme « contagion » ou « contamination » (*Ansteckung*) n'apparait qu'une seule fois dans tout le roman. L'entrée correspond au deuxième chapitre où le narrateur l'emploie pour parler de la contagion des pleurs d'autrui. Cette idée fait écho aux travaux de Gabriel Tarde et de Gustave Le Bon notamment, pour qui tout sentiment ou acte est contagieux dans le sens d'imitatif[3]. L'on pourrait affirmer que, même en l'absence du terme, la pratique médicale est guidée, à partir de la seconde moitié du XIX^{e} siècle, par les règles d'hygiène et de propreté. Ainsi à l'arrivée de Hans, son cousin Joachim Ziemßen lui explique que des fumigations de formol sont effectuées dans sa chambre car un décès y est survenu : *„Ja, Methylaldehyd, das hält die stärkste*

---

[1] CHUQUET Ali, *L'hygiène des tuberculeux*, Paris : Masson & Cie, 1899, p. xii.
[2] *Ibid*.
[3] Gabriel Tarde fonde une grande partie de ses réflexions sociologiques sur la notion d'imitation, qui se rapproche de celle de la contagion dans la mesure où le terme contagion a le sens d'influence d'un individu sur un autre. En 1895, Gustave Le Bon affirme également que, dans une foule, tout sentiment ou acte devient contagieux. Ces réflexions sont durement critiquées par Emil Durkheim dans son étude de 1897 intitulée *Le Suicide*, dans laquelle il que Tarde fait préexister l'imitation au rapport social, le réduisant ainsi à l'automaticité. Cf. ROSENTAL Paul-André, « Où s'arrête la contagion ? Faits et utopie chez Gabriel Tarde », *Tracés*, vol. 21, n° 2, 2011.

Bakterie nicht aus, — H_2CO, aber es sticht in die Nase, nicht? Selbstverständlich ist strengste Sauberkeit eine Grundbedingung[1].“ (33). Les pratiques de lavage et de purification répondent à des observations directes plutôt qu'aux découvertes des microbes et, de ce fait, l'hygiénisme anticipe les découvertes scientifiques autour de Pasteur et de Koch[2].

Même si dans le récit il y a trois entrées correspondant à « bactérie » (*Bakterie)*, aucune n'est en rapport avec la cause de la maladie ni de sa transmission interhumaine. En ce qui concerne la thèse de l'hérédité, elle prend beaucoup plus de place dans le roman. Ainsi, lorsque le docteur Behrens examine Hans Castorp, il commence par l'ausculter en lui faisant remarquer que son cousin consanguin est malade, ce qui constitue pour le médecin un antécédent important dans le tableau clinique du malade :

> *„Sie haben da einen so netten, sympathischen Vetter“, fuhr der Hofrat fort, indem er mit dem Kopfe nach Joachims Seite deutete und sich dabei auf Fußballen und Absätzen schaukelte, „der nun ja hoffentlich bald wird sagen können, daß er einmal krank gewesen ist, aber wenn wir so weit sind, so wird er doch eben immer noch früher einmal krank gewesen sein, Ihr Herr rechter Vetter, und das wirft a priori, wie der Denker sagt, so ein gewisses Licht auch auf Sie, lieber Castorp...“ „Er ist aber nur ein Stiefvetter von mir, Herr Hofrat*[3]*.“ (251)*

Par la réponse de Hans Castorp, on comprend que lui aussi partage l'idée de l'hérédité comme la cause véritable de la maladie. Le dialogue qui s'ensuit ne fait que confirmer la « prédisposition » de Hans à la maladie.

En effet, le père du héros, Hans Hermann Castorp, contracte une pneumonie et meurt cinq jours après son épouse, emportée elle par une embolie.

---

[1] « Oui, le formaldéhyde, H_2CO, aucune bactérie n'y résiste, même la plus forte ; mais ça pique le nez n'est-ce pas ? Une hygiène rigoureuse est de mise, la chose ne fait point de doute… » (18).

[2] À cet égard le cas de l'obstétricien hongrois Philippe Ignace Semmelweis est exemplaire. Attaché à la maternité de Vienne entre 1841 et 1846, il se rend compte d'une relation statistiquement signifiante entre le taux de mortalité causé par la fièvre puerpérale et le fait que les étudiants en médecine sortent directement de la salle d'autopsie pour examiner les accouchées. De cette observation, il déduit une cause à effet et fait installer des lavabos obligeant les étudiants à se laver avec une solution de chlorure de calcium. Et cela fonctionne : le taux de mortalité chute de façon spectaculaire. Par ses intuitions, il découvre l'asepsie. Louis-Ferdinand Destouches met en exergue, dans sa thèse de doctorat en médecine consacrée à la figure de Semmelweis, que cette idée ne répond à rien dans l'esprit scientifique de l'époque, anticipant ainsi les découvertes scientifiques autour de Pasteur. Les intuitions de Semmelweis ainsi que les débats de l'époque entre l'hygiénisme et la contagion, sont étudiés par Gérard Danou dans « Relire la thèse de doctorat en médecine de L-F Destouches:la vie et l'oeuvre de P.-I. Semmelweis 1818-1865 », *Maux écrits, maux vécus: Traitements littéraires de la maladie*, Paris : Éditions Le Manuscrit, 2015.

[3] « Vous avez un cousin bien gentil, sympathique comme tout », poursuivit le conseiller Behrens en désignant Joachim de la tête et en se balançant d'avant en arrière sur ses pieds, « celui-là pourra bientôt dire, espérons-le, que sa maladie est du passé. Reste que, même à ce stade-là, il aura bel et bien été malade, auparavant ; or, monsieur votre cousin ayant un ascendant en commun avec vous, on vous voit *a priori* sous un certain jour, comme disent les philosophes, mon cher Castorp…
— Ce n'est qu'un cousin éloigné, monsieur le conseiller. » (189)

L'autre parent proche de Hans, son grand-père Hans Lorenz Castorp, à qui l'auteur consacre un chapitre entier, est décrit comme un homme robuste contrairement à son fils : *„denn zum Unterschiede von seinem Sohn war Hans Lorenz Castorp eine schwer zu fällende*[1]" (42). Pourtant, lui aussi contracte une pneumonie qui finit par l'emporter dans l'agonie, et ce après une longue bataille contre la maladie. L'oncle de Hans, James Tienappel, qui lui rend visite au sanatorium Berghof, quitte les lieux dans la panique, en soupçonnant qu'il peut être infecté. Finalement, le cousin de Hans, Joachim Ziemßen, son parent le plus proche, meurt de la tuberculose. Ainsi, le portrait dressé de Hans Castorp est celui d'un homme au lourd héritage de poumons fragiles et d'une relation ambiguë face à la vie, celui d'« un frêle enfant de la vie » *(Sorgenkind des Lebens)* selon les termes de Lodovico Settembrini. Il entretient donc une relation ambivalente face à la vie, comme un héritage parental dont il ne peut se défaire. Une prédisposition qui est, tout compte fait, comme une tache de naissance héréditaire, une tache humide dans les poumons.

Alors que l'écrivain de Lübeck fait une césure de quatre ans dans l'écriture de *DZ*, le climat intellectuel et politique de l'Europe change à jamais. En effet, il reprend son manuscrit en 1919 et rédige un bref propos, insistant sur le fait que l'histoire de Hans se déroule avant la Grande guerre qui a profondément bouleversé la vie et la conscience. Mann élargit également le chapitre sur Hambourg en donnant plus de relief à la figure du grand-père de Hans. Par ces changements, il tente de reconstruire un monde qu'il sait perdu à jamais. La nostalgie de ce qui ne sera plus jamais comme avant, ce qui a profondément changé l'Europe lors de la Grande guerre, motive l'écrivain à insister sur la figure de Hans Lorenz Castorp. Le grand-père incarne une aristocratie malade et en pleine décadence, symptôme d'un système monarchique lui aussi en déclin et qui s'achève à la fin de la Grande guerre.

Si l'on a longtemps affirmé que la tuberculose est une maladie héréditaire, qu'est-ce qui était héréditaire au juste ? La transmission des parents aux enfants de certaines dispositions, en particulier morales et psychologiques, ou bien des caractères génétiques ? Cette notion d'hérédité confond volontiers la constitution physiologique et le statut social car elle renvoie à la fois à l'héritage social et au patrimoine génétique. Castorp hérite à la fois d'une faiblesse dans les poumons, et d'une sensibilité artistique car la phtisie est considérée comme une variété du mal de vivre[2]. De ce fait, la phtisie est, comme Sontag le souligne, un signe de distinction : « L'image mentale du corps phtisique constitua un nouveau type

[1] « À la différence de son fils, Hans Lorenz Castorp était une nature difficile à abattre » (25).
[2] GRELLET Isabelle et KRUSE Caroline, *Histoires de la tuberculose : les fièvres de l'âme, 1800-1940*, *op. cit.*, p. 16.

d'allure aristocratique, -au moment où l'aristocrate cesse d'être confondu avec le pouvoir pour n'être plus désormais, et surtout, qu'une question d'image[1]. » Ainsi, dans les sanatoriums de luxe aucune mesure n'est prise pour éviter que les phtisiques contaminent le visiteur car « l'élégance de ses manières et ses titres de noblesse importent plus que la gravité de son état ou le danger qu'il peut représenter pour les autres pensionnaires[2]. » Le problème de la contagion ne se pose guère dans ces établissements de cure où aucune différence n'est faite entre un visiteur et un pensionnaire. Selon le code médical de ce sanatorium exemplaire qu'est le Berghof, la santé n'est qu'un leurre et tout visiteur est invité à adopter le même genre de vie que les pensionnaires : „*In Ihrem Fall kann man gar nichts Schlaueres tun, als einige Zeit zu leben wie bei leichter tuberculosis pulmonum*[3]" (69).

En choisissant la tuberculose, Thomas Mann place dans la fiction une maladie qui se trouve au cœur même du discours scientifique du début du XX^e^ siècle. Dans *DZ* apparaissent ainsi les accomplissements de la science de l'époque avec ses débats et ses contradictions, notamment le hiatus entre la connaissance médicale et la thérapeutique avant l'arrivée des antibiotiques, ainsi que l'observation des règles d'hygiène, et le refus de parler de contagion. À cet égard, Thomas Mann prend le parti de la thèse de l'hérédité plutôt que celle de la contagion. Querelle dont il est certainement au courant de par ses amitiés et ses abondantes connaissances sur la tuberculose[4]. Le choix de l'hérédité est motivé notamment par la Grande guerre. La maladie devient une affaire familiale, le signe d'une Europe malade et décadente qui, telle une famille, porte en elle la sensibilité artistique et le mal de vivre, ainsi qu'une certaine fascination pour la dégénérescence et la mort.

2 Fléau mythique : La peste selon Albert Camus

Dans le cas de Thomas Mann, le contexte de l'Europe en guerre l'amène à effectuer d'importants changements dans l'œuvre en cours ainsi que dans sa

---

[1] SONTAG Susan, *La maladie comme métaphore. Le sida et ses métaphores*, *op. cit.*, p. 50.
[2] GRELLET Isabelle et KRUSE Caroline, *Histoires de la tuberculose : les fièvres de l'âme, 1800-1940*, *op. cit.*, p. 112.
[3] « Dans votre cas, le plus malin serait de vivre quelque temps comme si on avait une légère *tuberculosis pulmonum* » (53).
[4] Voir à cet égard notre article où nous étudions les rapports entre Thomas Mann et les médecins durant la mise en récit de *DZ*. VILLATE Lina, «L'Ère sanatoriale vue par Thomas Mann ou la médecine comme Weltanschauung », *Réseaux médico-littéraires dans l'Entre-deux-guerres : Revues, institutions, lieux, figures*, Épistémocritique, 2018, (http://epistemocritique.org/lere-sanatoriale-vue-par-thomas-mann-ou-la-medecine-comme-weltanschauung/).

progression. Il en va autrement dans *LP* car ce n'est qu'un an seulement après l'effondrement militaire de la France en mai-juin 1940, que Camus consigne pour la première fois dans ses *Carnets* l'idée d'un roman sur la peste. De janvier 1941 à l'été 1942, il séjourne à Oran, ce qui constitue son plus long séjour dans la ville. La décision de situer à Oran son roman en gestation tient aussi du fait que la ville d'Oran était, depuis des siècles, un foyer endémique de la peste. Un autre événement marque le début du projet sur la peste : Albert Camus souffre d'une grave rechute de tuberculose en janvier 1942, bien que le terme « rechute » ne soit pas approprié dans la mesure où il n'a jamais guéri[1].

Alors que Camus a dix-sept ans, il est atteint d'une tuberculose évoluant avant l'arrivée des antibiotiques. Vingt ans après le diagnostic erroné de Thomas Mann, la tuberculose est décelée chez Albert Camus à la fin de 1930 ou en janvier 1931[2]. Il est également vrai que contrairement à Mann, il ne séjourne jamais dans des établissements de cure et n'observe pas le repos minimal qui pouvait lui être salvateur. Tandis que l'écrivain allemand préfère s'occuper d'une maladie étant au cœur des débats médicaux de l'époque, Camus en élit une dont les avancées scientifiques et thérapeutiques permettent de guérir de nombreux malades. Une maladie marquant durablement l'imaginaire européen, au point qu'elle est devenue l'archétype même du fléau. Souffrant lui-même d'une maladie isolant l'individu, il se penche sur un fléau mythique pour mieux exprimer le mal qui frappe la communauté. Les recherches médicales et historiques qu'il mène l'aident à parfaire un fléau *vraisemblable* du point de vue médical, tout en gardant l'aspect mystérieux de la peste dans les temps reculés de l'Histoire.

a Une conception modeste du devoir

Bien entendu, l'idée d'un roman sur la peste ne nait pas *ex nihilo*. Dans une lettre adressée à Jean Grenier le 15 octobre 1942, Camus définit clairement ses objectifs concernant la recherche de sources : « Ce que j'écris sur la peste n'est pas documentaire, bien entendu, mais je me suis fait une documentation assez sérieuse, historique et médicale, parce qu'on y trouve des prétextes[3] ». Les sources que Camus affirme avoir consultées ne relèvent donc pas seulement de la médecine mais également de l'Histoire. Cette dualité dès la conception du roman

[1] MICHEL François-Bernard, *Le souffle coupé respirer et écrire essai*, Paris : Gallimard, 1984, p. 154.
[2] *Ibid*., p. 147.
[3] CAMUS Albert, *Œuvres Complètes II 1944-1948*, *op. cit*., p. 1134.

s'avère capitale pour comprendre le(s) sen(s) de la peste. L'écrivain est bien conscient des vieilles images sur la peste dont son récit en germe se veut l'héritier :

> Et une tranquillité si pacifique et si indifférente niait presque sans effort les vieilles images du fléau, Athènes empestée et désertée par les oiseaux, les villes chinoises remplies d'agonisants silencieux, les bagnards de Marseille empilant dans des trous les corps dégoulinants, la construction en Provence du grand mur qui devait arrêter le vent furieux de la peste, Jaffa et ses hideux mendiants, les lits humides et pourris collés à la terre battue de l'hôpital de Constantinople, les malades tirés avec des crochets, le carnaval des médecins masqués pendant la Peste noire, les accouplements des vivants dans les cimetières de Milan, les charrettes de morts dans Londres épouvanté, et les nuits et les jours remplis partout et toujours du cri interminable des hommes. (43)

Ce paragraphe du premier chapitre sert de résumé bibliographique, mettant en évidence la variété de sources dans lesquelles Camus puise. La peste hante depuis longtemps les paysages littéraires, il n'est donc pas étonnant que parmi la documentation figurent aussi des récits de fiction. Par exemple, la référence à Milan renvoie au roman historique d'Alessandro Manzoni *Les Fiancés* et l'image des charrettes de morts est tirée du roman de Daniel Defoe *Journal de l'Année de la peste*. Camus s'inspire également de du tableau « Les pestiférés de Jaffa » d'Antoine-Jean Gros (1804) où l'on voit Napoléon Bonaparte rendre visite aux malades après la prise de Jaffa en 1799.

Les textes médicaux traitant des symptômes et de l'évolution de la maladie sont les premiers consultés. Albert Camus étudie en particulier *La Défense de l'Europe contre la peste* (1897) d'Adrien Proust — le père de l'écrivain — d'où il tire l'allusion à ces moines du Caire qui saisissaient l'hostie avec des pincettes pour éviter le contact avec les bouches humides[1]. Il y découvre également saint Roch, le patron des pestiférés. Cependant, comme en témoignent ses notes, il n'utilise pas tout ce qui retient son attention. Les ouvrages médicaux dont il se sert pour établir les symptômes, les traitements et les causes, n'apparaissent pas textuellement dans le récit. Grâce à ses archives l'on sait qu'il a consulté le manuel du Dr H. Bourges *Épidémiologie, bactériologie, prophylaxie de la peste* (1899), ainsi que *Mémoires sur la peste en Algérie* (1847) d'Adrien Berbrugger, dont il consigne les dates de trente poussées de peste entre 1552 et 1819. Il dresse également une liste avec le nombre de victimes[2]. L'écrivain est surement frappé par la récurrence de la maladie à travers l'Histoire. À cet égard, des travaux postérieurs à celui de Bourges, notamment ceux de Lucien Raynaud *La peste en Algérie* (1924) et *Rapport Algérie* (1928), montrent que la peste est endémique en Algérie, et à Oran en particulier depuis des siècles[3]. Par ailleurs, durant la rédaction du roman, il y a eu une poussée

---

[1] PROUST Adrien, *La défense de l'Europe contre la peste et la Conférence de Venise de 1897*, Paris : Masson, 1897, p. 143.
[2] BADEN Ernest, *La peste dans le roman européen vue par un médecin*, Université de Nice, 2002, p. 740.
[3] *Ibid*., p. 744.

de peste en Algérie : le 10 mars il y avait 373 cas déclarés[1]. Toutefois, l'on n'est pas en mesure de savoir si Camus était au courant de cette poussée de peste en 1943.

En revanche, l'auteur apprend par le biais de son ami, l'écrivain Emmanuel Roblès, qu'une grave épidémie de typhus ravage la région de Tlemcen en avril 1941[2]. Dans la même année, l'écrivain reçoit des informations plus précises concernant le typhus, par le biais de son amie Lucette Maeurer qui se trouvait à Alger :

> On a parlé de typhus bien sûr. D'abord il n'y a pas de vrais cordons sanitaires mais certains douars et villages ont été consignés, et les gens ne peuvent ni en sortir ni y rentrer. On a fait appel à des internes et des externes pour aller vacciner à l'intérieur. [...] On arrive en auto, ou en charrette sur la place d'un village et on klaxonne. Aussitôt tous les types se précipitent, les vêtements déjà enlevés en partie pour découvrir une fesse et ils se battent pour savoir qui sera piqué le 1er. Le sérum assure une immunité de trois semaines[3].

Il est remarquable que la description faite par Maeurer corresponde à certains égards à la peste à Oran, tels les cordons sanitaires ou encore l'emploi de la sérothérapie pour combattre la maladie. Par ailleurs, le typhus et la peste bubonique se prêtent à confusion, comme l'atteste notamment Adrien Proust. Pendant les poussées de la peste dans le Kurdistan, en 1881 et 1882, Adrien Proust relate que le gouvernement persan nie d'abord l'épidémie et ensuite déclare qu'il s'agit du typhus[4]. En effet, le typhus endémique, tout comme la peste bubonique, sont transmis à l'homme par la puce dont l'hôte intermédiaire est le rat. Toujours dans le traité de Proust, celui-ci affirme comme un fait acquis que la célèbre « peste d'Athènes » est en réalité une autre maladie comme le typhus[5].

En fait, la première vraie pandémie de peste dans le monde occidental se développe au VI[e] siècle de notre ère, sous le règne de Justinien, empereur de Byzance[6]. La peste de Justinien est décrite avec précision par deux historiens byzantins : Évagre d'Épiphanie et Procope de Césarée. Ce dernier décrit même le chemin de la peste en la faisant partir d'Égypte en 541, touchant Alexandrie, la Syrie et puis Constantinople en 542[7]. Camus fait référence à cette pandémie non seulement dans le paragraphe cité plus haut, mais aussi dans le premier chapitre de *LP* lorsque le personnage du docteur Bernard Rieux « se souvenait de la peste de Constantinople qui, selon Procope, avait fait dix mille victimes en un jour » (42). Dans la préface de son œuvre *Les Guerres de Justinien*, Procope fait un rappel à

---

[1] *Ibid*.
[2] LOTTMAN Herbert R., *Albert Camus*, Paris : Cherche midi, 2013, p. 423.
[3] CAMUS Albert, *Œuvres Complètes II 1944-1948*, *op. cit*., p. 274.
[4] PROUST Adrien, *La défense de l'Europe contre la peste et la Conférence de Venise de 1897*, *op. cit*., p. 94.
[5] *Ibid*., p. 41.
[6] VITAUX Jean, *Histoire de la peste*, Paris : Presses Universitaires de France, 2010, p. 10.
[7] *Ibid*., p. 11.

Thucydide. Grâce aux versions préliminaires de *LP* ainsi qu'aux informations consignées dans les *Carnets*, l'on sait que l'*Histoire de la guerre du Péloponnèse* de Thucydide est, de fait, l'une des sources majeures du roman.

Camus connait très bien le récit de Thucydide et son imitation par Lucrèce en conclusion de son poème *De natura rerum*. Au point qu'une première version de *LP* est constituée par le journal d'un professeur de latin et de grec prénommé Philippe Stephan, qui devait tenir « [u]n autre journal mais sous l'angle pathétique. Un professeur de latin-grec. Il comprend qu'il n'avait pas compris jusque-là Thucydide et Lucrèce[1] ». Le projet initial de l'écrivain est vraisemblablement de déchiffrer ces textes fondateurs à la lumière de la victoire de l'Allemagne nazie sur la France en mai-juin 1940. Dans le premier manuscrit que Camus achève en 1943, le récit se présente comme une juxtaposition des notes du docteur Bernard Rieux, des carnets de Jean Tarrou et du journal de Philippe Stephan. Ce dernier, tout comme l'historien athénien, contracte la maladie mais survit. Cet universitaire naïf ne trouve pas mieux à faire avec l'épidémie qui frappe la ville d'Oran que d'écrire un commentaire sur la peste de Thucydide. Au fur et à mesure que le roman sur la peste mûrit, le personnage de Philippe Stephan devient très encombrant pour l'auteur qui a du mal à l'intégrer ou à l'effacer. Ce personnage malheureux, trop sentimental et trop introverti évolue difficilement dans le récit de la peste, comme Camus le remarque : « Stephan manque de développement. Le début faisait prévoir plus ample[2] ». Deux changements clé surviennent entre ce premier manuscrit et la version finale : la dissociation de Philippe Stephan dans les personnages de Joseph Grand et de Raymond Rambert, et surtout Philippe Stephan cède la place au docteur Bernard Rieux en tant que narrateur [3].

Ce dernier changement parait symptomatique de l'idée que l'auteur se faisait de la peste bubonique. Alors que *LP* est lue et comprise, avant tout, comme une allégorie de la résistance européenne contre la « peste brune », analogie du nazisme, le fait de mettre sur le devant de la scène un médecin insiste sur l'aspect médical du mal. Camus réaffirme par ce choix la dualité de la peste : une maladie historique *et* médicale. Par ailleurs, la première version du roman met en exergue l'évolution de la pensée de l'écrivain concernant l'idée qu'il avait de la profession médicale. Ainsi, dans le commentaire de Philippe Stephan il y a une condamnation de l'attitude des médecins :

> Thucy [sic] note avec clarté l'incompatibilité de la connaissance et de la nouvelle religion lorsqu'il dit que les médecins n'étaient d'aucun secours parce que, dans le principe, ils traitaient du mal sans le connaître. Et en effet, c'est le principe qui est mauvais chez le

[1] CAMUS Albert, *Œuvres Complètes II 1944-1948*, *op. cit.*, p. 924.
[2] *Ibid.*, p. 1148.
[3] LÉVI-VALENSI Jacqueline, *"La peste" d'Albert Camus*, *op. cit.*, p. 31.

> médecin. Il traduit en termes de pharmacie ce qui se produit au cœur de l'être même. En se proposant d'arracher les hommes à leurs exercices mortels, de les sauver de cette religion dévorante, il veut en réalité refaire le monde à sa racine. Bien entendu, nous ne savons pas si cela est réellement impossible. Mais nous pouvons deviner que cela n'est pas possible avec la seule aide des pilules, des onguents et des formules pharmaceutiques[1].

Le principe des médecins est mauvais, dit Philippe Stephan car ils s'appuient sur le savoir et sur la thérapeutique pour traiter *le mal* sans le connaitre. Puisque le mal « se produit au cœur de l'être même » sa vraie nature n'est pas seulement physique mais aussi morale. De sorte que les médecins qui ne s'occupent que des souffrances du corps et tentent de les soulager par « les pilules, les onguents » ne peuvent pas lutter contre le mal. Leur savoir s'avère donc doublement inutile parce que, d'une part, ils ne s'occupent point des souffrances morales et, d'autre part, car ils sont incapables d'empêcher la mort.

Cette critique des médecins face à la peste fait penser naturellement à la conférence d'Antonin Artaud à la Sorbonne intitulée « Le théâtre et la peste ». Camus connaissait bien *Le théâtre et son double* (1938) et il a pris connaissance également de cette conférence de 1933 dans laquelle Artaud déclarait que « quels que soient les errements des historiens ou de la médecine sur la peste, je crois qu'on peut se mettre d'accord sur l'idée d'une maladie qui serait une sorte d'entité psychique et ne serait pas apportée par un virus[2] ». Bien évidemment, Artaud va beaucoup plus loin que Camus dans son interprétation de la peste ; toutefois, l'image de celle-ci à ce stade de la rédaction tient plus d'une nouvelle religion ou d'une contre-religion que d'une maladie contagieuse. Étant à la fois un mal physique et moral, la description que fait Stephan de la peste ne laisse que peu de place à la guérison ou au combat contre le fléau. Si la médecine, comme la « religion dévorante » qu'est le christianisme, sont impuissants face au mal ; il n'y a qu'à se soumettre à la peste, ce qui équivaut à accepter sa propre mort. Philippe Stephan le survivant miraculeux de la peste finit, conformément à cette première version du roman, par se suicider.

Camus, au cours de la rédaction, change d'avis concernant la profession médicale et décide de placer le docteur Bernard Rieux au centre de la diègese. Au sein de ce changement se trouve aussi un changement d'attitude face au mal car c'est dans la bouche du médecin que l'auteur place ces mots : « il faut être fou, aveugle ou lâche pour se résigner à la peste » (119). La soumission de Stephan cède la place à l'insoumission, à la résistance de Rieux, Castel, Tarrou et Rambert. *LP* est avant tout un roman sur le combat entre la peste qui apporte la misère, la douleur

---

[1] DEMONT Paul, « La peste: un inédit d'Albert Camus, lecteur de Thucydide », *Antike und Abendland*, n° 42, 1996, p. 147.

[2] ARTAUD Antonin,« Le théâtre et la peste », *Le théâtre et son double*, Paris : Gallimard, 1985, p. 40.

et la mort et un groupe d'hommes luttant pour la vaincre. La thérapeutique n'est donc plus un savoir inutile face au mal, mais un ensemble de connaissances destinées à préserver la santé. Ainsi, le docteur Bernard Rieux prend la place centrale du récit car il est un homme de terrain, contrairement au professeur de latin-grec, il agit pour sauver les corps et laisse les réflexions pour plus tard : « Pour le moment il y a les malades et il faut les guérir. Ensuite ils réfléchiront et moi aussi. Mais le plus pressé est de les guérir » (120). Sauf que sauver les corps n'est pas considéré comme une action politique.

Étant donné qu'il s'agit du premier grand roman français de l'immédiat après-guerre, l'image de la Résistance, sous l'apparence des formations sanitaires volontaires, est pour certains critiques, insuffisante pour les urgences de l'heure[1]. Parmi eux, Bernard Astorg écrit en octobre 1947 dans la revue *Esprit* :

> Au troisième anniversaire de la libération de Paris que nous célébrons aujourd'hui, je pense que Tarrou n'aurait pas été alors sur les barricades mais dans les équipes de la Croix-Rouge. [...] La morale de la Croix-Rouge n'est valable que dans un monde où les violences faites à l'homme ne proviendraient que des éruptions, des inondations, des criquets... ou des rats. Et non des hommes[2].

Pour Astorg, les actions menées pour sauver les corps ne sont pas comparables, même de manière métaphorique, à celles entreprises en temps de guerre. Pis encore, combattre le fléau équivaut pour lui à un combat dirigé contre les forces de la nature et non pas à un combat contre une puissance froidement pragmatique et régie par une logique implacable, telle que le nazisme. Loin des combattants, les personnages de *LP* sont un groupe d'amis décidés à lutter collectivement contre l'épidémie, laissant de côté l'administration. Quant au docteur Rieux, il ne s'agit pas d'un chef militaire et il n'a aucunement la prétention d'accomplir une action héroïque quelconque, comme il l'explique à Rambert : « il ne s'agit pas d'héroïsme dans tout cela. Il s'agit d'honnêteté » (151) et l'honnêteté consiste, pour lui, à faire son métier, c'est-à-dire à sauver des corps.

---

[1] Roland Barthes rassemble les critiques faites au roman. La discussion qui a opposé Barthes et Camus se résume à savoir si une peste peut équivaloir à l'Occupation. Barthes conclut par la négative et demande « suffit-il alors d'être médecin et de peur de devenir un bourreau à son tour, faut-il se contenter de panser les blessures sans s'attaquer aux coups qui les font ? ». Quant à Camus, il affirme que ce qu'on lui reproche est que la peste en tant qu'allégorie ou symbole « puisse servir à toutes les résistances contre toutes les tyrannies » et qu'il faille donc sans cesse recommencer le combat. Voir « Une polémique intéressante: Barthes-Camus », *« La peste » d'Albert Camus*, Paris : Gallimard, 1991.
[2] LÉVI-VALENSI Jacqueline, *"La peste" d'Albert Camus*, *op. cit.*, p. 176.

b « Tout ce qui ne me tue pas me rend plus fort[1] »

Le docteur Rieux envisage son métier comme une lutte acharnée contre la mort lorsqu'il affirme : « simplement, je ne suis toujours pas habitué à voir mourir. » (121). Lorsque Camus rédige son roman, soit dans les années quarante, la cause, la pathogénie ainsi que le diagnostic de la peste sont des faits acquis et ce, dès la fin du XIX^e^ siècle. En effet, durant la troisième pandémie de peste, les médecins du monde entier se rendent à Hong Kong afin d'étudier la maladie et de poser un diagnostic fiable[2]. En 1894, la peste arrive à Hong Kong — possession anglaise depuis la guerre de l'Opium en 1842 — en provenance du port de Canton. Puis, les autorités anglaises font appel à l'aide internationale, notamment à l'Institut Pasteur de Paris, pour tenter de juguler l'épidémie. Le pasteurien Alexandre Yersin se rend sur place et le 20 juin 1894 il découvre l'agent de la peste *Yersinia pestis*, ou bacille de Yersin. Trois ans plus tard, en 1897 à Bombay, le biologiste Paul-Louis Simond met en évidence le rôle de la puce du rat dans la transmission de la peste bubonique, élucidant ainsi le mystère de la transmission de la peste. Dès lors, dans la fiction, Rieux possède des connaissances qui lui permettent d'envisager la maladie autrement que comme un fléau mythique et mystérieux dans la mesure où, au XX^e^ siècle, cette maladie n'a plus de secrets. Même si le traitement curatif ne survient que dans les années cinquante avec l'utilisation des antibiotiques ; le vaccin et le sérum obtiennent une immunité, certes de courte durée et avec des effets secondaires importants, mais qui font reculer la mortalité due à *Yersinis pestis*.

Dans ce sens, Rieux a de bonnes probabilités de remporter une victoire sur ce fléau. La thérapeutique qu'il emploie se résume en trois points : l'isolement des pestiférés à l'hôpital, l'administration du sérum antipesteux et l'incision des bubons. Mis à part le sérum antipesteux que le vieux docteur Castel prépare, la thérapeutique employée par le docteur Rieux ne diffère guère de celle utilisée pendant les siècles précédents. L'isolement des malades dans les maisons infectées ou dans leur quartier est l'une des mesures prophylactiques remontant à la poussée initiale et aux premières rechutes de la peste noire au XIV^e^ siècle. Quant à la sérothérapie, celle-ci est introduite en 1896 par Alexandre Yersin qui traite un premier malade à Canton le 26 juin, et ce patient guérit[3]. Le sérum est obtenu par l'immunisation du cheval ou d'un autre animal en injectant les bacilles de Yersin tués. Il donne une protection immédiate, mais passagère, comptée en jours.

---

[1] CAMUS Albert, *Œuvres Complètes II 1944-1948*, *op. cit.*, p. 937.
[2] VITAUX Jean, *Histoire de la peste*, *op. cit.*, p. 25.
[3] *Ibid.*, p. 142.

Camus obtient très probablement les informations sur l'usage du sérum de manière préventive, une fois de plus chez Adrien Proust[1].

Celui-ci ne cite pas le vaccin car il est développé dans les années 1930 à Madagascar par Jean-Marie Robic et Georges Girard en utilisant une souche de bacilles de Yersin vivante atténuée[2]. Albert Camus connait son existence car dans le roman, il y a bien des allusions au vaccin, même si ces entrées sont très rares. Pourtant, il choisit le sérum alors même que le vaccin s'avère plus efficace et assure une immunité active pouvant durer jusqu'à six mois. En règle générale, une vaccination collective s'impose à toutes les professions exposées à la peste et c'était déjà le cas à l'époque de la rédaction du roman. L'idée que le personnel à haut risque comme les médecins, les infirmières et même les fossoyeurs meurent de la peste relève de la fiction. Dans la pratique, ce personnel est vacciné et il observe toutes les précautions nécessaires pour écarter le risque de contagion et ce, depuis la fin du XIX^{e} siècle[3].

Albert Camus est très à l'aise avec le vocabulaire médical et en choisissant un médecin pour narrateur, les descriptions cliniques sont objectives, précises et détaillées. Son aisance avec le lexique médical se manifeste notamment dans la description des maladies respiratoires : « Le vieux Michel avait les yeux brillants et la respiration sifflante. » (23) L'important ne réside pas dans la connaissance du savoir médical de son époque, ni même dans le respect de ce même savoir dans la fiction, mais dans l'usage que l'écrivain en fait. À cet égard, Albert Camus prend des libertés car il utilise en priorité des sources publiées avant le tournant du siècle, voire plus anciennes encore. Ainsi, il y a des mesures qui, en 1945, n'ont aucune raison d'être, notamment celle qui consiste à abattre des chiens et des chats, car les puces de ces animaux, même contaminés par le bacille de Yersin, sont très rarement transmises aux humains. Il s'agit d'un procédé littéraire emprunté très probablement à Daniel Defoe, sans correspondance avec la réalité médicale. Or, la solide documentation sert avant tout à rendre vraisemblable une épidémie au XX^{e} siècle, sans prétendre aucunement correspondre exactement avec la réalité médicale. D'ailleurs, Albert Camus récuse le terme de *réalisme* comme il l'affirme dans sa réponse à Roland Barthes « je ne crois pas au réalisme en art[4] ». Il procède, de fait, à une sélection de ses sources, et décide d'ignorer les avancées de la médecine pour garder la part de mystère et de peur qui accompagne la peste depuis les temps les plus reculés de l'Histoire.

---

[1] PROUST Adrien, *La défense de l'Europe contre la peste et la Conférence de Venise de 1897*, *op. cit.*, p. 200-201.
[2] VITAUX Jean, *Histoire de la peste*, *op. cit.*, p. 147.
[3] BADEN Ernest, *La peste dans le roman européen vue par un médecin*, *op. cit.*, p. 750.
[4] BARTHES Roland, « Une polémique intéressante: Barthes-Camus », *op. cit.*, p. 191.

Or, pourquoi n'a-t-il pas choisi la tuberculose ? Il semble que Camus voulait opposer une maladie individuelle à une maladie collective. De fait, l'aspect individuel de la peste ne fait que rarement l'objet d'une description autre que clinique. Le ressenti aussi bien que les souffrances personnelles sont relativisées pour renforcer l'aspect collectif du fléau. Les tourments personnels se mêlent ainsi aux mille voix des pestiférés car « il n'y avait pas une de ses souffrances qui ne fût en même temps celle des autres » (274). Par ailleurs, le pronom personnel « je » est employé presque exclusivement lors des dialogues, en chassant toute subjectivité et individualisme du récit. Les autres pronoms utilisés dans la narration, tels que « ils » ou « on », se veulent un garant d'objectivité et aussi d'une mise à distance caractéristique de la profession médicale.

Pourtant, alors que « la peste fut notre affaire à tous » (67), ces pronoms sont remplacés très souvent par le pronom personnel « nous ». Cette substitution marque moins la fin du récit objectif que l'émergence d'une lutte collective, d'un destin commun. Camus insiste, dans la réponse qu'il adresse à Roland Barthes, sur ce passage des souffrances individuelles aux souffrances collectives dans le roman. Alors que Barthes estime que *LP* fonde une morale antihistorique et une politique de la solitude, Camus rétorque que le passage de *L'Étranger* (1942) à *LP* « marque sans discussion possible le passage d'une attitude de révolte solitaire à la reconnaissance d'une communauté dont il faut partager les luttes[1] ». À cet égard, le thème de la séparation, dont Barthes relève l'importance, est illustré par Rambert, un journaliste qui séparé cruellement de son épouse renonce à sa douleur personnelle pour se joindre à la lutte collective. Même délivré de sa douleur, l'individu n'est pas libéré tant qu'il y a encore des fléaux à combattre.

Toute la puissance de cet argument se trouve dans le fait que la solidarité n'est pas une action sans danger. D'où l'intérêt d'ignorer la vaccination générale pour le personnel le plus à risque, insistant sur l'engagement au-delà de la peur de la mort. La peste étant hautement contagieuse, surtout sous sa forme pulmonaire, ceux qui décident de lutter activement contre l'épidémie doivent se comporter de manière responsable pour ne pas transmettre le bacille de la peste. La contagion n'est pas chez Camus une fatalité, ni le fait du hasard, empêcher la propagation relève bien d'une volonté : « Ce qui est naturel, c'est le microbe. Le reste, la santé, l'intégrité, la pureté, si vous voulez, c'est un effet de la volonté et d'une volonté qui ne doit jamais s'arrêter. » (228). L'épidémie de la peste ne réduit donc pas la marge de manœuvre. Chez Camus l'on peut décider de rester honnête, même si l'on est malade, en adoptant un comportement éthique envers les autres. Si — dans le domaine médical — la contagion est difficile à admettre et ce, malgré les évidences

[1] *Ibid*., p. 190.

de la transmission de la peste entre les malades et les proches[1] , c'est justement parce qu'elle renvoie la faute sur les malades. Plus généralement la contagion met en question la responsabilité de chacun dans la propagation. Certes, la notion de contagion connote ici un processus plus anonyme, plus diffus ; mais pas moins volontaire. L'originalité de la vision de Camus sur la contagion — médicale ou autre — réside dans le fait que celle-ci ne nous dédouane pas de nos actes.

Par ailleurs, les termes de « santé » et de « volonté » employés plus haut sont des concepts chers à la pensée nietzschéenne. D'après le philosophe allemand, la grande santé est avant tout la capacité à prendre des risques, à vaincre les tendances morbides et à mettre à l'épreuve tous les désirs et toutes les valeurs. S'il ne succombe pas dans cette lutte déployée contre la maladie, l'individu sort du sous-sol. D'où la fameuse formule de Nietzsche dans *Crépuscule des idoles* (1889), légèrement remaniée[2] : « tout ce qui ne me tue pas me rend plus fort », que l'on retrouve consignée dans les *Carnets* de Camus dans la période de janvier-février 1942[3]. Plus fort, mais aussi plus sensible, plus éthique, plus concentré sur l'essentiel. Les hommes et les femmes qui survivent à des épreuves extrêmes le savent mieux que quiconque. C'est parce que la maladie entraine des modifications qu'elle engendre des efforts pour la guérir et la surmonter. Cela, Camus le sait de surcroit puisqu'il dira d'une voix affaiblie : « J'ai bien cru que j'étais fini [4]».

En janvier 1942, dans son appartement à Alger, sa tuberculose rechute et Francine Camus part précipitamment chercher le docteur Cohen. La gravité de l'épisode et la création d'un pneumothorax du côté gauche l'amènent à partir se reposer en montagne au Panelier près du Chambon-sur-Lignon[5]. Le 7 novembre 1942, il écrit dans ses *Carnets* à ce sujet : « Ce n'est pas moi qui renonce aux êtres et aux choses (je ne le pourrais pas), ce sont les choses et les êtres qui renoncent à moi. Ma jeunesse me fuit ; c'est cela être malade[6]. » La nuit suivante, les troupes alliées débarquent en Afrique du nord, l'empêchant de rentrer et de voir sa femme qui a dû retourner à Alger pour reprendre l'enseignement[7]. Loin des siens, claustré

---

[1] D'après Jean Vitaux, en 1721 pendant l'épidémie de peste à Marseille, s'opposent partisans et adversaires de la contagion. Pour certains, notamment le docteur Deider de Montpellier, qui n'est pas contaminé malgré son exposition à la maladie, les causes de la peste sont les mauvais aliments ainsi que la terreur du mal. Pour d'autres, il est évident que la cause de ce mal n'est autre qu'un venin qui se communique par contagion. Cf. *Histoire de la peste*, *op. cit*., p. 134-135.

[2] Traduit de l'allemand *„Was mich nicht umbringt, macht mich stärker"* par Henri Albert dans l'édition de 1891, « Ce qui ne me fait pas mourir me rend plus fort. ». Cf. NIETZSCHE Friedrich, *Le crépuscule des idoles*, Paris : Mercure de France, 1891, p. 108.

[3] CAMUS Albert, *Œuvres Complètes II 1944-1948*, *op. cit*., p. 937.

[4] LOTTMAN Herbert R., *Albert Camus*, *op. cit*., p. 274.

[5] MICHEL François-Bernard, *Le souffle coupé respirer et écrire essai*, *op. cit*., p. 154.

[6] CAMUS Albert, *Œuvres Complètes II 1944-1948*, *op. cit*., p. 966.

[7] MICHEL François-Bernard, *Le souffle coupé respirer et écrire essai*, *op. cit*., p. 154.

pendant l'hiver dans la montagne, il rédige ceci : « Tais-toi, poumon ! Gorge-toi de cet air blême et glacé qui fait ta nourriture. Fais silence. Que je ne sois plus forcé d'écouter ton lent pourrissement[1]». L'expérience de la maladie qui a failli l'emporter n'est donc pas une simple parenthèse dans son existence, il s'agit bien d'un épisode majeur qui favorise sa création.

Toujours en 1942, Camus écrit : « Détestable, l'écrivain qui parle, exploite ce qu'il n'a jamais vécu[2] ». Camus est convaincu comme Henri Michaux que « (La santé étant silencieuse et source de cette impression immensément erronée que tout va de soi), ce sont les perturbations de l'esprit, ses dysfonctionnements qui seront mes enseignants[3]. » Qu'il s'agisse d'une maladie endémique comme la sienne ou d'une épidémie à dimensions apocalyptiques, Camus puise dans son expérience personnelle sans se laisser emporter par sa souffrance : « Il faut imaginer une certaine distance de la création à l'acte. L'artiste véritable se trouve à mi-chemin de ses imaginations et de ses actes. [...] Il pourrait être ce qu'il décrit, vivre ce qu'il écrit[4]. » À cet égard, François-Bernard Michel note une tentative de négation de son état qui s'exprime à travers un comportement insensé, consistant à parcourir à bicyclette soixante kilomètres, immédiatement après ses séances d'insufflations d'air dans la plèvre[5]. Si l'artiste se trouve à mi-chemin entre ses imaginations et ses actes, l'acte de se révolter contre la faiblesse de sa santé peut être compris comme la volonté de recouvrer la santé. Ce cri agonique de révolte contre un corps trop faible pour sa volonté de fer transparait lorsqu'il écrit : « on peut guérir : il suffit de le vouloir[6] ».

L'acharnement du docteur Rieux contre la maladie s'apparente à maints égards au combat personnel que Camus livre avec la tuberculose. Le désir de Rieux de sauver les corps n'est-t-il pas celui d'Albert Camus voulant sauver le sien ? Il n'est sans doute pas innocent qu'il y ait des projections de l'écrivain chez le docteur Rieux. Ce dernier explique à Tarrou que lorsqu'il « est entré dans ce métier » devenir médecin était difficile pour un fils d'ouvrier comme lui et puis « il a fallu voir mourir [...] et je ne me suis toujours pas habitué à voir mourir » (120-121). Camus appartient à un milieu modeste qu'il décrit par pudeur d'abord avec le terme de *pauvreté*, et plus tard avec le terme de *misère*[7]. De plus, l'on sait avec quel acharnement Albert Camus s'oppose à la peine de mort lorsque, enfant, il

---

[1] CAMUS Albert, *Œuvres Complètes II 1944-1948*, *op. cit.*, p. 967.
[2] *Ibid.*, p. 944.
[3] MICHAUX Henri, *Les grandes épreuves de l'esprit et les innombrables petites*, Paris : Gallimard, 1966, p. 14.
[4] CAMUS Albert, *Œuvres Complètes II 1944-1948*, *op. cit.*, p. 944.
[5] MICHEL François-Bernard, *Le souffle coupé respirer et écrire essai*, *op. cit.*, p. 155.
[6] LOTTMAN Herbert R., *Albert Camus*, *op. cit.*, p. 58.
[7] MICHEL François-Bernard, *Le souffle coupé respirer et écrire essai*, *op. cit.*, p. 147.

appréhende pour la première fois toute l'horreur de l'exécution sur la place publique. Face à l'horreur de mourir il y a aussi la volonté de vivre. De cette ambigüité entre les pulsions de vie et de mort, la pensée de Camus évolue d'une lutte individuelle à un combat collectif. Toute l'originalité de *LP* tient au fait de dépasser le récit d'un rescapé de la peste -comme Philippe Stéphan- qui en philosophe tente de trouver un sens à l'épidémie de peste, à celui d'un médecin pour qui sauver les corps relève d'une volonté et d'un devoir.

3 Temps du choléra chez Gabriel García Márquez

° Si les deux conflits mondiaux marquent profondément l'écriture et la lecture des romans de Thomas Mann et d'Albert Camus, pour l'écrivain d'Aracataca la période connue sous le nom de « la violence » (*La Violencia*[1]) en fait autant. En réfléchissant sur cette période, Gabriel García Márquez en vient à commenter le roman de Camus. Dans l'article qu'il publie en 1959 intitulé *"Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia*[2]*"*, deux intérêts intellectuels apparaissent déjà : la violence et l'épidémie. Il admire chez Camus justement la double portée de son roman qui ne se contente pas de compter les morts (de la peste et de la guerre), mais qui persiste obstinément à s'occuper des vivants, de ceux qui refusent de laisser la mort gagner.

Notons par ailleurs que l'écrivain lui-même déclare s'intéresser depuis toujours au sujet des fléaux, comme en témoigne l'une des lectures les plus

---

[1] Le terme pudiquement ambigu de "*La Violencia*" renvoie à une période de guerre civile qui dure de 1948 à 1960 et dont les conséquences se font encore sentir aujourd'hui. En voici un résumé par Philippe Dufort : « De 1948 à 1960, c'est la période de La Violencia. Suite à l'assassinat du candidat présidentiel Jorge Eliécer Gaitán, le conflit éclate sous forme de confrontation armée entre les deux principaux partis structurant la politique colombienne (conservateur et libéral). De la décentralisation du mouvement armé lié au Parti libéral se forment les premières formes de guérillas. C'est sur les acquis de ces anciens combattants que naîtront, durant les années soixante, des guérillas répondant à des aspirations révolutionnaires d'inspiration cubaine. Lors de cette période apparaissent les deux principales guérillas [...] : les FARC (Forces Armées Révolutionnaires de Colombie) et le ELN (Armée de Libération Nationale). » Cf. « Paramilitarisme et scandale de la parapolitique en Colombie », *La Chronique des Amériques,* nº. 17, 2007. Pour des informations plus précises concernant cette période voir, en français : GILHODÈS Pierre, « La Violence en Colombie, banditisme et guerre sociale », *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 1976. En espagnol, l'étude colombienne la plus nourrie est GUZMÁN CAMPOS Germán, FALS BORDA Orlando et UMAÑA LUNA Eduardo, *La violencia en Colombia*, Bogota : Taurus, 2005, (les deux volumes). Voir aussi l'impact de cette première vague de violence chez García Márquez dans VARGAS LLOSA Mario, *Gabriel García Márquez : Historia de un deicidio*, *op. cit*., p. 139-148.

[2] GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, « Dos o tres cosas sobre "La novela de la violencia" », *op. cit.*

importantes de sa vie d'écrivain, *Œdipe roi*[1], qu'il réécrit sous forme de scénario pour le film colombien *Edipo alcalde* (1996). Sa production littéraire ne fait que confirmer ses dires car les pestes et les calamités sont récurrentes. Ainsi, dans la nouvelle « Un día después del sábado », publiée dans le recueil *Los funerales de la Mamá Grande* (1962), il y a l'averse des oiseaux morts ; dans *Cien años de soledad* (1967) il y a l'épidémie d'insomnie ; dans *ATC* l'épidémie du choléra ou encore de la rage dans *Del amor y otros demonios* (1994).

D'abord, nous allons retracer l'itinéraire du choléra depuis le vieux continent jusqu'en Colombie afin de situer temporairement les fameux *temps du choléra*. Ensuite, nous verrons que le choléra fournit à l'écrivain une occasion d'évoquer dans la fiction comment la profession médicale acquiert, au XIX^{e} siècle, le pouvoir d'influencer et d'intervenir dans la politique urbaine à travers le personnage de Juvenal Urbino, éminent médecin qui, dans la fiction, a fait construire le premier aqueduc ainsi que le premier réseau d'égouts de la ville de Cartagena de Indias.

a Maladies transatlantiques

La fascination que le thème de la peste exerce sur l'écrivain colombien fait l'objet d'une analyse par un autre lauréat latino-américain, l'écrivain péruvien Mario Vargas Llosa. Dans son étude de 1971, *Historia de un deicidio*, il conclut que l'attirance de Gabriel García Márquez pour le thème des pestes provient d'une assimilation de la peste à « la violence ». L'expérience faite de cette violence ressemble, d'après Vargas Llosa, à celle de Sodome et Gomorrhe, puisque la « violence », comme la « peste », a brisé ses limites humaines et est devenue une manifestation du Mal[2]. Le décès de près de trois cent mille personnes dans un pays qui officiellement n'est pas en guerre, explique le fait que témoins et victimes associent la violence à des mythes et à des peurs ancestrales[3], tels que les épidémies qui ont ravagé le continent américain autant ou davantage que le processus même de colonisation[4]. En effet, la confrontation avec les maladies que

[1] Dans un entretien accordé à Marlise Simmons à l'occasion de la sortie de la traduction à l'anglais de *ATC*, Gabriel García Márquez affirme qu'il s'est toujours intéressé aux fléaux, à commencer par *Œdipe Roi*. Cf. SIMONS Marlise, « García Márquez on Love, Plague, and Politics », *op. cit.*

[2] VARGAS LLOSA Mario, *Gabriel García Márquez : Historia de un deicidio*, *op. cit.*, p. 216-217. *"[L]a 'violencia', como la 'peste', ha roto sus límites humanos y se ha convertido en una manifestación del Mal"*.

[3] *Ibid.*, p. 217.

[4] Dans toutes les régions où les maladies venues d'Afrique (paludisme et fièvre jaune en particulier) s'implantent, l'anéantissement des populations locales est presque total. En revanche, dans les régions montagneuses et les hauts plateaux, la destruction des Amérindiens est moins radicale bien

les Européens et les esclaves africains avaient accumulées, a provoqué une immense catastrophe démographique chez les peuples natifs, dans la mesure où les Amérindiens n'étaient porteurs d'aucune maladie contagieuse nouvelle, transmissible aux nouveaux arrivants.

Ainsi, les épidémies ont joué un rôle décisif dans la conquête du continent américain. Comme William Mc Neill l'explique, le facteur essentiel de la disparition des peuples natifs n'était pas les violences humaines, si sauvages furent-elles :

> Après tout, il n'était pas de l'intérêt des Espagnols et des autres Européens de laisser diminuer le nombre de contribuables et de travailleurs indiens. Le rôle essentiel, dans cet effondrement démographique, fut certainement joué par les épidémies[1].

Mc Neill poursuit en expliquant que la première et la plus importante des épidémies qui a ravagé le continent américain a sans doute été la variole. Arrivée en 1518 à Hispaniola, elle a atteint le Mexique en 1520 et le Pérou en 1525 ou 1526[2], et a joué un rôle clé dans les victoires de Hernán Cortés au Mexique et de Francisco Pizarro au Pérou. Dans le premier cas, la variole a ravagé Tenochtitlan après la mort de Montezuma[3]. Les Aztèques ont réussi à chasser les Espagnols de leur ville, mais au lieu d'exploiter leur victoire, la variole les a fait tomber dans la paralysie d'abord, et dans l'apathie ensuite. Mc Neill observe que « si la variole n'avait pas frappé à ce moment-là, les Espagnols n'auraient pas conquis le Mexique[4] ». Il en va de même de l'entreprise de Francisco Pizarro au Pérou, car les conséquences chez les Incas ont été tout aussi catastrophiques. L'Inca régnant, Huayna Capac[5], est mort de la variole alors qu'il se trouvait au nord de son empire, dans le territoire actuel de la Colombie. Après la mort de son héritier et sans successeur légitime, la guerre civile s'enclenche. Grâce à l'écroulement des structures politiques des Incas, Pizarro et ses hommes ont pillé la ville de Cuzco sans rencontrer de résistance sérieuse. En plus de décimer les populations locales, les maladies ont défait les structures du pouvoir politique et militaire, déclenchant ainsi de graves crises internes.

---

qu'assez sévère. McNeill William Hardy, *Le temps de la peste : essai sur les épidémies dans l'histoire*, Paris : Hachette, 1978.

[1] *Ibid*., p. 183.

[2] *Ibid*.

[3] Montezuma ou Moctezuma II (1466-1520) est un empereur aztèque qui gouverne à partir de 1502. Sa politique ambiguë envers les Espagnols est en partie responsable de la conquête. Cf. Fardoulis Anne, « Motecuzoma, Moctezuma ou Montezuma II, empereur aztèque (1502-1520) », *Encyclopædia Universalis,* (http://www.universalis.fr/encyclopedie/motecuzoma-moctezuma-montezuma-ii/)

[4] McNeill William Hardy, *Le temps de la peste : essai sur les épidémies dans l'histoire*, *op. cit*., p. 184.

[5] Huayna Capac est un empereur inca dont le règne est long et prospère (1493-1527/28). Il part avec une puissante armée en apprenant que des rébellions venaient d'éclater dans le nord de l'empire et il vainc la résistance des indiens de Pasto (Colombie). Lors de cette entreprise qu'il achève avec succès, il est terrassé par la variole. Cf. Monzón Susana, «Huayna Capac, empereur inca (1493-1527/28) », *Encyclopædia Universalis,* (http://www.universalis.fr/encyclopedie/huayna-capac/)

Si l'épidémie de variole a été un facteur décisif dans la conquête des territoires, c'est aussi à cause de l'explication admise dans les deux camps, à savoir celle d'un terrible châtiment divin. Faute de n'avoir jamais rien connu qui ressemblait à cette cascade de maux qui leur tombait dessus, les indigènes étaient d'accord pour lui attribuer un sens divin[1]. Du côté des colonisateurs, les épisodes épidémiques ont fini par les convaincre que la Providence jouait en leur faveur, comme si les dieux avaient pris le parti des envahisseurs. À cet égard, Gérard Fabre note que les colons ignoraient la relation de cause à effet entre les agents infectieux dont ils étaient les vecteurs et l'hécatombe à laquelle ils assistaient ; ils y ont vu un signe divin : « la main de Dieu leur désigne une colonie de peuplement vidée de ses habitants antérieurs. Ils pourront y installer un ordre nouveau[2] ». Par le biais des explications religieuses, les épidémies meurtrières ont légitimé la conquête de l'Amérique.

D'autres fléaux suivent la variole, tels que la rougeole qui ravage le Mexique et le Pérou en 1530-1531[3]. Ensuite, en 1546, une épidémie de typhus éclate et enfin la grippe arrive en Amérique en 1558-1559[4]. Même le paludisme et la fièvre jaune ne sont pas originaires d'Amérique et les Européens et les Africains les apportent après 1650, s'implantant durablement dans le Nouveau Monde en des points où la température ne tombe jamais en-dessous de 22 degrés[5]. Ainsi dans les régions où les maladies venues d'Afrique s'implantent librement, la population amérindienne existante est anéantie presque totalement, notamment sur les côtes Caraïbes où les esclaves africains remplacent les Amérindiens[6]. Parmi ces fléaux, une seule source historique rapporte une maladie diarrhéique affectant les Espagnols au début du XVI^{e} siècle sur le territoire actuel de la Colombie. Il s'agit du prêtre espagnol Juan de Castellanos qui, dans son poème *Elegía de varones ilustres de Indias* (1589), relate que les premiers colons meurent d'une maladie dont le principal symptôme est une diarrhée aiguë[7]. Néanmoins, il est peu probable qu'il s'agisse du choléra car le choléra quitte son foyer endémique de l'Inde au début du XIX^{e} siècle jusqu'à devenir une véritable pandémie, pour la première fois, en 1817[8].

---

[1] MCNEILL William Hardy, *Le temps de la peste : essai sur les épidémies dans l'histoire*, *op. cit.*, p. 184-185.
[2] FABRE Gérard, *Épidémies et contagions : l'imaginaire du mal en Occident*, Paris : Presses universitaires de France, 1998, p. 13.
[3] MCNEILL William Hardy, *Le temps de la peste : essai sur les épidémies dans l'histoire*, *op. cit.*, p. 185.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*, p. 187-190.
[6] *Ibid.*
[7] CASTELLANOS Juan de, *Elegías de varones ilustres de Indias*, Madrid : M. Rivadeneyra, 1847, p. 259.
[8] BOURDELAIS Patrice,« Présentation "Le Choléra" », *Peurs et Terreurs face à la Contagion choléra, tuberculose, syphilis XIX^{e}-XX^{e} siècles*, Paris : Fayard, 1988, p.18.

Au cours du XIX[e] siècle, deux épisodes épidémiques de choléra en Colombie sont bien documentés : le premier en 1840 et le deuxième, plus mortifère, remonte à l'année 1849[1]. Aujourd'hui, on peut établir le trajet suivi par la maladie du vieux continent jusqu'à la Colombie. Pendant l'année révolutionnaire de 1848, la France est frappée par une épidémie de choléra[2]. Le 1[er] décembre de la même année, le choléra atteint la ville de New York, véhiculée par un bateau en provenance du Havre[3]. À partir de New York, la maladie pénètre le continent américain en passant par la Nouvelle-Orléans le 6 décembre[4]. C'est à bord du navire *Falcon* en provenance de cette même ville que le fléau arrive au port de Colon au Panama en janvier 1849[5]. Ensuite, la maladie atteint la côte caraïbe colombienne en passant par les villes de Cartagena de Indias aux mois de juin et juillet, et de Barranquilla en août de la même année. Après, le fléau suit le cours du fleuve Magdalena en passant par les villes de Honda et d'Ambalema en janvier 1850, jusqu'au plateau de Bogotá en mars[6].

Rien que dans la ville portuaire de Cartagena de Indias, les victimes du choléra sont plus de deux mille quatre cents, soit un quart de la population totale de la ville qui compte à cette époque moins de dix-mille habitants[7]. Dans la mesure où il s'agit de l'épidémie de choléra qui cause le plus de victimes en Colombie, on peut affirmer que les temps du choléra auxquels Gabriel García Márquez fait référence dans le titre du roman sont sans doute ceux-ci. En effet, un témoin oculaire de l'époque et homme politique éminent, Salvador Camacho Roldán, évalue le nombre de victimes de l'épidémie à plus de vingt mille en trois mois entre les villes côtières et les rives du Magdalena[8]. Il n'est pas impossible que l'écrivain ait accès aux mémoires de cet homme politique, puisqu'il fait allusion dans *ATC* à la *Biblioteca popular de cultura colombiana*, collection éditée par le ministère de l'Éducation de la Colombie entre 1941 et 1952, qui ont publié l'intégralité des mémoires de Camacho Roldán en 1946.

---

[1] SERPA FLÓREZ Fernando «Historia del cólera en Colombia », *Biomédica*, vol. 12, n° 3-4, 1992, p. 97. Voir également le rapport de l'Organisation Mondiale de la Santé à propos du choléra POLLITZER Robert et al., *Le choléra*, Genève : Organisation mondiale de la santé, 1960, p. 30-31.

[2] EVANS Richard J,« Épidémies et révolutions. Le choléra dans l'Europe du XIX[e] siècle », *Peurs et Terreurs face à la Contagion choléra, tuberculose, syphilis XIX[e]-XX[e] siècles*, Paris : Fayard, 1988, p. 116.

[3] WHOOLEY Owen, *Knowledge in the time of cholera: the struggle over American medicine in the nineteenth century*, Chicago : University of Chicago Press, 2013, p. 74.

[4] *Ibid*., p. 76.

[5] SERPA FLÓREZ Fernando «Historia del cólera en Colombia », *op. cit*., p. 97.

[6] CAMACHO ROLDÁN Salvador, *Memorias*, Honda : Bedout, 1923, p. 91.

[7] *Ibid*.

[8] *Ibid*. *"En general, se calculó que entre las ciudades del litoral y las márgenes del Magdalena hasta Honda, el azote había causado la muerte, en tres meses, de más de 20.000 personas".*

Si l'on admet que l'épidémie de choléra à laquelle renvoie le titre est bien celle de 1849, alors le décès du docteur Marco Aurelio Urbino — père de Juvenal Urbino, le rival de Florentino Ariza pour l'amour de Fermina Daza — se situe entre 1849 et 1851. En effet, Marco Aurelio Urbino, le père de Juvenal, est le héros de ces heures funestes et succombe au fléau: "*Su padre, un médico más abnegado que eminente, había muerto en la epidemia de cólera asiático que asoló a la población seis años antes*[1]." (158) À l'arrivée de Juvenal Urbino, six ans après le décès de son père, une autre poussée de choléra est détectée : "*Antes de un año, sus alumnos del Hospital de la Misericordia le pidieron que los ayudara con un enfermo de caridad que tenía una rara coloración azul en todo el cuerpo. Al doctor Juvenal Urbino le bastó con verlo desde la puerta para reconocer al enemigo*[2]."(168) Cette fois-ci, grâce aux efforts en matière d'hygiène réalisés par le docteur Juvenal Urbino, le fléau est conjuré avec à peine onze cas pleinement identifiés en trois mois. Grâce au rapport de l'Organisation Mondiale de la Santé, réalisé par le docteur Robert Pollitzer, on peut confirmer l'existence d'une poussée de choléra en Colombie en 1854, qui n'a pas l'ampleur de la précédente[3].

Pendant que le choléra ravage la Colombie, le docteur Marco Aurelio Urbino lutte en vain contre le fléau. Quant à Juvenal, son fils, il se trouve à Paris en train de faire ses études de médecine au même moment. C'est justement la perte du père qui déclenche chez lui cette obsession du choléra : *"después de la muerte de su padre aprendió todo cuanto se podía aprender sobre las diversas formas del cólera, casi como una penitencia para apaciguar su memoria*[4]*"*(168). Il apprend tout ce qu'il peut, comme une préparation pour vaincre l'ennemi lorsqu'il se présentera. C'est donc pour venger la mort de son père qu'il étudie avec obstination auprès d'un expert dans ce domaine, un autre médecin obsédé lui aussi par le choléra : *"fue alumno del epidemiólogo más destacado de su tiempo y creador de los cordones sanitarios, el profesor Adrien Proust, padre del grande novelista*[5]*."* (168) En étudiant avec le professeur Proust, il apprend que le choléra frappe aussi la France et cet événement lui parait presque invraisemblable : *"le había parecido inverosímil que*

[1] « Son père, un médecin plus dévoué qu'éminent, était mort lors de l'épidémie de choléra qui avait ravagé la population six années auparavant » (140).
[2] « À peine un an plus tard, ses élèves de l'hôpital de la Miséricorde lui demandèrent de les aider à soigner un malade d'une salle commune qui avait une drôle de coloration bleue sur le corps. Il suffit au docteur Juvenal Urbino de le voir depuis la porte pour reconnaître l'ennemi. » (149)
[3] POLLITZER Robert et al., *Le choléra*, *op. cit*., p. 31.
[4] « Après le décès de son père, il avait appris tout ce que l'on pouvait apprendre sur les diverses formes du choléra, presque comme une pénitence pour apaiser sa mémoire » (149).
[5] « Il avait été l'élève de l'épidémiologiste le plus brillant de son temps, Adrien Proust, créateur des cordons sanitaires et père du grand romancier. » (149)

sólo treinta años antes hubiera causado en Francia, inclusive en París, más de ciento cuarenta mil muertos[1]." (167-168)

Dans le roman, deux événements sont incompatibles entre eux : être élève d'Adrien Proust et perdre son père pendant l'épidémie de 1849. Pour être élève d'Adrien Proust, Juvenal Urbino devait étudier à Paris entre 1885 et 1903, c'est-à-dire à l'époque où Proust était professeur agrégé à la chaire d'hygiène de la faculté de médecine de Paris[2]. Or, Juvenal Urbino retourne en Colombie six ans après le décès de son père que l'on peut situer entre 1849 et 1851. De sorte que Juvenal est censé être retourné à Cartagena en 1857 au plus tard, trop tôt donc pour rencontrer Proust à Paris. Notons par ailleurs qu'en France une épidémie éclate en 1884 et encore une fois en 1885 à Toulon, à Marseille et à Paris. On a enregistré au total, pour ces deux années, une dizaine de milliers de cas avec une mortalité de 50%[3], très loin donc des cent quarante mille morts de García Márquez.

La fictionnalisation du docteur Adrien Proust est un élément clé, non seulement pour situer temporellement le roman, mais cette apparition est surtout révélatrice des lectures effectuées par l'écrivain. À cet égard, rappelons que *La Défense de l'Europe contre la peste* (1897) est l'une des lectures les plus importantes que Camus effectue pour *LP*. Près de quarante ans plus tard, García Márquez se sert lui aussi de l'œuvre d'Adrien Proust. Ce dernier lui sert même d'inspiration pour le personnage de Juvenal Urbino pour qui *"el cólera se le convirtió en una obsesión*[4]*"* (167), tout comme *"el peligroso estado sanitario de la ciudad*[5]*."* (160) Ces mêmes préoccupations étaient celles du professeur à la chaire d'hygiène : « le choléra [...] est depuis des années sa préoccupation principale, et [...] l'assainissement des villes, en l'occurrence celle de Paris[6] ». Par ailleurs, tous deux alternent entre soigner et enseigner. Dès lors, on peut être certain que l'écrivain connait les travaux épidémiologiques de Proust, en particulier son traité le plus connu, *Traité d'hygiène publique et privée* (1877).

Juvenal Urbino se forme en France comme la plupart des médecins colombiens dans la deuxième moitié du XIX[e] siècle[7]. Depuis ses années d'étudiant

---

[1] « Il lui avait semblé incroyable qu'à peine trente ans auparavant il eût causé en France, et même à Paris, plus de cent quarante mille morts. » (149)

[2] PANZAC Daniel, *Le docteur Adrien Proust : Père méconnu précurseur oublié*, Paris : L'Harmattan, 2003, p. 129-130.

[3] POLLITZER Robert et al., *Le choléra*, *op. cit.*, p. 40.

[4] « Le choléra devint chez lui une obsession. » (149)

[5] « Le dangereux état sanitaire de la ville » (142)

[6] PANZAC Daniel, *Le docteur Adrien Proust : Père méconnu précurseur oublié*, *op. cit.*, p. 134.

[7] CASAS ORREGO Alvaro et MÁRQUEZ VALDERRAMA Jorge, « Sociedad médica y medicina tropical en Cartagena del siglo XIX y XX », *Anuario colombiano de historia social y de la cultura*, n° 26, 1999, p. 129-131.

à Paris, le docteur Urbino reste un francophile passionné, souscrivant un abonnement au *Figaro* pour suivre l'actualité politique et un autre à la *Revue des deux mondes* pour l'actualité poétique de la France. De plus, un libraire de Paris lui envoie les nouveautés des écrivains les plus lus de l'époque, dont Anatole France et Pierre Loti. À l'époque où il habite à Paris, il est un fervent admirateur de Victor Hugo qu'il a l'occasion de croiser au jardin du Luxembourg : "*No quiso estropear el recuerdo con un saludo impertinente: le bastaba con esa visión casi irreal que había de alcanzarle para toda la vida. Cuando volvió casado a París, en condiciones de verlo de un modo más formal, ya Victor Hugo había muerto*[1]". (235) Ce contexte français dans lequel Juvenal Urbino évolue en tant que médecin n'est aucunement une exception.

Álvaro Casas Orrego et Jorge Márquez Valderrama expliquent que jusqu'en 1930 les manuels utilisés dans les facultés de médecine en Colombie étaient français et, suivant le modèle de l'Institut de Médecine Coloniale de Paris, il y a eu un projet pour fonder une école de médecine tropicale à la faculté de médecine de Cartagena[2]. Ce même Institut de Médecine Coloniale a délivré, lors de la première séance de distribution de diplômes le 24 décembre 1902, quinze diplômes de « médecin colonial » de l'Université de Paris, dont deux à des médecins colombiens. La deuxième promotion compta encore une fois des médecins colombiens, trois cette fois-ci[3]. Les auteurs concluent leur recherche en expliquant que les résultats pratiques les plus visibles ont contribué au processus d'élaboration des structures matérielles modernes dans les villes et à la consolidation d'un appareil technologique pour l'hygiène des ports[4]. Même si nulle part il n'est dit que Juvenal ait obtenu le diplôme de médecin colonial, les contributions de ce héros de fiction sont justement les mêmes.

Nous analyserons ces aspects plus loin mais pour l'instant retenons premièrement que la peur des épidémies est, dans le continent américain, profondément liée au processus de conquête et, à ce titre, la maladie qui incarne le mieux cette peur est la variole. En changeant de continent, « le mal qui répand la terreur » n'est plus la peste noire, bien qu'il y ait eu des cas de peste sur le continent

---

[1] « Il ne voulut pas gâcher son souvenir par un salut impertinent : cette vision presque irréelle lui suffit et devait lui suffire toute sa vie. Lorsqu'il retourna à Paris, marié et en condition de lui rendre une visite plus formelle, Victor Hugo était mort. » (209-10)

[2] CASAS ORREGO Alvaro et MÁRQUEZ VALDERRAMA Jorge, « Sociedad médica y medicina tropical en Cartagena del siglo XIX y XX », *op. cit.*, p. 129.

[3] *Ibid.*, p. 130.

[4] *Ibid.*, p. 131. *"[L]os resultados prácticos más visibles de estas particulares expresiones de la medicina fueron la contribución al proceso de conformación de estructuras materiales modernas en las ciudades y la consolidación de un aparato tecnológico para la higiene de los puertos".*

américain[1] , mais bien la variole qui a décimé un tiers de la population amérindienne. Deuxièmement, l'intérêt pour ce passé lointain s'observe aussi chez Gabriel García Márquez comme en témoigne son poignant discours livré à l'Académie suédoise seulement trois ans avant la publication de *ATC*. Il affirme que les chroniqueurs des Indes ont laissé des témoignages incroyables qui contiennent « les germes de nos romans d'aujourd'hui[2]. » Même si le roman que nous analysons n'inclut pas forcément de détails en référence au processus de colonisation, le *germe* de ses préoccupations médicales est à trouver au début, lorsque les maladies ont visité le Nouveau Monde, débarquées des bateaux en provenance d'Europe et d'Afrique.

b Hygiène publique : une obsession

Dans son *Essai sur l'hygiène internationale*, paru en 1873, Adrien Proust dresse un bilan des connaissances générales sur la peste et sur le choléra. Cette dernière maladie est devenue une préoccupation des administrations sanitaires, des médecins et des commerçants. Dans *l'Essai*, les symptômes du choléra ne prêtent pas à confusion, tant les signes cliniques en sont caractéristiques : vomissements massifs et diarrhée aigüe qui font perdre en quelques heures un quart de la masse aqueuse du corps et des sels minéraux. Ensuite, la victime tombe dans un état comateux et sa peau devient gris-bleu. En revanche, les modes de propagation du choléra sont moins connus :

> On trouve toujours au point de départ d'une épidémie l'influence d'un homme arrivant d'un lieu infecté. L'homme est en effet l'agent le plus puissant de la transmission du choléra. [...] L'air n'est pas le seul véhicule de propagation de la maladie. La matière cholérique qui existe dans les fosses d'aisance, les égouts, les terrains poreux, peut arriver à se mêler à l'eau et même à l'eau potable. [...] Nous croyons que le mode de propagation par l'eau potable est d'une réalité certaine, mais qu'il est trop peu fréquent pour constituer un mode général de propagation[3].

Dans cet extrait, nous pouvons déceler les contradictions des connaissances scientifiques à la fin du XIX^e^ siècle. Notons que la transmission interhumaine est signalée puisque l'homme apparait comme un agent de la transmission, pourtant le médecin ne développe point l'idée de la contagiosité de la maladie.

Au contraire, Proust le dit en passant pour se concentrer sur les deux substrats qui, soupçonnait-on, véhiculaient le choléra : l'air et l'eau. John Snow avait démontré en 1855 comment les réseaux d'eau de certaines compagnies de

---

[1] McNeill William Hardy, *Le temps de la peste : essai sur les épidémies dans l'histoire*, *op. cit.*, p. 188.
[2] García Márquez Gabriel, *Je ne suis pas ici pour faire un discours*, *op. cit.*, p. 26.
[3] Proust Adrien, *Essai sur l'hygiène internationale: ses applications contre la peste, la fièvre jaune et le choléra asiatique*, Paris : G. Masson, 1873, p. 321-325.

Londres avaient contaminé un quartier très circonscrit : « L'étude d'un plan de la distribution en eau lui permit de découvrir que toutes les familles touchées [par le choléra] s'approvisionnaient à la même fontaine de Broad Street[1] ». L'on aurait tort de croire que ce succès décisif a orienté les recherches vers la théorie contagionniste. Bien au contraire, ces résultats ont été interprétés comme la preuve de la contamination de l'eau, négligeant ainsi le principal facteur de transmission, à savoir le contact interhumain.

Il en va de même dans la fiction créée par García Márquez, dont l'action se situe à la fin du XIX[e] siècle, et où la transmission interhumaine du choléra est évoquée seulement à deux reprises. La première se situe pendant l'épidémie de choléra dont le docteur Marco Aurelio Urbino est la victime la plus célèbre. Lorsque celui-ci dirige la stratégie sanitaire, c'est avec effroi qu'il reconnait chez lui les symptômes de la maladie : "*Cuando reconoció en sí mismo los trastornos irreparables que había visto y compadecido en los otros, no intentó siquiera una batalla inútil, sino que se apartó del mundo para no contaminar a nadie*[2]." (165) Marco Aurelio Urbino combat la mort par l'écriture :

> *Encerrado solo en un cuarto de servicio del Hospital de la Misericordia, sordo al llamado de sus colegas y a la súplica de los suyos, ajeno al horror de los pestíferos que agonizaban por los suelos de los corredores desbordados, escribió para la esposa y los hijos una carta de amor febril, de gratitud por haber existido, en la cual se revelaba cuánto y con cuánta avidez había amado la vida*[3]*. (165-166)*

Au contraire du docteur Rieux de *LP*, dont le sens du devoir et de la responsabilité le motive à lutter contre le fléau, le docteur Marco Aurelio Urbino devient, dans ses dernières heures, un écrivain taciturne. Le narrateur ne nous livre point les détails de la stratégie sanitaire que Marco Aurelio Urbino mène pour conjurer l'épidémie. En revanche, on sait que Juvenal juge ces méthodes contraires à la raison.

Il nous semble tout à fait plausible de croire que Marco Aurelio Urbino néglige les bonnes pratiques aseptiques -qui pourtant étaient déjà connues, notamment le simple lavage des mains[4]- et ce faisant, il a dû être contaminé en soignant ses patients. Lorsque Juvenal Urbino tente d'imposer de nouvelles méthodes, il se heurte à l'exigence faite aux chirurgiens de porter une tenue de

---

[1] BOURDELAIS Patrice, « Présentation "Le Choléra" », *op. cit.*, p. 29.

[2] « Lorsqu'il reconnut chez lui les troubles irréparables qu'il avait vus et plaints chez les autres, il ne tenta pas même une inutile bataille, et se retira du monde afin de ne contaminer personne. » (147)

[3] « Enfermé dans une chambre de service de l'hôpital de la Miséricorde, sourd à l'appel de ses collègues et aux suppliques des siens, étranger à l'horreur des pestiférés qui agonisaient dans les couloirs bondés, il écrivit à son épouse et à ses enfants une lettre d'amour fébrile, dans laquelle il les remerciait d'avoir existé, et qui révélait combien et avec quelle avidité il avait aimé la vie. » (147)

[4] Voir à cet égard l'intuition de l'obstétricien hongrois Semmelweis, à savoir que les mains médicales infectent. Cf. DANOU Gérard, « Relire la thèse de doctorat en médecine de L-F Destouches:la vie et l'oeuvre de P.-I. Semmelweis 1818-1865 », *op. cit.*

soirée pour opérer : *"el Hospital de la Misericordia [...] se empecinaba en [...] exigir ropa de etiqueta y guantes de gamuza en la sala de cirugía, porque se daba por sentado que la elegancia era una condición esencial de la asepsia*[1]*."* (159-160) En effet, le port de la blouse blanche, à la fois symbole d'autorité et garant de propreté, ne s'impose pas avant 1920 ; de sorte qu'auparavant les médecins, hospitaliers ou non, effectuaient leurs visites en costume de ville tout comme les chirurgiens opéraient en redingote[2]. Cette information, l'écrivain ne l'a point obtenue dans le *Traité d'hygiène* de Proust car celui-ci n'en fait aucune mention, non plus au simple lavage de mains. Il semble tout à fait paradoxal que l'hygiéniste le plus éminent de son temps insiste sur les maladies nosocomiales[3] sans, toutefois, faire aucune proposition nouvelle[4].

La seconde fois que l'aspect contagieux du choléra apparait dans le récit c'est lors de la deuxième poussée du choléra, alors que Juvenal Urbino menait la stratégie sanitaire de la ville. À peine un an après son retour en Colombie, une goélette infectée arrive de Curaçao menaçant la ville d'une nouvelle épidémie :

> *[E]l doctor Juvenal Urbino previno a sus colegas, consiguió que las autoridades dieran la alarma a los puertos vecinos para que se localizara y se pusiera en cuarentena a la goleta contaminada, y tuvo que moderar al jefe militar de la plaza, que quería decretar ley marcial y aplicar de inmediato la terapéutica del cañonazo cada cuarto de hora*[5]*. (168)*

En plus de la quarantaine, le docteur Juvenal Urbino isole les malades atteints de choléra ainsi que les membres de leurs familles et il impose une surveillance très stricte dans les quartiers où les cas de choléra ont été déclarés. Au bout d'un an, le mal est conjuré : *"Nadie puso en duda que el rigor sanitario del doctor Juvenal Urbino, más que la suficiencia de sus pregones, había hecho el*

---

[1] « L'hôpital de la Miséricorde, [...] s'entêtait dans des superstitions ataviques telles que [...] exiger la tenue de soirée et les gants de peau dans la salle de chirurgie car on tenait pour acquis que l'élégance était une condition essentielle de l'asepsie. » (142)

[2] PANZAC Daniel, *Le docteur Adrien Proust : Père méconnu précurseur oublié*, *op. cit*., p. 148.

[3] « On appelle infections nosocomiales, ou hospitalisme infectieux, les contaminations bactériennes ou virales consécutives à l'hospitalisation. Ces infections, encore appelées nosocomiales, sont très fréquentes puisqu'on estime qu'environ 5 p. 100 des patients admis dans un hôpital général en sont atteints, ce pourcentage s'élevant à 50 p. 100 ou plus dans certains services de réanimation. » Cf. HAROCHE Gilles, « Nosocomiales infections ou Hospitalisme infectieux », *Encyclopædia Universalis*, (http://www.universalis.fr/encyclopedie/nosocomiales-hospitalisme-infectieux/)

[4] À sa décharge, la même année de publication de son traité, soit en 1877, Pasteur et Joubert découvrent le vibrion septique et cette découverte vient justifier scientifiquement les mesures empiriques d'hygiène dont Proust était un fervent défenseur. Cf. PANZAC Daniel, *Le docteur Adrien Proust : Père méconnu précurseur oublié*, *op. cit*., p. 148.

[5] « Le docteur Juvenal Urbino prévint ses collègues, obtint des autorités qu'elles donnassent l'alarme dans les ports voisins afin de localiser et de mettre en quarantaine la goélette contaminée, et il dut calmer le commandant de la garnison qui voulait décréter la loi martiale et appliquer sans plus attendre la thérapeutique du coup de canon, tous les quarts d'heure. » (149-150)

prodigio[1]." (169) Les mesures prises par le jeune docteur Urbino mettent en évidence qu'il avait connaissance de la contagiosité de la maladie et du fait que le principal vecteur de transmission est le contact interhumain. Cependant, cette rigueur sanitaire dont Juvenal fait preuve ne correspond pas toujours aux pratiques médicales employées au cours du XIX[e] siècle, que l'on peut considérer à juste titre comme le siècle du choléra.

Au paroxysme de l'épidémie en Colombie, la loi du 9 juin 1850 décrète l'abolition des quarantaines, lazarets ou autres mesures qui, prétextant éviter l'introduction et la propagation des maladies, empêchent la libre communication à l'intérieur de la Nouvelle Grenade[2], ou à l'extérieur avec les autres pays[3]. Est ainsi suivi l'exemple de l'Angleterre, maitresse en Inde, qui s'est farouchement opposée à la pratique sanitaire des quarantaines car elles perturbaient la bonne marche du commerce. Lors de la conférence sanitaire internationale de 1874, l'Angleterre rejette les quarantaines terrestres et maritimes[4], même si à cette époque grâce à Filippo Pacini, la présence et la multiplication des vibrions dans l'intestin des malades du choléra avait été découverte[5]. C'est la première fois qu'Adrien Proust assiste à une conférence sanitaire internationale et il constate que les intérêts économiques ainsi que les aspects diplomatiques jouent un rôle prépondérant, avant même les aspects proprement scientifiques. Même après la redécouverte de *Vibrio Cholerae* par Koch en 1883-1884, le service médical anglais soutenait que le choléra ne pouvait être causé par un bacille[6]. Ce n'est que lors de la conférence de 1892 qu'une convention, prévoyant des mesures protectrices afin de réduire les risques d'une nouvelle poussée de choléra en Europe, est signée par tous les membres y compris l'Angleterre. Remarquons également que lors des conférences de 1893 et 1894 adversaires et partisans — dont Adrien Proust — ont continué de s'affronter au sujet du bacille[7].

De sorte que la théorie contagionniste, en ce qui concerne le choléra, ne s'est pas imposée facilement à la communauté scientifique, même avec les

---

[1] « Nul ne douta que la rigueur sanitaire du docteur Juvenal Urbino, plus que la suffisance de ses sermons avait rendu le prodige possible. » (150)

[2] « Inscrite dans les limites territoriales de l'Audience coloniale de Nouvelle-Grenade, la Colombie a repris le nom de la Grande-Colombie de Simon Bolivar, qui comprenait aussi le Venezuela, le Panamá et l'Équateur (1821-1830). Elle s'est successivement appelée État puis République de Nouvelle-Grenade (1830-1858), Confédération Néogrenadine (1858), États-Unis de Colombie (1863) et enfin République de Colombie (1886). » Cf. NIEDERGANG Marcel, « COLOMBIE », *Encyclopædia Universalis*, (http://www.universalis.fr/encyclopedie/colombie/)

[3] SERPA FLÓREZ Fernando «Historia del cólera en Colombia », *op. cit.*, p. 98-100.

[4] PANZAC Daniel, *Le docteur Adrien Proust : Père méconnu précurseur oublié*, *op. cit.*, p. 175.

[5] *Ibid*.

[6] *Ibid*., p. 180.

[7] *Ibid*., p. 190.

découvertes de John Snow et de Pacini, puis de Koch. Dans la fiction, l'accent est mis sur l'insalubrité de la ville et la négligence des autorités, plutôt que sur le contact interhumain comme principal facteur de la propagation de la maladie. Notons, par ailleurs, la combinaison de prénom et nom choisie par Gabriel García Márquez pour ce médecin fictif : Juvenal Urbino. Le prénom pourrait renvoyer à l'écrivain latin qui fait, à la fin du I^er^ et au début du II^e^ siècle, une critique acerbe de la Rome impériale. Le nom de famille Urbino renvoie implicitement à la ville : Urbino vient du latin *urbs* ou *urbis* qui veut dire « ville », et Rome était l'*Urbs* en majuscule car elle était la ville d'entre toutes les villes. Comme ses nom et prénom l'indiquent, le terrain de bataille du médecin est donc la ville où il compte disputer à la mort ses gains.

Pourtant, cette tâche s'annonce difficile car dès son arrivée, le jeune médecin est frappé par la puanteur où il était impossible de déceler *"la fragancia ardiente de los jazmines detrás de los sahumerios de muerte de los albañales abiertos*[1]*."* (157) La pestilence de la ville était telle qu'à bord du bateau *"la mayoría de los pasajeros se refugiaron en los camarotes*.[2]*"* (156) Cette odeur infecte est interprétée comme une preuve de la corruption de l'air, que l'on croyait sans doute responsable de disséminer la maladie. D'où la certitude du docteur Urbino que la disgrâce allait frapper à nouveau la ville :

> *De modo que cuando volvió a su tierra y sintió desde el mar la pestilencia del mercado, y vio las ratas en los albañales y los niños revolcándose desnudos en los charcos de las calles, no sólo comprendió que la desgracia hubiera ocurrido, sino que tuvo la certeza de que iba a repetirse en cualquier momento*[3]*. (168)*

Le docteur Juvenal Urbino, de retour en Colombie, est le représentant des connaissances scientifiques en raison de ses études entamées en France. De sorte que lorsqu'il interprète ses observations, il le fait à la lumière du savoir acquis à l'étranger et non pas par rapport aux croyances locales. Ceci se manifeste dans le roman lorsqu'il tente d'imposer de nouvelles méthodes d'asepsie, mais qu'il se heurte à des superstitions ataviques, comme celle de tirer tous les quarts d'heure un coup de canon puisque*" la pólvora purificaba el ambiente*[4]*."* (164)

Le portrait que l'écrivain dresse de la ville de Cartagena comme une ville insalubre et malsaine correspond, par ailleurs, à la réalité de l'époque où se situe l'intrigue. La purification des eaux de consommation, l'évacuation des eaux usées

---

[1] « La fragrance capiteuse des jasmins derrière les émanations mortelles des égouts à ciel ouvert. » (140)

[2] « La plupart des passagers se réfugièrent dans les cabines. » (139)

[3] « De sorte que lorsqu'il rentra chez lui, respira depuis la mer la puanteur du marché, vit les rats dans les décharges publiques et les enfants tous nus se rouler dans les ruisseaux, il comprit pourquoi le malheur est arrivé et eut la certitude qu'il pouvait se renouveler à n'importe quel moment. » (149)

[4] « La poudre purifie l'air. » (146)

et la construction d'un aqueduc furent les préoccupations principales de la science de l'hygiène dont le but, écrit Adrien Proust, « ne saurait être renfermé [...] dans les bornes étroites de la prophylaxie des maladies. [...] Son but doit être plus élevé, [...] et se formule par un seul mot : le progrès[1] ». Par l'acquisition de plus de compétence, la voix de l'hygiéniste gagne aussi plus d'autorité ; par conséquent, la vraie place que Proust assigne à l'hygiéniste au sein de la société est prépondérante car sa voix « au lieu de formuler des vœux [...] pourra dicter des lois[2]. » Le temps des épidémies fournit, dans la fiction, une occasion d'illustrer la notoriété et le pouvoir acquis par le médecin, au point que celui-ci finit par usurper temporairement les autorités publiques :

> *Por determinación oficial concibió y dirigió en persona la estrategia sanitaria, pero de su propia iniciativa acabó por intervenir en todos los asuntos del orden social, hasta el punto de que en los instantes más críticos de la peste no parecía existir ninguna autoridad por encima de la suya[3].(165)*

Le pouvoir accordé au docteur Marco Aurelio témoigne de la puissante présence d'un corps médical organisé en sociétés qui deviennent, dès la fin du XIX[e] siècle, partie prenante de la solution sanitaire du pays.

À cet égard, Alvaro Casas Orrego et Jorge Marquez Valderrama insistent dans leur article sur le fait que le pouvoir médical qui est né en Colombie à cette époque dépassait largement ses fonctions d'organe consultatif de l'État[4]. Les médecins organisés en sociétés scientifiques ont acquis, pendant cette période, la légitimité pour intervenir dans la planification urbaine[5]. Urbaniste dans l'âme, Juvenal Urbino a pu effectuer la modernisation de Cartagena grâce notamment au prestige qu'il avait acquis en conjurant l'épidémie de choléra, mais surtout en fondant la première Société des médecins de Cartagena. C'est ainsi que l'hygiéniste s'approprie le lexique de l'ingénieur sanitaire et que le médecin se mue en ingénieur, en architecte, voire en politicien :

> *Apeló a las instancias más altas para que cegaran los albañales españoles, que eran un inmenso vivero de ratas, y se construyeran en su lugar alcantarillas cerradas cuyos desechos no desembocaran en la ensenada del mercado, como ocurría desde siempre, sino en algún vertedero distante[6].(160)*

---

[1] PROUST Adrien, *Traité d'hygiène publique et privée*, Paris : Masson et Cie, 1902, p. 1.
[2] *Ibid*., p. 9.
[3] « Sur ordre officiel, il organisa et dirigea en personne la stratégie sanitaire mais finit par intervenir dans toutes les affaires d'ordre social au point qu'aux moments les plus critiques de l'épidémie il ne semblait y avoir aucune autorité au-dessus de la sienne. » (146)
[4] CASAS ORREGO Alvaro et MÁRQUEZ VALDERRAMA Jorge, « Sociedad médica y medicina tropical en Cartagena del siglo XIX y XX », *op. cit*., p. 121.
[5] *Ibid*., p. 132.
[6] « Il en appela aux instances les plus hautes afin que l'on fit combler le cloaque espagnol qui n'était qu'une immense pépinière de rats, et construire à sa place des égouts fermés dont les déchets ne se

La prolifération du lexique architectural met en exergue l'influence de ce pouvoir médical incarné par Juvenal Urbino. Le lecteur est renseigné sur l'état sanitaire de Cartagena : il est question des « égouts » *(alcantarillas)*, « cloaque » *(albañales)*, « aqueduc » *(acueducto)*, « dépotoir » *(vertedero)*, « latrines » *(letrina)*, « fosse septique » *(poza séptica)*, « citerne souterraine » *(aljibe)*. Sa préoccupation principale n'est pas réellement l'épidémie de choléra, mais l'état de dégradation progressive de sa ville natale dont il est témoin.

Les initiatives de Juvenal Urbino, telles que la construction du premier aqueduc, du premier réseau d'égouts et le marché couvert, contribuent à juguler l'épidémie et à prévenir de futurs épisodes. Toutefois, le narrateur insiste sur le fait que *"desde entonces, y hasta muy avanzado este siglo, el cólera fue endémico no sólo en la ciudad sino en todo el litoral del Caribe y la cuenca del Magdalena, pero no volvió a recrudecerse como epidemia*[1]*."* (169) Ce qui ne sera point démenti dans l'Histoire récente de la Colombie car quelques années après la publication de *ATC*, plus précisément en 1991, le choléra fait à nouveau des victimes en Équateur, au Pérou, en Colombie, au Brésil et dans toute l'Amérique centrale[2]. La grande différence entre la Colombie de 1849 et celle de la fin du XX^{e} siècle est sans doute la modernisation, dont les aqueducs et les réseaux d'égouts. Le choléra a été dès le début associé à la saleté et, par conséquent, la manière de juguler l'épidémie s'est faite par le biais de réformes sanitaires[3]. Le roman de Gabriel García Márquez met en exergue ce processus de médicalisation dans lequel médecine et santé deviennent des problèmes politiques. En mettant en avant l'hygiène publique plutôt que la souffrance individuelle, le roman fait ressortir à quel point le choléra en particulier déclenche une révolution dans l'administration et en matière d'hygiène.

4 Philip Roth : la croisade contre la polio

Philip Roth place l'intrigue de son dernier roman en 1944, à une époque où la poliomyélite était encore une maladie mystérieuse et férocement persistante,

déverseraient pas dans la baie du marché, comme il en allait depuis toujours, mais dans un dépotoir éloigné. » (142)

[1] « Depuis lors, et jusqu'à une époque très avancée de ce siècle, le choléra resta une maladie endémique aussi bien en ville que sur tout le littoral des Caraïbes et dans le bassin du Magdalena, mais sa recrudescence n'atteignit jamais l'ampleur d'une épidémie. » (150)

[2] MATTAR Salim et GONZÁLEZ Marco, « ¿Volverán los tiempos del cólera a Colombia? », *Revista MVZ Córdoba*, vol. 19, 2014, p. 3919.

[3] EVANS Richard J, « Épidémies et révolutions. Le choléra dans l'Europe du XIX^{e} siècle », *op. cit.*, p. 111.

au point qu'elle devient — pendant l'épidémie de 1916 — partie de la culture des États-Unis[1]. Philip Roth, comme García Márquez, s'inspire d'épisodes épidémiques historiquement attestés pendant lesquels les croyances populaires, la peur et la paranoïa régnaient en maitre. Pour ce faire, les événements se déroulent avant les mises au point d'un vaccin efficace contre la maladie ; faisant de la polio — comme le choléra de García Márquez ou la peste de Camus — un mal mystérieux frappant ses victimes aveuglément.

Or, contrairement à la peste, au choléra et à la tuberculose, la poliomyélite ne cause point de pandémies. Ce qui renforce l'idée dans la population d'une maladie autochtone et dont les solutions devaient être aussi autochtones[2]. En choisissant la polio, Philip Roth s'attaque à une maladie qui, contrairement aux autres fléaux, demeure relativement rare. Ainsi, les enfants avaient dix fois plus de probabilité de mourir dans un accident et trois fois plus de mourir d'un cancer[3]. C'est dans une société américaine tournée vers la famille, vivant dans les banlieues et obsédée par l'hygiène que la poliomyélite devient un mal face auquel la société américaine part en croisade.

a Poliomyélite : une histoire américaine

Il semblerait que la poliomyélite ait existé depuis plusieurs millénaires, comme en témoigne une stèle égyptienne datant du XVIII[e] siècle avant J.-C. montrant un jeune homme avec une jambe molle et une béquille[4]. L'image est étonnamment similaire à l'image moderne d'un jeune homme atteint par la poliomyélite paralytique. Cependant, avant la fin du XIX[e] siècle, très peu de cas sont déclarés. En 1880, aux États-Unis et en Europe occidentale, plusieurs pédiatres trouvent des cas isolés de paralysie infantile, dans un village près de la côte française, une ferme dans le nord de Stockholm, une commune rurale de Louisiane ou dans une ville du comté anglais de Nottinghamshire. Tous reportent plus d'une douzaine de cas très graves de paralysie infantile. Ces cas, très éloignés géographiquement, n'avaient que très peu d'éléments en commun, mis à part le jeune âge des victimes et la saison à laquelle ces épisodes survenaient, c'est-à-dire pendant l'été[5].

---

[1] ROGERS Naomi, *Dirt and Disease : Polio Before FDR*, New Brunswick, N.J : Rutgers University Press, 1992, p. 13.
[2] OSHINSKY David M., *Polio : an American story*, *op. cit.*, p. 4.
[3] *Ibid.*, p. 5.
[4] NATHANSON Neal et KEW Olen M., « From Emergence to Eradication : The Epidemiology of Poliomyelitis Deconstructed », *American Journal of Epidemiology*, vol. 172, n° 11, 2010, p. 1213.
[5] OSHINSKY David M., *Polio : an American story*, *op. cit.*

Philip Roth connait bien cette chronologie de la poliomyélite : il explique à Robert Siegel, lors de la sortie de *N*, qu'il a mené quelques lectures au sujet de la maladie. Roth remarque le contraste saisissant entre la fin du XIX^e^ siècle, où les cas ont été très rares, et le XX^e^ siècle où, les décennies s'écoulant, cela allait de mal en pis[1]. Le premier épisode épidémique aux États-Unis, dont on posséde des informations vérifiables, se produit dans le Vermont en 1894. Témoin oculaire, le docteur Charles Caverly, comptabilise cent vingt-trois cas en tout, dont cinquante développent une paralysie et dix-huit décédent[2]. Les épisodes épidémiques, dès le début du XX^e^ siècle, comme Roth l'affirme, deviennent plus fréquents et aussi plus dangereux au fur et à mesure que le siècle avance. En 1907, dans la ville de New York, deux mille cas sont reportés pendant l'été[3]. Des épisodes similaires sont notés dans les États du Massachusetts, du Minnesota, du Nebraska, de l'Ohio et du Wisconsin entre 1910 et 1914[4]. Cependant, celui qui impressionne davantage le public états-unien est l'épisode épidémique de 1916, pendant lequel vingt-six États rapportent près de vingt-sept mille cas et six mille décès[5].

Cet épisode est clairement documenté dans N, où le narrateur raconte que l'année 1916 a été "the largest outbreak of the disease ever reported [...] in the northeastern United States, when there had been more than 27,000 cases, with 6,000 deaths. In Newark there had been 1,360 cases and 363 deaths[6]." (2) Dans les études historico-médicales que Philip Roth cite au début du roman, à savoir Dirt and Disease : Polio Before FDR (1992) de Naomi Rogers et de Julie Silver, et Polio Voices: An Oral History From the American Polio Epidemics and Worldwide Eradication Efforts (2007) de Julie Silver, les chiffres avancés coïncident avec ceux que donne le narrateur. En revanche, aucune mention n'est faite par rapport aux victimes de Newark en particulier. Ces chiffres sont à trouver dans le rapport du Service de santé publique des États-Unis, d'où l'écrivain les a probablement tirées[7]. L'épidémie commence en juin 1916 dans un quartier d'immigrants de Brooklyn

---

[1] ROTH Philip, (interviewé par) Robert Siegel, *Book Review : Philip Roth's 'Nemesis'*, 3 octobre 2010, (http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=130356655). *"I did some reading about it [polio]. It started in the late 19th century, and there were very few cases. But as the 20th century came along, and as the decades went by, it got worse and worse and worse"*.

[2] SILVER Julie et WILSON Daniel, *Polio Voices : An Oral History from the American Polio Epidemics and Worldwide Eradication Efforts*, Westport (Conn.) : Praeger, 2007, p. 2.

[3] OSHINSKY David M., *Polio : an American story*, *op. cit.*, p. 16.

[4] *Ibid*.

[5] SILVER Julie et WILSON Daniel, *Polio Voices : An Oral History from the American Polio Epidemics and Worldwide Eradication Efforts*, *op. cit.*, p. 16.

[6] « [P]endant l'épidémie de 1916, la pire qu'on eût connue, dans le nord-est des États-Unis, épidémie qui avait fait plus de 27 000 victimes, dont 6 000 morts. À Newark, il y avait eu 1360 cas de polio et 363 morts. » (6)

[7] CRASTER Charles, « Poliomyelitis: Some features in city prevalence », *Journal of the American Medical Association*, vol. LXVIII, n° 21, 1917, p. 1535.

appelé Pigtown[1]. D'après les journaux locaux, des parents Italiens très effrayés s'approchent des docteurs et des prêtres locaux se plaignant car leurs enfants ne peuvent pas tenir une bouteille en main ou encore qu'une de leurs jambes semble molle et affaiblie[2].

Quelques jours plus tard, les premiers décès surviennent et le département de santé publique mène une enquête approfondie dans toutes les maisons du quartier de Pigtown. Le résultat de l'enquête est sans appel, il s'agit de la polio[3]. Étant donné que les premières victimes de ces heures funestes sont surtout les Italiens, les États-uniens ont jetté sur eux la culpabilité d'apporter la maladie. Entre 1880 et 1921, environ quatre millions et demi d'Italiens, en provenace du sud de l'Italie, viennent s'installer aux Etats-Unis, surtout à New York, où ils constituent le groupe d'immigrants le plus important[4]. Dans la mesure où ils étaient nombreux et s'entassaient dans les quartiers, les Américains les voyaient comme des gens populeux, vicieux, ignorants et sales[5]. L'éminent sociologue Edward Alsworth Ross écrit en 1914 à propos des Italiens qu'ils ne sont même pas capables de prendre soin d'eux-mêmes : "*such people lack the power to take rational care of themselves*[6]". Considérés comme des gens marginaux et potentiellement subversifs, ils sont tenus pour responsables d'avoir apporté la polio en Amérique. Même si le département de santé publique dissipe les rumeurs, certains considérent les Italiens comme coupables de l'épidémie et de la transmission du mal tant aux Américains qu'à d'autres primo-arrivants[7]. L'historien Alan Kraut insiste, dans son étude *Silent Travelers: Germs, Genes, and the Immigrant Menace* (1995), sur le fait que même si d'autres groupes d'immigrants, tels que les Polonais et les Juifs venus d'Europe, étaient également stigmatisés, l'on soupçonnait davantage les Italiens d'être porteurs de la poliomyélite[8].

Dans le roman de Philip Roth, l'épisode épidémique commence de manière tout à fait semblable à celui de 1916 : "The first case of polio that summer came early in June, right after Memorial Day, in a poor Italian neighborhood crosstown from where we lived[9]." (1). Le quartier de Weequahic, où l'intrigue se déroule, est provisoirement épargné par le fléau : "the next dozen cases scattered singly

---

[1] OSHINSKY David M., *Polio : an American story*, *op. cit.*, p. 19.
[2] *Ibid.*
[3] ROGERS Naomi, *Dirt and Disease : Polio Before FDR*, *op. cit.*, p. 11.
[4] KRAUT Alan M., *Silent Travelers. Germs, Genes, and the "Immigrant Menace"*, New York : Basic Books, 1994, p. 108.
[5] OSHINSKY David M., *Polio : an American story*, *op. cit.*, p. 20.
[6] *Ibid. "such people lack the power to take rational care of themselves".*
[7] KRAUT Alan M., *Silent Travelers. Germs, Genes, and the "Immigrant Menace"*, *op. cit.*, p. 109.
[8] *Ibid.*, p. 110.
[9] « Le premier cas de polio, cet été-là, se déclara début juin, tout de suite après Memorial Day, dans un quartier italien pauvre à l'autre bout de la ville. » (5)

throughout Newark in nearly every neighborhod but ours[1]." (1) Certains habitants du quartier italien éprouvent de la jalousie envers les enfants de Weequahic qui sont encore bien-portants. Un groupe de jeunes s'insurge contre la situation privilégiée de ce quartier, ce qu'ils considèrent comme injuste : "We got it [polio] and you don't, so we thought we'd drive up and spread a little around[2]." (14). Les Italiens de la fiction de Roth n'agissent pas à la dérobée, bien au contraire, ils cherchent délibérement à répandre le mal jusqu'à ce qu'ils tombent sur le directeur du terrain de jeu, Eugene « Bucky » Cantor qui les arrête : ""What do you fellows want here ? " Mr. Cantor said. "We're spreadin' polio," one of the Italians replied[3]." (13) L'épidémie que Roth décrit ici reprend les rumeurs qui nourrisaient les peurs en 1916 et qui frappent davantage l'imaginaire, à savoir l'idée que les Italiens étaient des « semeurs de la peste ».

La panique a maintenu dans l'imagination des gens l'idée des « semeurs de la peste », en exagérant des faits ou en les transposant. A cet égard, Gérard Fabre explique que « le corps possedé du démon ne peut en rester là : il se doit de poursuivre l'œuvre de mort auprès des *autres*. Transférer le mal pouvait ainsi, espérait-on, donner une ultime chance, ouvrir une voie de salut en dernier recours[4]. » Bien que les croyances en des « semeurs », des « engraisseurs » ou des « empoisonneurs » semblent se fonder sur des faits réels ; ces rumeurs ont continué à se transmettre dans la mémoire collective, même lorsque ceux-ci avaient probablement disparu[5]. Philip Roth est bien conscient que la recherche de coupables est, en fait, la conséquence du silence de la médecine qui ignorait autant le mode de transmission que la manière de protéger les enfants bien-portants. L'écrivain de Newark explique à Robert Siegel que lorsque la poliomyélite frappait un quartier propre et hygiénique comme le Weequahic, les gens culpabilisaient « les enfants sales de l'autre quartier[6] ». Notons par ailleurs que le lien établi entre les Italiens et la polio est d'autant plus infondé que le taux de mortalité au sein de

---

[1] « La douzaine de cas [...] s'étaient déclarés ici ou là, sporadiquement, dans presque tous les quartiers de Newark sauf le nôtre. » (5)

[2] « Nous on l'a [la polio] et vous ne l'avez pas alors on s'est dit qu'on allait vous la refiler » (9-10)

[3] « " Qu'est-ce que vous venez faire ici ? dit Mr Cantor. -On vient vous refiler la polio ", répondit l'un des Italiens. » (9)

[4] FABRE Gérard, « Conflits d'imaginaires en temps d'épidémie », *Communications*, vol. 57, n° 1, 1993, p. 43.

[5] FABRE Gérard, *Épidémies et contagions : l'imaginaire du mal en Occident*, *op. cit*., p. 106.

[6] ROTH Philip, (interviewé par) Siegel, *Book Review : Philip Roth's 'Nemesis'*, *op. cit*.
"SIEGEL: So it must be the dirty kids from another neighborhood coming in.
Mr. ROTH: Bring it [la polio] in.
SIEGEL: They must bring it in.
Mr. ROTH: That is exactly true. That's what people thought. It was, of course, totally false".

cette population était non seulement plus bas que chez les Américains, mais aussi que chez d'autres groupes d'immigrants.

En effet, dans le recensement de la ville de New York en 1910, Alan Kraut compare le taux de mortalité des Américains, Italiens et Allemands hommes et femmes, tous âges confondus. Alors que chez les Américains le taux de mortalité était de 15,9 pour les hommes et 13,9 pour les femmes ; chez les hommes d'origine italienne il était de 9,2 et chez les femmes de 9,7. La mortalité la plus élevée des trois groupes est à trouver chez les immigrants d'origine allemande : 27,5 pour les hommes et 22,6 pour les femmes[1]. Kraut conclut que la stigmatisation de la population d'origine italienne était le résultat d'une insensibilité face aux différences culturelles, ce qui a empiré les conditions sanitaires dans les quartiers où les Italiens habitaient, car ceux-ci se méfiaient de tout le personnel de santé qu'ils percevaient comme des intrus. La réponse habituelle des New Yorkais à chacun des épisodes épidémiques était de blâmer les immigrants, et la polio n'a pas été une exception. Pendant la deuxième pandémie de choléra, par exemple, on a accusé les Irlandais d'être les vecteurs ; cinquante ans plus tard, on a accusé la communauté juive de disséminer la tuberculose[2]. New York a été, de fait, frappée par des vagues épidémiques successives de choléra, fièvre jaune, diphtérie, tuberculose et variole.

Au XX^{e} siècle, la poliomyélite n'est pas plus meurtrière que les maladies contagieuses déjà connues et ce, même pendant l'épisode épidémique de 1916[3]. Pourtant, le public redoutait plus la poliomyélite que d'autres maladies contagieuses car l'on ignorait tout de la maladie et les sciences de la santé ne pouvaient ni empêcher la propagation de la maladie, ni la prévenir. L'épidémie de polio a évincé cet optimisme scientifique, cette confiance dans l'hygiène qui avait contribuée sensiblement à diminuer le taux de mortalité depuis 1870. Il est vrai que les séquelles physiques de la polio étaient particulièrement redoutées par les parents car la paralysie pouvait affecter les chances de mener une vie normale. Mais l'attention du public américain se focalisait sur cette maladie du fait de la popularité d'une victime, le président Franklin Delano Roosevelt, et de la fondation qu'il crée pour lutter contre la polio.

Dans *N*, le narrateur dresse le portrait de celui qui a exercé la présidence des États-Unis à quatre reprises de 1933 à 1945 :

---

[1] KRAUT Alan M., *Silent Travelers. Germs, Genes, and the "Immigrant Menace"*, *op. cit.*, p. 109-110.
[2] OSHINSKY David M., *Polio : an American story*, *op. cit.*, p. 20.
[3] SILVER Julie et WILSON Daniel, *Polio Voices : An Oral History from the American Polio Epidemics and Worldwide Eradication Efforts*, *op. cit.*, p. 16.

> *Franklin Delano Roosevelt, polio's most renowned victim, has contracted the disease as a vigorous man of thirty-nine and subsequently had to be supported when he walked and, even then, had to wear heavy steel-and-leather braces from his hips to his feet to enable him to stand*[1]*.(3)*

Une étude récente soutient que l'ancien président américain n'était pas atteint de la polio, mais du syndrome de Guillain-Barré. Tandis que la fièvre et la paralysie permanente des membres inférieurs du corps sont des symptômes typiques de la polio, d'autres aspects cliniques ne soutiennent pas cette hypothèse. L'âge notamment auquel Roosevelt a été atteint constitue une exception parmi les malades, qui sont pour la plupart beaucoup plus jeunes. Le pédiatre Armond Goldman et ses collègues concluent, d'après l'évidence clinique et à défaut de diagnostics plus précis, que Franklin Delano Roosevelt était probablement atteint du syndrome de Guillain-Barré[2].

Ce qui est certain, c'est qu'il croyait — tout comme ses proches, ses médecins et le public américain en général — être une victime de plus de la poliomyélite. Sans lui la croisade contre la polio n'aurait jamais été lancée : "*The charitable institution that FDR founded while he was in the White House, the March of Dimes, raised money for research and for financial assistance to the families of the stricken*[3]" (3). La création en 1937 de la *National Foundation for Infantile Paralysis* (*NFIP*) aide à augmenter les fonds pour la recherche et fait de la lutte contre la poliomyélite une priorité nationale. Afin de sensibiliser la population au mal pendant la période d'été, on se sert de techniques de propagande très efficaces que le narrateur de *N* décrit :

> *[P]osters announcing "You Can Help, Too!" and "Help Fight Polio!" appeared on the walls of stores and offices and in the corridors of schools across the country, posters of children in wheelchairs -a pretty little girl wearing leg braces shyly sucking her thumb, a clean-cut little boy with leg braces heroically smiling with hope- posters that made the possibility of getting the disease seem all the more frighteningly real to otherwise healthy children*[4]*. (4)*

---

[1] « Franklin Delano Roosevelt, la plus célèbre des victimes de la polio, avait contracté la maladie quand il était un homme vigoureux de trente-neuf ans, et depuis lors il ne pouvait pas marcher sans soutien. Même ainsi, il devait porter un lourd appareil de cuir et de métal des hanches jusqu'aux pieds pour se tenir debout. » (6)

[2] GOLDMAN Armond S. et al., « What was the cause of Franklin Delano Roosevelt's paralytic illness? », *Journal of medical biography*, vol. 11, n° 4, 2003. La question de la maladie de Roosevelt n'est pas pour autant réglée car un article postérieur a, une fois de plus, confirmé le diagnostic initial à savoir qu'il était atteint de la poliomyélite. Cf. DITUNNO John F., Jr., BECKER Bruce E. et HERBISON Gerald J., « Franklin Delano Roosevelt: The Diagnosis of Poliomyelitis Revisited », *PM & R : the journal of injury, function, and rehabilitation*, vol. 8, n° 9, 2016.

[3] « L'œuvre de charité que fonda FDR pendant qu'il était à la Maison Blanche, la collecte de la menue monnaie baptisée " March of Dimes", recueillit des fonds pour la recherche et l'aide financière aux familles des victimes. » (6)

[4] « Des affiches proclamant "Vous aussi, vous pouvez aider !" et "Aidez à combattre la polio !" apparurent dans tout le pays sur les murs des magasins et des bureaux et dans les couloirs des écoles, des affiches montrant des enfants dans des fauteuils roulants -une jolie petite fille à la jambe

La propagande porte ses fruits : dès sa création et jusqu'en 1954, sept millions de personnes s'étaient portées volontaires et les deux tiers du pays avaient déjà fait un don à la *March of Dimes*[1].

Que ce soit la peur de la polio ou bien la confiance placée dans la fondation, ou les deux, en 1954 environ deux millions d'enfants participent avec la permission de leurs parents à la plus vaste expérience médicale que l'Amérique ait connue. La *National Foundation for Infantile Paralysis* s'était fixée comme objectif de mesurer et de tester l'efficacité du vaccin développé par le biologiste américain Jonas Salk. Il s'agissait d'une injection du virus tué de poliomyélite permettant au corps humain de développer une immunité sans pour autant provoquer la maladie. L'essai clinique a lui été dirigé par le docteur Thomas Francis de l'Université de Chicago. La fondation choisit le 12 avril 1955, date du dixième anniversaire de la mort du président Roosevelt, pour annoncer au public américain les résultats des tests, à savoir que le vaccin était sûr[2].

Ce coup publicitaire organisé par la fondation atterrait les chercheurs, d'une part, parce que les résultats de l'essai clinique n'ont pas été présentés devant la communauté scientifique et, d'autre part, à cause de la publicité et du sensationnalisme de l'annonce. La couverture médiatique a provoqué l'euphorie chez les Américains qui croyaient avoir vaincu définitivement la poliomyélite. La fête a tourné au drame lorsqu'on a découvert que 200 cas de polio provenaient de l'expérience médicale de Jonas Salk. Le bilan de cette expérience médicale a été de soixante-dix-neuf enfants contaminés, ainsi que cent cinq membres de leurs familles et vingt personnes appartenant à leur entourage[3]. La plupart ont été sévèrement paralysés et on a comptabilisé onze décès. En réalité, le vaccin devait être amélioré et la poliomyélite était loin d'être terrassée.

b Paradoxe de l'hygiène

Cette vaste expérience médicale est présentée au public américain comme un acte moral qui se voulait libre de risques pour les participants mineurs. De sorte que l'on ne demande pas la permission aux parents ; c'est plutôt les parents qui demandent à ce que leurs enfants fassent partie du test qui -est-on persuadé-

---

appareillée suçant son pouce d'un air timide, un mignon petit garçon à la jambe appareillée arborant héroïquement un sourire plein d'espoir : des affiches qui rendaient la réalité de la maladie encore plus effrayante pour les enfants par ailleurs bien portants. » (6)

[1] OSHINSKY David M., *Polio : an American story*, *op. cit.*, p. 188.

[2] *Ibid.*, p. 201.

[3] *Ibid.*, p. 238.

sauverait des vies. Il s'agit donc d'un privilège dont certains sont néanmoins exclus[1]. Les enfants qui participent à cette expérience sont appelés « pionniers de la polio » (*Polio Pioneer*). L'un d'eux est justement le journaliste américain Robert Siegel qui raconte, pendant son interview de Philip Roth, qu'en 1954, il a fait partie du vaste essai du vaccin de Salk. Les enfants de son école recevaient des piqûres, sans savoir s'il s'agissait du vaccin ou d'un placebo. Lorsque le journaliste évoque cet épisode avec des collègues plus jeunes, ceux-ci ne parviennent pas à comprendre comment les parents pouvaient accepter que leurs enfants servent de cobayes. Siegel conclut en expliquant qu'à l'époque la recherche du vaccin était une question de survie[2].

On peut à peine imaginer à quel point la nouvelle d'un vaccin sûr contre la poliomyélite est un événement majeur dans l'Amérique des années cinquante. Le biologiste Jonas Salk devient, aux yeux du public, un héros méritant tous les honneurs ainsi que les plus hautes distinctions. Les écoles primaires lui envoient des affiches géantes avec les signatures et les messages de remerciements de tous les élèves. Même Hollywood s'intéresse de près à Salk. Trois des plus grands studios de Hollywood -Warner Brothers, Columbia et Twentieth Century Fox- se battent pour obtenir les droits exclusifs de divulgation de faits concernant sa vie privée et ce, afin de réaliser un film dont Marlon Brando est pressenti pour tenir le rôle principal[3].

Tant d'euphorie ne peut être comprise qu'à la lumière de la peur qui l'a provoquée. Une peur perpétuelle vécue autant par les enfants que par les parents. L'écrivain de Newark confie à la journaliste française Josyane Savigneau qu'il réfléchit souvent à ce que l'on redoute le plus et qu'il dresse ensuite une liste de ces peurs[4]. De ce commentaire, l'on comprend que la peur s'avère un puissant déclencheur de l'écriture comme la première phrase du roman *Le Complot contre l'Amérique* (2013) en témoigne : « C'est la peur qui préside à ces Mémoires, une peur perpétuelle[5]. » Ce n'est donc pas la première fois que Roth tisse un récit autour de la peur. Pour *N*, il se souvient de ces étés lointains avant l'arrivée des

---

[1] *Ibid*., p. 214.

[2] ROTH Philip, (interviewé par) Siegel, *Book Review : Philip Roth's 'Nemesis'*, *op. cit*. *"In 1954, my elementary school was part of the huge test of the Salk vaccine. We lined up and got our shots, not knowing if it was the vaccine or a placebo. When I've mentioned this recently to younger colleagues, some have wondered why parents would volunteer their children to be used en masse as guinea pigs. And I've explained […] that the fear of polio hung over us. It was a shadow that darkened every summer, and it made the pursuit of the vaccine a cause of liberation and survival".*

[3] OSHINSKY David M., *Polio : an American story*, *op. cit*., p. 214.

[4] SAVIGNEAU Josyane, *Avec Philip Roth*, Paris : Gallimard, 2014, p. 181.

[5] ROTH Philip,« Le complot contre l'Amérique », *L'Amérique de Philip Roth*, Paris : Gallimard, 2013, p. 851.

vaccins où les enfants ne peuvent se permettre d'être insouciants[1]. Afin de rendre au fléau une puissance dépassant ses propres souvenirs, Roth s'inspire largement de l'épidémie de 1916. Étonnamment, l'action dans le roman se déroule bien plus tard, en 1944.

Pour comprendre le choix de la date, il est inutile de chercher un épisode épidémique en particulier. Entre 1940 et 1944, on comptabilise huit cas de polio pour cent mille habitants, soit le double de cas que pendant la période de 1920 à 1930. Cependant, la période la plus virulente est celle de 1950 à 1954, où le nombre de cas s'élève à vingt-cinq pour cent mille habitants. D'un point de vue purement statistique l'année 1952 est de loin la pire année car on comptabilise plus de cinquante-sept mille cas (trente-sept pour cent mille habitants[2]). Les journaux de l'époque affichent des titres comme « temps de la polio » (*Polio Time)* ou encore « saison de la peste » (*Plague Season)*. Le bilan laissé par la poliomyélite, pour la seule année 1952, est lourd : vingt et un mille victimes souffrent d'une paralysie permanente et trois mille personnes décèdent[3]. De ce point de vue, Philip Roth aurait pu situer l'intrigue du roman soit en 1916, étant donné qu'il s'en est inspiré pour l'épisode des Italiens et ce, d'autant plus que le Newark est touché ; soit en 1952, car il doit connaitre les ravages de l'épidémie de cette année-là, où il avait alors 19 ans. Pourquoi choisir 1944 précisément, alors qu'il n'y a pas eu d'épidémie de poliomyélite à Newark cette année-là[4] ?

Contrairement à l'historien, le romancier peut user de son pouvoir de création pour imaginer une menace frappant avec toute sa force un quartier juif et ce, pendant le deuxième conflit mondial. Ce qui revient à avouer qu'ici le contexte de guerre l'emporte sur les épisodes épidémiques historiquement attestés. De sorte que le choix s'est porté vers une année où l'Amérique était déjà engagée dans la Deuxième Guerre, soit à partir de décembre 1941[5], puisque Bucky devait faire la guerre, si sa mauvaise vue ne l'avait empêché d'être recruté[6]. Il s'agissait donc de choisir une date avant la fin du deuxième conflit. Cette démarche garde une forte

---

[1] Après la vaste expérience médicale de Jonas Salk, d'autres scientifiques comme Albert Sabin poursuivent leurs recherches. Il n'est pas d'accord -comme beaucoup de chercheurs à l'époque- avec l'approche de Salk et son injection d'un virus tué. Sabin considère que le virus vivant mais atténué donne une immunité durable. À partir de 1963 et jusqu'à 1999, le vaccin oral de Sabin remplace celui de Salk partout dans le monde. Étant donné que parfois le virus atténué du vaccin de Sabin entraine la maladie, à partir des années 2000, aux États-Unis, on revient au vaccin de Salk. Cf. Organisation Mondiale de la Santé (http://www.who.int/biologicals/areas/vaccines/poliomyelitis/en/)

[2] OSHINSKY David M., *Polio : an American story*, *op. cit*., p. 162.

[3] *Ibid*., p. 161.

[4] SAVIGNEAU Josyane, *Avec Philip Roth*, *op. cit*., p. 182.

[5] BERSTEIN Serge et MILZA Pierre, *Histoire du XX^e^ . -nale : La fin du monde européen*, Paris : Hatier, 1996, p. 414.

[6] SAVIGNEAU Josyane, *Avec Philip Roth*, *op. cit*., p. 182.

ressemblance avec celle d'Albert Camus qui, dès le début de son roman, choisit l'année 194., indication suffisamment claire pour que le lecteur comprenne le contexte historique dans ses grandes lignes et aussi suffisamment indéterminée pour accorder au romancier plus de liberté que les faits historiques ne lui permettent. Il en va de même chez le romancier américain qui, à l'instar de Camus, voulait juxtaposer guerre et épidémie : "*Because this was real war too, a war of slaughter, ruin, waste, and damnation, war with the ravages of war -war upon the children of Newark*[1]." (132)

L'écrivain de Newark est bien conscient que l'épidémie de 1944 est fictionnalisée et, afin de la rendre plus vraisemblable, il dresse un portrait très fidèle de la société américaine passionnée par la propreté. La plupart des Américains ont alors une hypersensibilité aux microbes, à l'odeur et à la saleté. L'obsession des corps bien nettoyés et d'un environnement impeccable est une partie essentielle de leur caractère moderne. Dans cette culture profondément aseptique, il est facile d'oublier que la traque de la saleté n'est pas venue naturellement. David Oshinsky décrit ce lent processus en expliquant qu'en 1900 les brosses à dents, les shampooings et même les déodorants, étaient rarement utilisés. De plus, très peu de gens se lavaient les mains avant de manger ou après être allé aux toilettes. Les villes sentaient la puanteur à cause des égouts à ciel ouvert, des abattoirs et des déchets[2]. Après les découvertes autour de Louis Pasteur et de Robert Koch, la théorie microbienne apprit aux gens l'idée plutôt étrange qu'ils partageaient leurs maisons et leurs corps avec des organismes invisibles et parfois dangereux. Dans les années vingt, la croissance de l'économie de consommation est allée de pair avec la sophistication des campagnes publicitaires, associant les craintes sociales aux préoccupations d'ordre médical[3].

Par conséquent, les Américains en sont venus à croire que la propreté et l'hygiène étaient suffisantes pour conserver la santé. Philip Roth décrit ainsi cette culture de la propreté : "*The most important thing is for the children to wash their hands. Constantly wash their hands. Cleanliness! Cleanliness is the only cure !*[4]" (36-37) La croyance presque religieuse en l'hygiène se voyait pleinement justifiée par le recul des maladies contagieuses, telles que le choléra, la fièvre typhoïde, la fièvre jaune, la tuberculose et la diphtérie. Dans son étude, Naomi Rogers fait référence à Manton Carrick, un médecin du Texas qui mène une campagne de propreté afin

[1] « Car il s'agissait là aussi d'une vraie guerre, une guerre de massacre, de destruction, de saccage, de malédiction, une guerre avec les ravages de la guerre — une guerre déclarée contre les enfants de Newark. » (55)
[2] OSHINSKY David M., *Polio : an American story*, *op. cit.*, p. 28-29.
[3] *Ibid.*, p. 30.
[4] « Le plus important, c'est que les enfants se lavent les mains. Qu'ils se lavent tout le temps les mains. La propreté ! La propreté c'est le seul remède ! » (18)

d'éduquer la communauté aux gestes utiles en cas d'épidémie. La meilleure arme pour lutter contre la polio est, selon Carrick, la propreté. Accompagné par un groupe de citoyens, il organise le nettoyage des rues, des parcs publics, des prisons et des orphelinats[1]. Des entreprises du même genre sont également proposées dans la fiction par une voix indistincte qui se prononce ainsi : "*Why don't they use disinfectant ? Disinfect everything*[2]". Une autre voix anonyme propose également : "*Why don't they spread some kind of chemical on the streets and kill it that way ?*[3]" (36) Laver et désinfecter sont les gestes adoptés par les personnages afin de conjurer l'épidémie. Ainsi, lorsque les Italiens arrivent au quartier de Weequahic, ils crachent partout, croyant répandre la maladie. De ce fait, ils incarnent la saleté contre laquelle les Américains luttent inlassablement.

Notons par ailleurs que dans la fiction l'on croit que les crachats sont un véhicule potentiel de la maladie dont il faut se méfier :

> *It turned out that there was sputum spread over the wide area of pavement where the Italian guys had congregated, some twenty square feet of a wet, slimy, disgusting mess that certainly appeared to be an ideal breeding ground for disease*[4]*. (16)*

La peur des crachats s'avère être un réflexe appris pour lutter contre la tuberculose, mais complètement inutile contre la polio. En effet, la bactérie responsable de la tuberculose est très résistante, puisqu'elle peut rester dans les crachats desséchés plusieurs mois sur les surfaces et dans la terre[5]. De plus, le bacille de Koch est hautement résistant aux désinfectants. Ainsi, les mesures prises par Bucky Cantor, à savoir le lavage à l'ammoniac et à l'eau chaude, n'auraient pas été efficaces dans le cas de la tuberculose. Les habitants de Weequahic ignorent les vraies causes de la poliomyélite et se méfient de tout, en témoigne cet employé d'un restaurant rapide qui s'en prend à Bucky en jugeant que les mesures prises sont, tout compte fait, insuffisantes : "*You wash the spit away but you didn't wash the polio away. You can't wash the polio away*[6]*.*" (59) D'après cet employé, préoccupé par la baisse des ventes depuis qu'un client est tombé malade, la faute revient toujours aux Italiens : "*It's the wop bastards that*

---

[1] ROGERS Naomi, *Dirt and Disease : Polio Before FDR*, *op. cit*., p. 9.
[2] « Pourquoi est-ce qu'ils ne se servent pas du désinfectant ? Il faudrait tout désinfecter ! » (18)
[3] « Pourquoi est-ce qu'ils ne répandent pas des produits chimiques dans la rue pour tuer les microbes ?» (18)
[4] « On découvrit qu'il y avait des crachats étalés un peu partout sur la zone pavée où les Italiens s'étaient tenus, sur six bons mètres carrés, une matière visqueuse, gluante, dégoûtante, qui se présentait à coup sûr comme un bouillon de culture idéal pour les microbes. » (11)
[5] GRELLET Isabelle et KRUSE Caroline, *Histoires de la tuberculose : les fièvres de l'âme, 1800-1940*, *op. cit*., p. 140-142.
[6] « Vous avez éliminé les crachats, mais vous n'avez pas éliminé la polio. Ça ne s'élimine pas, la polio. » (27)

brought it around[1]*"* (58). Roth capture dans cet épisode les croyances populaires de l'épidémie de 1916, où l'on associait volontiers à la maladie, la saleté et l'immigration. C'était à cause du manque d'éducation et de responsabilité que les immigrants étaient sales et la poliomyélite n'était qu'une conséquence du manque d'hygiène personnelle.

Ces craintes sociales, les Américains n'étaient pas près de les oublier lorsque l'affaire de Mary Typhoïde *(Typhoid Mary)* a prouvé que même les voisins pouvaient être porteurs des virus mortels et ce, sans montrer les signes de la maladie. En 1907, le docteur Georges Soper, connu pour ses travaux sur la fièvre typhoïde, trouve une coïncidence frappante entre les malades de la typhoïde et une cuisinière d'origine irlandaise. Ayant écarté toutes les autres possibilités de transmission de la maladie, le docteur Soper soupçonne la cuisinière Mary Mallon et se propose de la retrouver pour approfondir son enquête[2]. D'après le rapport de Soper, Mallon refuse de se soumettre aux analyses épidémiologiques en vue de déterminer la présence du bacille de la typhoïde. Son refus de coopérer avec les autorités sanitaires, ainsi que la manière dont la décrit la presse, contribuent à dresser non seulement le portrait d'un porteur sain, mais également d'une personne dont la maladie est bien la preuve d'un comportement reprochable. Une fois que les autorités sanitaires de la ville de New York ont la preuve qu'elle est porteuse de la maladie, elle est mise en isolement pour trois ans dans une clinique de North Brother Island. Pourtant, la théorie selon laquelle une personne pouvait être atteinte d'une maladie sans pour autant en éprouver les symptômes — soit un porteur sain — était loin de faire l'unanimité dans les communautés scientifiques d'Europe et des États-Unis. L'enquête menée par le docteur Georges Soper fournit la preuve que certaines personnes peuvent être le véhicule des virus sans pour autant être malades[3].

Lors de l'épidémie de polio de 1916, l'image de Mary Typhoïde était encore très présente dans l'esprit des gens. Ainsi l'on soupçonne les chauffeurs, les cuisiniers et même les serviteurs d'être des porteurs sains qui transmettent la maladie. Néanmoins, certains experts se demandent si, contrairement au bon sens et aux connaissances scientifiques de l'époque, ceux qui vivent entassés dans des logements insalubres et dont les conditions d'hygiène laissent à désirer ne sont pas immunisés par exposition à la polio depuis leur plus jeune âge[4]. L'idée que la saleté pouvait constituer une protection pour les enfants était bien trop étrange pour

---

[1] « Ces salauds de Ritals l'ont colportée jusqu'ici » (27).
[2] WALD Priscilla, *Contagious : cultures, carriers, and the outbreak narrative*, Durham : Duke University Press, 2008, p. 68.
[3] *Ibid*., p. 69-70.
[4] OSHINSKY David M., *Polio : an American story*, *op. cit*., p. 23.

être prise au sérieux. L'on pouvait difficilement imaginer que les améliorations de l'hygiène publique — que nous avons évoquées à propos d'*ATC* — avaient comme contrepartie ce qu'on appelle désormais une « maladie du développement ». Durant la période allant de la fin du XIX^e^ siècle jusqu'au début du XX^e^ siècle, le développement industriel est intense, la révolution sociale s'effectue et l'hygiène s'améliore ; mais il y a également une aggravation des cas de poliomyélite. Les mauvaises conditions d'hygiène favorisent certes la transmission de la maladie, mais cette exposition précoce au poliovirus offre une immunité à vie. La paralysie chez les enfants demeure de la sorte assez rare. Paradoxalement, la poliomyélite ne se transforme en épidémie que lorsque les conditions sanitaires s'améliorent[1].

Cette contradiction est bien connue de Philip Roth et il imagine un personnage cherchant toujours une explication à tout, en l'ocurrence Bucky Cantor qui ignore — tout comme la plupart de ses contemporains — ce paradoxe, et pour qui ce malheur ne peut avoir d'autre sens que celui d'un châtiment divin. Roth a donc bien réfléchi à ce que l'on redoute le plus et un professeur de sport, jeune, vigoureux et athlétique redoute la polio d'autant plus que celle-ci rend ses victimes infirmes. « L'imagination est à l'œuvre », dit Roth à Savigneau, mais il faut auparavant « se documenter, avoir une base solide[2] » car le but était, selon ses propres mots, de rendre vraisemblable l'épidémie fictive de polio en 1944[3]. Pour ce faire, Philip Roth profite du paratexte pour afficher clairement ses sources principales sans prétendre pour autant être exhaustif. Cette page contient onze références concernant quatre sujets principaux : l'enseignement de la pratique sportive (lancer du javelot, du marteau et le tremplin), le maniement du bois, la gestion des colonies de vacances et enfin, la poliomyélite. Roth fait référence à trois ouvrages sur la polio, à savoir *Dirt and Disease : Polio Before FDR* (1992) de Naomi Rogers, *Polio's Legacy : An Oral History* (1996) d'Edmund Sass, *Polio Voices : An Oral History From the American Polio Epidemics and Worldwide Eradication Efforts* (2007) de Julie Silver et Daniel Wilson, ainsi qu'au documentaire *A Paralyzing Fear : The Story of Polio in America* (1998) de Nina Gilden Seavey, Jane Smith et Paul Wagner.

Toutes ces sources s'inscrivent dans une perspective historique de la maladie ; l'histoire de la médecine donc, mais aussi, l'histoire sociale et culturelle de la poliomyélite aux États-Unis au XX^e^ siècle. Notons par ailleurs que les travaux d'Edmund Sass, de Julie Silver ainsi que le documentaire de Nina Gilden Seavey

---

[1] BUNIMOVICH-MENDRAZITSKY Svetlana et STONE Lewi, « Modeling polio as a disease of development », *Journal of theoretical biology*, vol. 237, n° 3, 2005, p. 305.
[2] SAVIGNEAU Josyane, *Avec Philip Roth*, *op. cit.*, p. 181.
[3] ROTH Philip, (interviewé par) Siegel, *Book Review : Philip Roth's 'Nemesis'*, *op. cit.* *"It is fictionalized, and I would hope it's plausible"*.

s'appuient sur les témoignages de survivants de la polio. Ces ouvrages s'occupent moins de dresser l'état de la question que de mettre en exergue les luttes quotidiennes, le vécu des personnes, l'impact de la maladie au sein de leurs familles ainsi que leur vie après la polio. Ces témoignages ont dû servir pour les personnages de Bucky Cantor et d'Arnold Mesnikoff, survivants de la poliomyélite et dont la manière d'envisager les séquelles physiques s'avère très différente.

Divulguer ouvertement les sources documentaires sert à l'écrivain à rendre sa création vraisemblable. Même sans connaitre les ouvrages mentionnés, le lecteur peut imaginer que la fiction, si elle n'est pas véridique, est au moins inspirée de faits réels. Par ce procédé le roman a la prétention de renvoyer à des faits historiques qui peuvent à tout moment être constrastés. Ceci est d'autant plus flagrant qu'à la sortie du roman, le journaliste Robert Wiener cherche à contraster la fiction avec la réalité. Il découvre ainsi qu'il y a eu un homme nommé Bucky Harris qui était directeur du terrain de jeu dans le quartier de Weequahic. Questionné à ce propos, Philip Roth répond qu'il se souvenait de Bucky Harris, mais que le personnage de Bucky Cantor ne s'en inspire nullement, et précise que les paroles et les gestes de M. Cantor sont une invention de l'auteur[1]. Cette illusion de vérité très bien ficélée par l'écrivain dans le paratexte se voit à peine brisée par l'avertissement qui précède le roman : « Ceci est une œuvre de fiction » (*This is a work of fiction*). Par ce procédé, le lecteur est tantôt séduit par l'aspect de véracité de l'épidémie ; tantôt invité à se méfier des informations.

[1] WIENER Robert,« Separating fact from fiction in Philip Roth's latest novel », *New Jersey Jews News*, 2010. "*His every word and action is my invention*".

Conclusion

La notion de contagion a eu du mal à s'imposer et ce, malgré les découvertes scientifiques autour de Louis Pasteur et de Robert Koch à la fin du XIX^{e} siècle. Admettre la contagion revenait à avouer l'existence d'un phénomène de croissance exponentielle difficilement maitrisable. Si la cause des maladies meurtrières était à trouver parmi des organismes invisibles, la protection contre ces fléaux devenait très difficile à assurer et à assumer. En effet, l'attitude des individus du quartier de Weequahic dans *N* ne fait qu'insister sur la panique que la contagion éveille. Le credo de la propreté comme seule arme contre les maladies dit combien l'on se sent vulnérable face à une menace invisible et envahissante. Or, les farouches opposants à la théorie microbienne ne se sont pas toujours fondés sur la science pour faire prévaloir leurs idées. N'oublions pas que certains opposants aux mesures sanitaires, telles que les quarantaines ou lazarets par exemple, étaient motivés avant tout par des intérêts économiques. Le monde sanatorial fournit un bel exemple de combien les intérêts financiers jouaient un rôle plus important que les arguments scientifiques. Ainsi, dans le cas de la tuberculose, l'on a longtemps nié la contagiosité en dépit de la découverte du bacille de Koch et ce, pour assurer l'arrivée et le séjour des phtisiques prêts à tuer le temps et à dépenser leur fortune dans les établissements de cure.

Finalement, si la contagion est souvent difficile à admettre, c'est surtout parce qu'elle oriente le débat vers la responsabilité des individus dans la contamination des autres. Le cas de Mary Mallon fait comprendre aux gens que, même aux États-Unis, les voisins peuvent être porteurs de maladies sans que cela soit visible. Lorsqu'une personne est atteinte d'une maladie contagieuse, elle devient par la même occasion porteuse d'une menace meurtrière. Le personnel soignant se voit, de ce fait, plus exposé aux risques et sa responsabilité devient d'autant plus lourde que l'on peut, à tout moment, le soupçonner de répandre la maladie. Dans la mesure où médecins et malades vivent avec la maladie, ils jouent un rôle clé dans l'imaginaire de la contagion. Dans le chapitre suivant, nous traiterons du rapport des médecins avec la contagion.

Chapitre II
Médecins face à la contagion

> « Ce que le malade recherche c'est avant tout un médecin, secondairement une médecine[1]. »
>
> Gérard Danou

La pratique médicale quotidienne, écrit Gérard Danou, immerge le médecin dans un monde de maladie et de mort qui, soit le ferme à toute réflexion par protection, soit le met directement en cause comme sujet[2]. Avant tout, le médecin est un sujet investi d'un « supposé savoir » à qui un autre sujet, qui se sent ou qui a peur d'être malade, fait appel[3]. Danou établit deux catégories : le médecin-technicien et le médecin-Sujet. Tandis que le premier se cache derrière la technique, le second considère la souffrance de l'autre au regard de la sienne. La séparation entre ces deux catégories est moins distincte dans les œuvres du corpus, car les romanciers dressent un portrait comprenant la part d'ombre des médecins. La relation entre le médecin et le malade est interrogé dans ce chapitre, plus précisément, la manière dont la contagiosité du mal transforme ce rapport.

Les romanciers soulignent tant l'acuité des diagnostics que le timing parfait des interventions des médecins. De héros ou de saints, il s'agit d'un portrait admiratif de l'art médical. Le succès de la lutte contre la maladie dépend de la mise en place des stratégies et des tactiques efficaces. Bien que les romanciers leur prêtent volontiers des capacités hors du commun, ils mettent aussi en évidence les revers encaissés par les médecins. À travers la plume des écrivains, l'on découvre également des hommes ordinaires soumis au même sort que les malades qu'ils tentent de sauver. Loin de se cacher derrière la technique, ces médecins trouvent dans la maladie une opportunité pour l'art.

---

[1] DANOU Gérard, *Le Corps souffrant, littérature et médecine*, Seyssel : Champ Vallon, 1994, p. 16.
[2] *Ibid.*, p. 9.
[3] *Ibid.*, p. 182.

1 Activités médicales : Diagnostic et pronostic

Deux activités quotidiennes du médecin — le diagnostic et le pronostic — sont hautement exaltées dans les œuvres du corpus, faisant des médecins des êtres d'exception vers qui convergent des pouvoirs extraordinaires. Ils possèdent la capacité non seulement de détecter la maladie lorsqu'elle éclot, mais aussi de l'anticiper avant qu'aucun signe ne la trahisse. Si le diagnostic représente le présent de la maladie, le médecin accède au futur par le biais du pronostic. Tel un oiseau de mauvais augure, le pronostic précis d'un médecin accorde une coloration funeste au récit. La médecine devient tantôt une science logique, tantôt une mantique dont la scientificité ne l'a pas complètement expurgé des aspects magiques.

a Diagnostic : l'enquête policière

En 1892, Joseph Bell, professeur de chirurgie et chef de clinique dont Arthur Conan Doyle s'inspire pour le personnage de Sherlock Holmes, consacre un article aux relations entre le diagnostic médical et la méthode du célébrissime personnage :

> Les années que le Dr. Conan Doyle passa à étudier la médecine lui enseignèrent l'art d'observer, et, plus tard, sa pratique de médecin généraliste et de spécialiste lui fournit une remarquable occasion d'exercer ses dons d'observation, de mémoire, et d'imagination[1].

À deux reprises, le docteur Bell insiste sur l'importance de l'observation (l'art d'observer et les dons d'observation), un talent qu'il place au-dessus de la mémoire et même de l'imagination. Dans son autobiographie intitulée *Ma vie aventureuse* (1932), Conan Doyle affirme à propos de son maitre : « un rapide coup d'œil lui en disait plus sur le malade que ne m'en avait appris mon questionnaire[2] ». La vision est, de fait, l'une des inquiétudes intellectuelles du docteur Conan Doyle qui obtient le grade de docteur en médecine en 1885. Il tente, en effet, de se spécialiser dans l'ophtalmologie. Par ailleurs, il est séduit par les découvertes pasteuriennes et se rend à Berlin en 1890 afin d'étudier le traitement antituberculeux dont Koch venait d'annoncer la découverte[3]. Ces découvertes scientifiques peuvent être

[1] BOLZINGER-MEYER Dominique, *La méthode de Sherlock Holmes de la clinique à la critique*, Paris : Campagne première, 2012, p. 53.
[2] *Ibid.*, p. 52.
[3] *Ibid.*, p. 45.

comprises comme l'intensification de la vue humaine, car elles rendent visible un monde invisible, à savoir celui des microorganismes.

Par l'observation et le raisonnement logique, le médecin parvient à trouver un sens à des éléments disparates et à reconstituer, partiellement ou complètement, les événements passés en proposant sa propre lecture. Dans *ATC*, la mort de Jeremiah de Saint-Amour, un refugié antillais, semble mystérieuse tant pour le commissaire chargé de l'enquête et pour le jeune médecin légiste que pour le lecteur. Alors que, pour le médecin le plus éclairé de la ville de Cartagena, Juvenal Urbino, il n'y a pas de mystère, il s'agit d'un suicide causé par les émanations du cyanure d'or. Le premier indice se trouve dans les premières lignes du roman, "*el olor de las almendras amargas*[1]" (11), que le médecin aperçoit dès son entrée dans la maison. Pour un individu aussi avisé que le docteur Urbino, ce seul détail constitue une source précieuse d'informations.

Ce seul indice sert au médecin à tirer des conclusions aussi précises que véridiques. Le regard du médecin parcourt ensuite la pièce à la recherche d'autres indices : il y a une cuvette qui, déduit-il, sert à évaporer le poison. Dans la mesure où Saint-Amour exerçait comme photographe, il possédait non seulement diverses solutions chimiques, mais savait aussi à quoi elles servaient. Le médecin conclut ainsi qu'il s'agit d'un geste délibéré :

> *No había que hacer autopsia. El olor de la casa bastaba para determinar que la causa de la muerte habían sido las emanaciones del cianuro activado en la cubeta por algún ácido de fotografía, y Jeremiah de Saint-Amour sabía mucho de eso para no hacerlo por accidente*[2]. *(14)*

La litote *"para no hacerlo por accidente"* produit un effet de surprise chez le lecteur qui s'attend plutôt à lire qu'il en savait beaucoup pour que ce soit un accident. Le mystère est résolu par le seul raisonnement du docteur. Un certificat de décès est par conséquent établi et ce, sans effectuer d'autopsie.

L'autopsie, dont le mot grec signifie « voir de ses propres yeux », ressemble à l'ouverture d'un tiroir secret pour révéler le mystère. Le commissaire et le jeune médecin légiste ne peuvent que s'étonner de la rapidité avec laquelle le vieillard parvient à percer le mystère. Alors que Juvenal Urbino, octogénaire, demeure un médecin brillant et illustre, le commissaire et le médecin légiste ne brillent que par leur ignorance. En arrivant sur une probable scène de crime, ils remarquent l'odeur des amandes amères et ouvrent grandes les fenêtres de la chambre, ce qui prouve

---

[1] « C'était inévitable l'odeur des amandes amères lui rappelait toujours le destin des amours contrariés. » (9)

[2] « L'autopsie n'était pas nécessaire. L'odeur de la maison suffisait pour conclure que la mort avait été causée par les émanations de cyanure d'or activé grâce à un quelconque acide de photographie, et Jeremiah de Saint-Amour en savait trop là-dessus pour que ce fût un accident. » (11)

bien que là où Urbino trouve un précieux indice, ses accompagnateurs manquent terriblement d'audace pour résoudre l'énigme. Pour Juvenal Urbino, la cause du décès est diaphane et sa ferme résolution surprend ses accompagnateurs, au point que le jeune médecin légiste aurait voulu ouvrir le corps et faire parler le mort : "*El médico joven quedó desencantado: nunca había tenido la suerte de estudiar los efectos del cianuro de oro en un cadáver*[1]." (14) Notons par ailleurs que le médecin légiste n'est ici qu'un jeune stagiaire qui, arrivant sur la scène, ne parvient pas à rassembler les indices, ni à les identifier, mais se contente d'attendre l'arrivée d'Urbino. García Márquez n'a pas manqué de souligner ici que même si le médecin légiste émerge au cours du XIX^e^ siècle, ce n'est qu'après le premier conflit mondial qu'il apparait dans les romans de procédure policière[2]. Le XX^e^ siècle appartient donc au médecin légiste qui ici ne fait que débuter dans son métier auprès du brillant clinicien incarné par Juvenal Urbino.

Professeur de clinique générale à la Faculté de Médecine, Juvenal Urbino est un digne représentant de la méthode clinique, « cette discipline de déchiffrement des symptômes héritée d'Hippocrate, visant à élucider le mystère de la maladie par une observation et un raisonnement rigoureux[3]. » La clinique est la médecine que l'on opère au chevet du malade, on y traite les malades singuliers, les cas particuliers et non des cas typiques de la pathologie. Selon Juvenal Urbino, la médecine est avant tout un savoir fondé sur l'observation ainsi que sur le raisonnement logique, sans interventions physiques sur les tissus. En effet, ses anciens élèves continuent à le consulter de temps en temps, car ils reconnaissaient chez lui « l'œil clinique » : "*Era capaz de saber lo que tenía un enfermo sólo por su aspecto*[4]." (21) De plus, Juvenal Urbino considère la chirurgie comme "*la prueba mayor del fracaso de la medicina*[5]". (21) Cet octogénaire, disciple d'Adrien Proust dans sa jeunesse, n'a pas besoin de percer la chair et de découvrir le mal du patient, le pouvoir de son regard acéré lui suffit. Michel Foucault, dans *Naissance de la clinique* (1963), compare le coup d'œil à un doigt pointé :

> Le coup d'œil va droit : il choisit, et la ligne qu'il trace d'un trait opère, en un instant, le partage de l'essentiel ; il va donc au-delà de ce qu'il voit ; les formes immédiates du sensible ne le trompent pas ; car il sait les traverser ; il est par essence démystificateur[6].

---

[1] « Le jeune médecin se montra déçu. Il n'avait jamais eu la chance d'étudier les effets du cyanure d'or sur un cadavre. » (12)

[2] BOLZINGER-MEYER Dominique, *La méthode de Sherlock Holmes de la clinique à la critique*, *op. cit.*, p. 100.

[3] *Ibid.*, p. 94-95.

[4] « Il était capable de savoir ce dont souffrait un malade à son seul aspect ». (18)

[5] « Le bistouri est la preuve majeure de l'échec de la médecine » (18).

[6] FOUCAULT Michel, *Naissance de la clinique*, Paris : Presses universitaires de France, 2015, p. 173.

Ainsi, le jeune Juvenal Urbino qui venait de rentrer de Paris et s'était préparé pour combattre le choléra, reconnait tout de suite le visage de l'ennemi : "*Al doctor Urbino le basto con verlo desde la puerta para reconocer al enemigo*[1]." (168) Ses élèves de l'hôpital le sollicitent pour soigner un malade qui avait une drôle de coloration bleue sur tout le corps. Le scénario se reproduit une deuxième fois : là où ses élèves, par manque de connaissance ou d'expérience peinent à établir un diagnostic, Juvenal Urbino les devance et établit rapidement la cause, ce qui permet par ailleurs d'alerter les autorités sur l'épidémie. Depuis son retour au pays, le docteur « voit » les rats dans les décharges publiques, « voit » les enfants nus se rouler dans les ruisseaux et « sent » la puanteur du marché ; il engage tous ses sens pour établir le diagnostic de la ville où le choléra ne tardera pas à frapper à cause des mauvaises conditions d'hygiène :

> *De modo que cuando volvió a su tierra y sintió desde el mar la pestilencia del mercado, y vio las ratas en los albañales y los niños revolcándose desnudos en los charcos de las calles, no sólo comprendió que la desgracia hubiera ocurrido, sino que tuvo la certeza de que iba a repetirse en cualquier momento*[2]*. (168)*

Le personnage de Juvenal Urbino emprunte des caractéristiques de plusieurs médecins qui font la gloire de la médecine française du XIX^e^ siècle. Il semble être le résultat d'un mélange composite entre Pasteur –dont Juvenal imite le style vestimentaire, les célèbres cliniciens Georges Dieulafoy, Jean-Martin Charcot et Armand Trousseau, sans oublier évidemment Adrien Proust. Ces médecins ont en commun le fait d'être des brillants sémiologues, trait que Juvenal Urbino développe également en digne héritier. Il incarne le médecin du XIX^e^ siècle par excellence.

Lire les signes de manière efficace et fiable semble être non seulement une capacité essentielle à la profession médicale, mais aussi un don de la nature. Ces médecins possèdent, surtout dans la maturité, une certitude surprenant les plus jeunes qui, soit ne savent pas ce qui arrive au patient, soit tout en sachant hésitent à nommer la maladie. Diagnostiquer équivaut à donner un nom, à trouver un signifiant là où le médecin ne voit que les signes médicaux. En disant le nom de la maladie, le médecin la fait exister dans le roman. Dans *ATC*, par exemple, le choléra apparait lorsque Juvenal interprète la coloration bleue de la peau d'un malade comme un signe du choléra :

> *[S]us alumnos del Hospital de la Misericordia le pidieron que los ayudara con un enfermo de caridad que tenía una rara coloración azul en todo el cuerpo. Al doctor Juvenal Urbino le bastó con verlo desde la puerta para reconocer al enemigo. Pero hubo suerte: el enfermo*

[1] « Il suffit au docteur Juvenal Urbino de le voir depuis la porte pour reconnaitre l'ennemi. » (149)
[2] « De sorte que lorsqu'il rentra chez lui, respira depuis la mer la puanteur du marché, vit les rats dans les décharges publiques et les enfants tous nus se rouler dans les ruisseaux, il comprit pourquoi le malheur était arrivé et eut la certitude qu'il pouvait se renouveler à n'importe quel moment. » (149)

> *había llegado tres días antes en una goleta de Curazao y había ido a la consulta externa del hospital por sus propios medios, y no parecía probable que hubiera contagiado a nadie. En todo caso, el doctor Juvenal Urbino previno a sus colegas, consiguió que las autoridades dieran la alarma a los puertos vecinos para que se localizara y se pusiera en cuarentena a la goleta contaminada*[1]*. (168)*

De fait, les mesures prophylactiques ne sont prises que lorsque Juvenal confirme son hypothèse. Le langage du médecin construit une réalité.

Si nommer la maladie revient à la faire exister, le médecin peut refuser de la nommer, de lui donner de l'épaisseur, car il craint les suites d'une telle déclaration. Tel est le cas dans *LP* où le docteur Bernard Rieux mène une enquête avant d'oser prononcer le mot de « peste ». En effet, comme le docteur Juvenal Urbino, il observe attentivement les événements et compte le nombre de rats morts sur son chemin afin de se faire une idée de l'ampleur de l'incident : « le docteur compta une douzaine de rats jetés sur les débris de légumes et les chiffons sales. » (16) Après qu'il ait assisté au premier décès, celui du concierge, il revoit son manuel et lit les descriptions des symptômes afin de trouver une cause :

> Au bout de tout cela, une phrase revenait au docteur Rieux, une phrase qui terminait justement dans son manuel l'énumération des symptômes : "Le pouls devient filiforme et la mort survient à l'occasion d'un mouvement insignifiant". (87)

Le diagnostic en tant qu'acte de lecture est doublé ici, car Rieux *lit* dans son manuel les symptômes comme il les *lit* sur les patients sans oser donner un nom, un sens à cette souffrance.

Si pour Juvenal Urbino il n'y a pas de place pour le doute car il faut agir rapidement ; pour Rieux le mot de peste équivaut à quelque chose d'irréel et de fantasque. Avant d'essayer de persuader la communauté médicale du danger de sa découverte, il tente de se rassurer en envoyant des échantillons au laboratoire. Ces analyses servent moins à prouver son hypothèse qu'à le rassurer dans son déni. Il espère que le résultat de ces analyses est contraire à ce que sa raison et ses connaissances lui suggèrent. Le vieux Castel, médecin chevronné et plus expérimenté dans ces affres, lit dans l'attitude de Rieux le conflit auquel il fait face : « Allons, Rieux, vous savez aussi bien que moi ce que c'est. [...] — Oui, Castel, dit-il, c'est à peine croyable. Mais il semble bien que ce soit la peste. » (40) Parler de peste équivaut à déchainer les peurs refoulées et, face à l'ampleur de la tâche, plusieurs vont nier les dimensions réelles du fléau.

---

[1] « Ses élèves de l'hôpital de la Miséricorde lui demandèrent de les aider à soigner un malade d'une salle commune qui avait une drôle de coloration bleue sur tout le corps. Il suffit au docteur Juvenal Urbino de le voir depuis la porte pour reconnaitre l'ennemi. Mais la chance était avec eux : le malade, arrivé sur une goélette de Curaçao trois jours auparavant, était allé à la consultation externe de l'hôpital de son propre chef, et il semblait peu probable qu'il eut contaminé quelqu'un. » (149)

Le docteur Castel n'a pas besoin d'autre outil que la vue et le raisonnement logique, c'est pourquoi il dit à Rieux qu'il *sait* de quoi il s'agit : « — Moi, je le sais. Et je n'ai pas besoin d'analyses. J'ai fait une partie de ma carrière en Chine, et j'ai vu quelques cas à Paris, il y a une vingtaine d'années. » (39) Il y a dans le mot de peste une composante mythique, une peur archaïque en Europe que le récit de García Márquez ne possède pas. En effet, comme signalé dans le chapitre précédent, en Amérique latine le fléau incarnant le mieux cette peur ancestrale est la variole et non le choléra, ce qui explique aussi pourquoi Juvenal Urbino ne doute pas autant que Rieux. Comme dans la première scène de *ATC*, deux générations de médecins font face au mystère. Dans les deux cas les aînés distinguent parmi les signes épars ceux qui en disent le plus, ils sont des sémiologues réputés, lisant les symptômes offerts par les corps. À cet égard, Foucault affirme dans *Naissance de la clinique* qu'il n'y a pas de différence entre la clinique comme science et la clinique comme pédagogie :

> L'expérience médicale dans sa structure et dans ses deux aspects de manifestation et d'acquisition, a maintenant un sujet collectif ; elle n'est plus partagée entre celui qui sait et celui qui ignore ; elle est faite solidairement par celui qui dévoile et ceux devant qui on dévoile. L'énoncé est le même ; la maladie parle le même langage aux uns et aux autres[1].

Tout se passe comme si l'âge ne faisait qu'augmenter les pouvoirs d'observation des médecins ; tandis que les cadets, ou bien ne prennent pas du tout l'initiative, ou bien doutent de leurs propres capacités à lutter contre le mal.

Le mot peste est enfin prononcé après une quarantaine de pages, ce qui montre bien qu'il s'agit aussi d'une stratégie afin d'augmenter la tension chez le lecteur. En effet, dire le nom de la maladie équivaut à ouvrir une boite de Pandore dont les conséquences sont difficiles à anticiper. Camus n'a pas tort de communiquer les signes avant-coureurs du désordre social. Ce sont ces signes là que Rieux interprète correctement et il craint le pire. Le lecteur ne découvre donc pas la maladie lorsque Rieux et Castel la nomment pour la première fois, mais tout se passe comme si le fait de dire revenait à déclencher le fléau. Même si l'on fait appel à la médecine de laboratoire afin de corroborer une intuition, le résultat de ces analyses ne change en rien l'intrigue, elle ne sert qu'à confirmer le diagnostic aux yeux incrédules des collègues de Rieux et de Castel qui, par ailleurs, remettent en cause les résultats. La médecine de laboratoire ne joue pas encore un rôle important dans l'intrigue, tandis que la vieille clinique, l'observation et le raisonnement logique à la Sherlock Holmes s'avèrent plus efficaces.

---

[1] FOUCAULT Michel, *Naissance de la clinique*, *op. cit*., p.158.

Dans *N*, en revanche, les résultats du laboratoire ont des conséquences lourdes pour Bucky Cantor. Si dans *LP*, Bernard Rieux, le chroniqueur, prend son temps avant de parler de la peste, dans *N* le narrateur mentionne la poliomyélite dès la première ligne. Il n'y a plus d'enquête à mener ni de Sherlock Holmes pour trouver les indices faisant ressortir la vérité. Pourtant, le mal est invisible, imperceptible, même si l'on affirme dès le début qu'il s'agit de la polio. Le roman de Roth introduit une variable absente des récits de Camus et de García Márquez, à savoir l'existence de porteurs sains de la maladie. Chez ces deux derniers auteurs la visibilité est aussi une *lisibilité*, de sorte que les médecins interprètent correctement les signes. Chez Roth, il en va autrement, puisqu'un individu peut être atteint sans que cela ne transparaisse : *""How do you feel ? he [Dr. Huntley] asked Bucky. "I feel fine*[1]*."" (236)* Le docteur Huntley propose à Bucky des examens afin de le tranquilliser: *""to be a hundred percent sure, we should take you in for a spinal tap and draw off some spinal fluid for analysis. Certain changes to spinal fluid are indicative of polio*[2]*."* (236) Ici, la médecine de laboratoire l'emporte largement sur la vieille clinique : si le mal est invisible, seule la puissance du microscope peut révéler la vérité. Les résultats du laboratoire s'avèrent être décisifs pour l'intrigue et, de fait, le lecteur ne connait la réponse que dans le dernier chapitre du roman.

Dans *N*, le rôle du médecin en tant que lecteur du corps, en tant que déchiffreur, est minimisé. La vision proposée par Roth est débarrassée de l'exaltation de García Márquez et de l'admiration de Camus pour la médecine. Notons par ailleurs que le médecin qui suggère l'examen, le docteur Huntley, n'apparait qu'une seule fois et que son rôle se réduit à ordonner l'examen. De brillant sémiologue, le médecin devient un être qui remplit de plus en plus des tâches administratives, celle d'ordonner les examens pertinents puis de confirmer les trouvailles du laboratoire. La poliomyélite, avant les résultats positifs des examens, est une maladie incolore, inodore, invisible à l'œil nue, tout se passe comme si le diagnostic positif supplantait le rôle du médecin d'autrefois. Ces résultats ont pour conséquence de déclencher tous les signes de la polio :

> *The result of the spinal tap administered at Stroudsburg Hospital came back positive, and though he displayed no symptoms for almost forty-eight hours more, he was rushed onto the contagion ward [...] finally the cataclysm began — the monstrous headache, the enfeebling exhaustion, the severe nausea, the raging fever*[3]*. (238)*

---

[1] « Comment vous sentez vous ? demanda-t-il [le docteur Huntley] à Bucky. — En pleine forme. » (95)
[2] « Pour qu'on soit sûrs à cent pour cent, le mieux serait de vous faire faire une ponction lombaire et de prélever un peu de liquide rachidien pour analyse. Certains changements dans le liquide rachidien sont symptomatiques de la polio. » (95)
[3] « Les résultats de la ponction lombaire effectuée à l'hôpital de Stroudsbourg se révélèrent positifs et, même s'il s'écoula encore près de quarante-huit heures avant que les symptômes ne se déclarent, on l'expédia au service des contagieux [...] le cataclysme finit par se déclencher – mal de tête monstrueux, état d'épuisement total, nausées et vomissements, fièvre violente » (97).

Contrairement à *LP* et à *ATC*, la visibilité du mal ne précède pas la lecture du médecin, mais elle en est une conséquence.

Dans le cas de Bucky Cantor, le retard dans le diagnostic ne provient pas d'une faute des médecins. Au contraire, dans la mesure où il est asymptomatique cet état ressemble à la santé, ce qui explique facilement qu'on ne le diagnostique pas avant. Jusqu'à présent, aucun roman ne remet en cause l'autorité du médecin : celui-ci n'est pas seulement le plus apte à repérer les maladies, mais aussi, les quelques erreurs médicales sont disculpées aisément. Par exemple, dans *ATC*, la rencontre entre Juvenal Urbino et Fermina Daza est le fruit d'une erreur de diagnostic d'un médecin croyant déceler les signes du choléra chez la jeune femme : "*Un amigo médico, que creyó vislumbrar los síntomas premonitorios del cólera en una paciente de dieciocho años, le pidió al doctor Juvenal Urbino que fuera a visitarla*[1]." (170) Elle n'était pas atteinte de la maladie, mais cette erreur permet aux futurs époux de se rencontrer.

En revanche, dans *DZ*, le doute quant à la véracité du diagnostic établi par les médecins Behrens et Krokowski est introduit notamment par Ludovico Settembrini. Bien que brillant chirurgien et pneumologue, le docteur Behrens n'a pas une réputation immaculée ; au contraire, l'Italien suggère que Behrens poursuit surtout des intérêts économiques :

> *Er habe die Lehre aufgestellt, daß, wenigstens soweit sein Institut in Frage komme, die sommerliche Kur nicht nur nicht weniger empfehlenswert, sondern sogar besonders wirksam und geradezu unentbehrlich sei. [...] Seitdem gehe das Geschäft im Sommer so flott wie im Winter. "Genie!" sagte Settembrini. "In-tu-i-tion!" sagte er*[2]*. (90)*

C'est toujours par le biais de Settembrini que Hans apprend qu'un ancien patient avait été diagnostiqué phtisique et, pourtant, l'autopsie n'a révélé que des streptocoques communs :

> *Wissen Sie, daß die photographische Platte oft Flecken zeigt, die man für Kavernen hält, während sie bloß Schatten sind, und daß sie da, wo etwas ist, zuweilen keine Flecken zeigt? Madonna, die photographische Platte! Hier war ein junger Numismatiker, der fieberte; und da er fieberte, sah man deutlich Kavernen auf der photographischen Platte. Man wollte sie sogar gehört haben! Er wurde auf Phthisis behandelt, und darüber starb er. Die Obduktion lehrte, daß seiner Lunge nichts fehlte, und daß er an irgendwelchen Kokken gestorben war*[3]*. (273)*

---

[1] « Un ami médecin, qui avait cru discerner les symptômes prémonitoires du choléra chez une patiente âgée de dix-huit ans, demanda au docteur Juvenal Urbino de passer l'examiner. » (151)

[2] « Il avait émis la théorie qu'une cure d'été, si et seulement si elle se faisait dans son propre institut, était vivement recommandé, car particulièrement efficace et carrément indispensable. [...] Depuis ses affaires marchaient à merveille, été comme hiver. "Du génie ! fit Settembrini. De l'in-tui-tion !" » (69)

[3] « Savez-vous que la plaque photographique révèle souvent des taches qu'on prend pour des cavernes, alors que ce sont de simples ombres, et que, parfois, il n'y a aucune tache aux endroits où

Tandis que chez Camus et chez García Márquez le discours du médecin n'est pas seulement opportun mais presque infaillible ; chez Thomas Mann le discours de la médecine apparait, certes avec ses avancées qui ne sont pas niées, mais aussi face à ses défis et à ses failles, fournissant un portrait des médecins sans complaisance.

Les anecdotes de Settembrini sont pleines d'ironie, comme souvent lorsqu'il prend la parole. Il tente de dissuader Castorp de poursuivre un séjour en altitude, car il parvient à saisir la personnalité du jeune homme et craint qu'il reste sous couvert de sa maladie pour se dérober à des tâches productives dans la plaine et pour séduire Clawdia Chauchat. Le lecteur est d'ores et déjà prévenu des erreurs de Behrens, financièrement très profitables au médecin. Ainsi, l'ombre du doute plane lorsqu'infailliblement les médecins déclarent Hans Castorp malade. Les craintes de Settembrini se confirment par la suite, lorsque Behrens concède, après de longues années de cure en altitude, qu'il s'agit plutôt de streptocoques. La présence de streptocoques rappelle l'avertissement de l'Italien concernant les erreurs de diagnostics :

> *Die Möglichkeit ist mir aufgegangen, daß Ihre Symptome von jeher nicht ausschließlich auf tuberculosis zurückzuführen gewesen sind, und ich leite diese Möglichkeit aus der Wahrscheinlichkeit ab, daß sie heute überhaupt nicht mehr darauf zurückzuführen sind. Es muß eine andere Störungsquelle vorhanden sein. Nach meiner Meinung haben Sie Kokken*[1]*. (861)*

Le docteur Behrens n'assume cependant pas la responsabilité qui lui revient dans l'erreur clinique, mais offre une autre interprétation et propose des examens de laboratoire et un vaccin, presque sept ans après le premier diagnostic. Il n'est pas étonnant que les médecins appartenant à la première génération des lecteurs du roman aient vu d'un mauvais œil ce portrait du médecin qui, sous les traits du docteur Behrens, ne peut être plus éloigné du portrait idéalisé et admiratif de la profession médicale[2].

Si le ton moqueur et ironique est employé pour mettre en avant les intérêts économiques cachés derrière ces mauvaises interprétations des signes cliniques,

---

l'on a quelque chose ? Madonna, la plaque sensible ! Nous avons eu ici un jeune numismate qui était fiévreux et, à cause de cette fièvre on a parfaitement distingué des cavernes sur la photographie. On prétendait même les avoir entendues ! On a traité la tuberculose pulmonaire, ensuite de quoi il est mort. L'autopsie a révélé que ses poumons étaient entiers, et que c'étaient des bactéries sphériques qui l'avaient emporté, je ne sais quels cocci. » (205)

[1] « J'ai brusquement compris que vos symptômes ne se ramènent pas à la seule tuberculose, et si je fais cette déduction, c'est qu'aujourd'hui, selon toute vraisemblance, ils n'ont plus rien à voir avec. Vos troubles ne peuvent qu'avoir une autre origine. À mon avis vous avez des cocci. » (650)

[2] L'un des critiques les plus véhéments du roman est le pneumologue Curt Schelenz, qui croit nécessaire de corriger ce qu'il considère être une vision trompeuse et biaisée du monde sanatorial. En réponse au docteur Schelenz, Mann adresse une lettre ouverte en 1925 à la *Deutschen Medizinischen Wochenschrift*. Cf. MANN Thomas, « Vom Geist der Medizin », *DMW-Deutsche Medizinische Wochenschrift*, vol. 51, n° 29, 1925.

ceci ne veut pas dire pour autant que Thomas Mann dénigre la profession médicale ou qu'il n'admire pas l'exercice de la médecine. Bien au contraire, les descriptions très détaillées de l'auscultation et ensuite des radiographies ne font qu'exalter les connaissances techniques et la précision des gestes des médecins. D'abord, le docteur Behrens tout comme les docteurs Rieux, Castel et Urbino possède un œil clinique lui permettant de repérer d'un seul coup d'œil l'anémie chez Hans Castorp :

> *Ich habe Sie auf dem Strich gehabt, Castorp, nun kann ich's Ihnen ja sagen, — von vornherein, schon seit ich zuerst die unverdiente Auszeichnung hatte, Sie kennenzulernen, und ziemlich sicher vermutet, daß Sie im stillen ein Hiesiger wären und das auch noch einsehen würden*[1] *(250).*

Ensuite, lors de l'auscultation indirecte, le corps s'apparente à une caisse de résonnance grâce auquel le docteur, par l'écoute attentive et la description de sons, éclaircit le diagnostic. La sémiologie des sons est très imagée et même s'il s'agit de l'aspect technique de la médecine, ces signes cliniques apparaissent comme un langage poétique, une traduction en mots de la musique du corps que seul le médecin écoute, comprend et est capable d'interpréter. Behrens annonce à son assistant, le docteur Krokowski, ce qu'il entend : court (*Kurz)*, raccourci *(verkurz)*, rauque *(Rauh)*, très rauque *(*Sehr *rauh)*, souffle (*Geraüsch)*. La maladie pulmonaire, dans la mesure où elle est une maladie du souffle, est la plus à même d'être comparée à une musique et le médecin à un musicien capable de traduire ce qu'il entend : „*Die Frühdiagnose ist schwierig, — zumal für die Herren Kollegen im Flachland. Ich will nicht mal sagen, daß wir feinere Ohren haben, obgleich ja die Spezialübung einiges ausmacht*[2]." (252)

Si auparavant seul le médecin écoutait la musique du corps, la radiographie permet au malade de se voir de l'intérieur. À cet égard, il n'est pas étonnant que Hans Castorp compare cette révélation de l'intérieur du corps à la vue de la mort, car auparavant la seule manière de voir l'intérieur du corps afin de confirmer un diagnostic était l'autopsie.

> *Heftig bewegt von dem, was er sah, oder eigentlich davon, daß er es sah, fühlte er sein Gemüt von geheimen Zweifeln gestachelt, ob es rechte Dinge seien, mit denen dies zugehe, Zweifeln an der Erlaubtheit seines Schauens im schütternden, knisternden Dunke*[3] *(303).*

---

[1] « Je vous avais à l'œil, Castorp, autant vous le dire : dès que j'ai eu l'honneur immérité de faire votre connaissance, j'ai eu tout lieu de supposer que, mine de rien, vous étiez des nôtres, et que vous ne tarderiez pas à vous en apercevoir » (188).

[2] « Le diagnostic précoce est difficile, surtout pour mes collègues de la plaine. Je ne veux pas dire que nous avons l'oreille plus fine, même si la pratique spécialisée y est pour beaucoup » (189).

[3] « Ébranlé par ce qu'il voyait, ou plutôt par le fait même de voir il se sentait taraudé par des doutes secrets : y avait-il du louche dans ces manipulations, était-il vraiment licite de les regarder dans cette obscurité vibrante et grésillante ? » (228)

Grâce donc aux avancées de la science, le médecin et le malade peuvent pour la première fois observer ensemble l'intérieur du corps sans couper la chair à vif, sans effectuer d'incision. L'exactitude et la précision dans les descriptions ne sont autre chose qu'un hommage fait à cet art que Mann a toujours considéré comme proche du sien[1].

b Pronostic : chronique d'une mort annoncée

Roland Barthes explique, dans son article intitulé « Sémiologie et médecine », que le signe médical oblige à une maitrise de la maladie comme durée :

> On retrouverait là le principe même de la médecine hippocratique ; dans la mesure même où il [le signe médical] est fait pour maitriser le temps de la maladie, le signe médical aurait une triple valeur, ou une triple fonction ; il est anamnestique, il dit ce qui s'est passé ; il est pronostique, il dit ce qui va se passer ; et il est diagnostique, il dit ce qui se déroule actuellement[2].

Le médecin, celui qui lit le signe médical, est donc le plus à même de rendre compte de cette triple fonction du signe médical. Quant à la durée de la maladie, celle-ci est déterminée par le médecin. Aucune autre maladie dans le corpus n'illustre aussi bien ce propos que la tuberculose dans *DZ*, où Joachim Ziemßen et Hans Castorp obtiennent, après les examens médicaux, une durée approximative de leur séjour. Les médecins du sanatorium international Berghof demandent aux patients de prendre leur température quatre fois par jour, ce qui permet de compter, comptabiliser, d'écrire son temps sur la feuille de suivi. Barthes se souvient de son séjour en sanatorium et décrit son expérience dans un fragment intitulé « Tuberculose -rétro » : « Chaque mois on collait une nouvelle feuille au bout de l'ancienne ; à la fin, il y en avait des mètres : façon-farce d'écrire son corps dans le temps[3]. »

Les médecins obtiennent des renseignements pertinents concernant la maladie du patient, à travers des questions et l'auscultation, afin d'établir l'histoire de la maladie chez le patient, c'est-à-dire quand et comment celle-ci a progressé. Cette démarche est clairement illustrée dans *DZ*, lors du premier examen médical de Hans Castorp, où le docteur Behrens lui apprend l'histoire de sa propre maladie qu'il ignorait : „*Das ist also eine Dämpfung, und Dämpfungen beruhen auf veralteten Stellen, wo schon Verkalkung eingetreten ist, Vernarbung, wenn Sie wollen. Sie sind*

---

[1] MANN Thomas, « Vom Geist der Medizin », *op. cit.*, p. 1205.
[2] BARTHES Roland,« Sémiologie et Médecine », *Les Sciences de la folie*, Paris La Haye : Mouton, 1972, p. 177.
[3] BARTHES Roland, *Œuvres Complètes V : 1977-1980*, *op. cit.*, Tome V, p. 615.

ein alter Patient, Castorp[1]“ (252). Castorp n’est plus un simple visiteur se rendant au Berghof afin d’accompagner son cousin malade, il était dès son arrivée et sans le savoir lui-même, un « ancien malade ». Le passé, revu à la lumière du présent, confère un autre sens à son séjour en haute montagne.

Behrens élabore le récit de la maladie de Hans Castorp de manière rétrospective et la projette dans le futur : „wo Sie nun einmal hier bei uns sind, — so lohnt es die Heimreise nicht, Hans Castorp, — in kurzem müßten Sie doch wieder antreten[2].“ (252) Il est significatif que Behrens avance un pronostic défavorable aussi tôt et sans que cela soit demandé explicitement par le patient. Dans sa thèse intitulée Death foretold. Prophecy and Prognosis in Medical Care (2001), le sociologue et médecin américain Nicholas Christakis, s’appuyant notamment sur des entretiens réalisés auprès de médecins (toutes spécialités confondues), démontre la réticence de ces derniers à formuler des pronostics. En effet, un pronostic négatif peut amener le patient à négliger son traitement, favorisant ainsi la dépression ou encore l’adoption de conduites à risque. Tandis qu’un pronostic favorable renforce la croyance du patient dans l’efficacité du traitement et dans les pouvoirs de guérison du médecin[3].

Le pronostic modifie le comportement du médecin et du patient. Plus précisément, l’objectif du pronostic est d’orienter le comportement du patient. Face à l’avenir du patient, le médecin décide ce qu’il vaut mieux lui dire, pour que le patient adopte un certain comportement. Dès lors, on comprend l’attitude du docteur Behrens qui renforce son premier avertissement par un deuxième lors de la même consultation : „*wenn Sie’s da unten so weiter treiben, mein Lieber, so geht Ihnen, was hast du was kannst du, der ganze Lungenlappen zum Teufel*[4].“ Behrens opère une gradation lors de la formulation du pronostic. Il prédit d’abord un retour certain au Berghof si des mesures ne sont pas prises. Puis dans un deuxième temps, il ajoute que ce n’est pas seulement qu’il faille revenir, mais que le lobe pulmonaire risque d’être compromis si Castorp décide de regagner la plaine. Plus que de constater une progression de la maladie, le pronostic de Behrens vise à *faire faire*,

---

[1] « Ce son étouffé est dû à une lésion séquellaire déjà sclérosée ou, si vous voulez cicatrisée. Vous êtes un patient de longue date, Castorp » (189)

[2] « [P]uisque vous êtes chez nous, en fin de compte, ça ne vaut pas le coup de rentrer, Castorp : vous seriez obligé de revenir illico. » (190)

[3] CHRISTAKIS Nicholas A., *Death foretold : prophecy and prognosis in medical care*, Chicago, Illinois : University of Chicago Press, 2001, p. 137. *“Physicians explains how the self-fulfilling prophecy works in several ways. They believe that making a prediction can change the patient’s attitudes or behaviors or physiology in a way that promotes the predicted outcome”.*

[4] « [S]i vous continuez sur cette voie, mon cher, ce sera tout le lobe du poumon qui fichera le camp, ni vu ni connu. » (190)

il contribue à changer un mode de penser, favorisant l'adoption d'un certain comportement souhaité par le médecin.

L'impact des dernières nouvelles pour le jeune homme venu de la plaine est profond. Pourtant, la suite que Behrens lui annonce s'avère encore plus néfaste et le docteur manque de tact et d'empathie envers le jeune homme qui, du jour au lendemain, devient un malade chronique : „*ein Fall wie Ihrer heilt nicht von heute bis übermorgen, Reklameerfolge und Wunderkuren sind dabei nicht aufzuweisen*[1]." (253) Behrens renchérit sur ses propos et parvient à convaincre Castorp de poursuivre son séjour en altitude, qui se soumet dorénavant à l'autorité des médecins. Lorsque les pronostics sont négatifs, explique Christakis, ils renforcent la puissance de la maladie, que ni le médecin ni le patient ne peuvent espérer changer[2].Ce sentiment s'avère particulièrement bénéfique, tant pour le praticien que pour le malade, lorsque les chances de guérison sont faibles. Behrens amortit sa propre responsabilité si le traitement échoue et prépare d'ores et déjà Castorp à un long séjour dont l'efficacité n'est nullement garantie. Réduire les attentes de Castorp afin de diminuer sa déception, si jamais il ne guérissait pas, voilà la tactique de Behrens.

Offrir un pronostic renforce en effet le sentiment que le futur peut être déchiffré, que la maladie est traitable et surtout que le médecin est suffisamment compétent pour connaitre et pour contrôler l'avenir. Behrens tire des leçons en traitant Joachim Ziemßen, qui remet en question l'autorité et la compétence de Behrens lorsque le pronostic positif ne se confirme pas par la suite. Ainsi, Joachim Ziemßen décide de partir parce que sa date de départ est sans cesse repoussée par le docteur Behrens :

> *Ich bin über anderthalb Jahre hier, Herr Hofrat. Ich kann nicht länger warten. Herr Hofrat haben ursprünglich gesagt: ein Vierteljahr. Dann ist meine Kur immer wieder viertel- und halbjahrsweise verlängert worden, und ich bin immer noch nicht gesund*[3]. (572)

À présent, on comprend mieux l'attitude de Behrens envers Castorp. En sachant que les probabilités de guérison sont faibles, il prépare le jeune homme à l'échec et ce faisant, la responsabilité ne revient ni au médecin ni au malade. Ziemßen décide

---

[1] « [U]n cas comme le vôtre ne guérit pas du jour au lendemain et, dans ce domaine, il n'y a pas de succès publicitaires ni de traitements miraculeux. » (191)

[2] CHRISTAKIS Nicholas A., *Death foretold : prophecy and prognosis in medical care*, *op. cit*., p. 51. *"The offering of a prognosis, whether favorable or unfavorable (but especially the latter), can symbolize that the disease, too, is powerful; it is intractable and neither the doctor nor the patient can, or should, be expected to change it".*

[3] « Je suis ici depuis plus d'un an et demi, docteur. Je ne peux plus attendre. Au début, vous aviez parlé de trois mois, mais, ensuite, mon séjour a été constamment prolongé de trois ou six mois supplémentaires, et je ne suis toujours pas guéri. » (433)

de partir du sanatorium, transgressant ainsi une règle tacite entre médecin et patient : la soumission de celui-ci aux prescriptions du médecin.

L'ambigüité de la démarche de Behrens réside dans le fait que la spécificité, la précision de son pronostic masquent, de fait, la gravité de l'état de santé de Ziemßen. En lui prescrivant des séjours courts, Behrens encourage les espoirs de guérison et de rétablissement prochain. Or, ces espoirs se voient trahis constamment lorsque le départ est sans cesse reporté. Behrens cherche à le protéger d'une vérité douloureuse, pourtant connue d'autres pensionnaires, notamment de Madame Chauchat qui avertit Hans Castorp de la gravité de l'état de son cousin : « Pauvre diable. Il est, en effet, plus malade qu'il ne sait[1]. » (468) Avant d'ajouter plus loin : « Fort possible qu'il va mourir, s'il essaye d'être soldat dans les plaines[2]. » (468) À travers ce dialogue, Castorp comme le lecteur apprennent la réalité que Behrens élude en donnant des pronostics optimistes : l'horizon de survie de Joachim Ziemßen est court. Lorsque la thérapeutique s'avère inefficace, le pronostic sert au médecin tantôt à amortir sa responsabilité si la mort survient, tantôt à contrôler le patient méconnaissant de la réalité de son état de santé.

Parfois, au lieu d'insister sur les pronostics des malades, les médecins dans les romans du corpus optent pour avancer un pronostic général, permettant de maintenir la distance avec leurs patients. Cette stratégie s'avère très utile en cas d'épidémie, car elle donne l'illusion d'objectivité et d'exactitude, car il s'agit d'un argument fondé sur des données vérifiables et mesurables, sans toutefois engager leur responsabilité en donnant un pronostic précis. Prenons l'exemple du docteur Richard dans *LP*, qui évite consciencieusement de confirmer qu'il s'agit d'une épidémie de peste bubonique, s'appuyant sur le manque de données : « Richard souligna [...] qu'il faudrait attendre au moins le résultat statistique de la série d'analyses, commencée depuis quelques jours » (51). Sous couvert d'une approche scientifique, les statistiques ne sont qu'une excuse pour démentir le diagnostic de Rieux. Richard profite des failles dans le discours de son confrère, notamment du fait que le bacille trouvé diffère légèrement du *Yersinia pestis*, pour nier l'épidémie de peste.

---

[1] En français dans le texte original. La traduction de Maurice Betz (1931) reproduit ce fragment, tel qu'il apparait dans le texte d'origine, alors que la traduction de Claire de Oliveira (2016) le remanie légèrement : « Pauvre diable... Il est, en effet, plus malade qu'il ne *le* sait [nous soulignons]. » (353)

[2] Les deux traductions françaises remanient ce fragment : « Fort possible qu'il aille mourir, s'il essaie d'être soldat dans les plaines. » dans la traduction de Maurice Betz de *La montagne magique*, Paris : Librairie générale française, 2012, p. 464. Et dans la traduction de Claire de Oliveira : « Il est fort possible qu'il va mourir, s'il essaie d'être soldat dans la plaine. » (353)

Or justement, la gravité de la situation, si des mesures prophylactiques ne sont pas prises, n'autorise pas de doutes. Le docteur Rieux se sert de la même tactique employée par Richard afin de renforcer son argument : « Les foyers d'infection sont en extension croissante. À l'allure où la maladie se répand, si elle n'est pas stoppée, elle risque de tuer la moitié de la ville avant deux mois » (51). Notons que la croissance exponentielle à laquelle Rieux fait référence n'est pas soutenue par des pourcentages corroborant ses dires. Ceux-là n'apparaissent pas dans le roman et les autres médecins présents n'exigent pas ces chiffres confirmant la progression prévue par Rieux. Ce défaut argumentaire autorise l'hypothèse que Rieux surestime le taux de mortalité de la peste dans la ville d'Oran.

L'objectif étant d'interpeller les médecins afin d'implémenter rapidement les mesures prophylactiques prévues en cas de peste, le pronostic s'avère un puissant outil de persuasion -qu'il soit optimiste ou pessimiste- et ne laisse pas de place à l'indifférence ou à l'hésitation. En exhortant ses collègues, Rieux nuance aussi ses propos : « bien entendu, la contagion n'est jamais absolue, sans quoi on obtiendrait une croissance mathématique infinie et un dépeuplement foudroyant. Il ne s'agit de rien pousser au noir. Il s'agit de prendre des précautions. » (52) Une autre manière de *faire faire* consiste justement en une *sous-estimation des chances de réussite* : Rieux envisage le pire scénario afin d'implémenter des mesures prophylactiques et d'endiguer la contagion ; alors que Behrens, dans *DZ*, surestime les chances de réussite de certains patients afin de leur permettre de garder le moral. D'une part et d'autre, les visées restent les mêmes : influencer le comportement des patients.

Il en va de même pour le docteur Steinberg et Bucky Cantor dans *N*, bien que ce dernier ne le consulte pas en tant que patient, mais en tant qu'ami. Le docteur Steinberg saisit rapidement les inquiétudes de Bucky et tente de le rassurer en minimisant le danger :

> *Kids everywhere play hard out of doors all summer long, and even in an epidemic it's a very small percentage who become infected with the disease. And a very small percentage of those who get seriously ill from it. And a very small percentage of those who die -death results from respiratory paralysis, which is relatively rare*[1]*. (101-102)*

Dans ce fragment, l'usage fait par Steinberg de l'anaphore « et un pourcentage infime » (*and a very small percentage)* illustre bien son intention de convaincre son interlocuteur, de le persuader non seulement de la rareté des malades graves, mais

[1] « Partout, pendant l'été, les gamins se dépensent sans compter à jouer dehors et, même pendant une épidémie, il n'y a qu'un pourcentage infime d'entre eux qui contractent la maladie. Et un pourcentage infime d'entre eux qui sont gravement touchés. Et un pourcentage infime d'entre eux qui meurent – la mort est causée par une paralysie respiratoire, ce qui est relativement rare. » (43)

aussi de l'infime pourcentage de morts de la polio. Notons aussi que Steinberg ne précise ni la source de ses informations, ni les pourcentages sur lesquels se fonde son argument. Quant à Bucky, il ne remet pas en cause la parole du médecin et est soulagé par le discours du docteur : "*Mr. Cantor hadn't felt as relieved in weeks as he did while being counseled by Dr. Steinberg*[1]." (103)

Le docteur Steinberg connait bien le caractère de son futur gendre Bucky Cantor et son sens de la responsabilité, et l'incite à mener une vie normale malgré l'épidémie : "*Every child who gets a headache doesn't come down with paralytic polio. That's why it's important not to exaggerate the danger and to carry on normally*[2]." (102) Afin de mener une vie normale, la question de la contagiosité de la maladie est abordée de manière superficielle par le docteur Steinberg. Ce dernier reconnait les limites de la connaissance médicale quant à la transmission de la maladie :

> *"We don't know what kills polio germs," Dr. Steinberg said. "We don't know who or what carries polio, and there still some debate about how it enters the body. But what is important is that you cleaned up an unhygienic mess and reassured the boys by the way you took charge*[3]*." (104)*

Le docteur Steinberg en sait probablement plus qu'il ne le prétend, mais afin de contenir la panique s'emparant des habitants du quartier de Weequahic, il élabore un discours rassurant auquel Bucky puisse adhérer. Steinberg est conscient des dérives que la peur déclenche parmi les populations touchées par les fléaux. Il insiste davantage sur cette obligation morale d'empêcher la peur de se répandre : "*Fostering less fear – that's your job and mine*[4]." (106)

Le dernier roman de Philip Roth ratifie que la puissance du pronostic réside dans sa capacité à *faire faire* et, dans ce sens, le médecin choisit soigneusement ses mots afin de produire un certain comportement espéré du patient. À cet égard, Christakis conclut son étude sur le pronostic en médecine en affirmant que les praticiens croient qu'énoncer une prédiction modifie les comportements du patient de sorte à faire advenir la prédiction et ce, d'une manière presque magique[5]. Ces énoncés sont connus comme des *prophéties autoréalisatrices* et

---

[1] « Il y avait des semaines que Mr Cantor ne s'était pas senti aussi soulagé qu'en entendant le docteur Steinberg lui prodiguer ses conseils. » (43)

[2] « Tous les enfants qui se plaignent d'un mal de tête n'attrapent pas la polio paralytique. C'est pourquoi il est important de ne pas exagérer le danger et de mener une vie normale. » (43)

[3] « - On ne sait pas ce qui tue les microbes de la polio, dit le docteur Steinberg. Nous ne savons pas par qui ou par quoi se transmet la polio, et la question est encore débattue de savoir comment cela pénètre dans le corps. Mais l'important c'est que vous ayez nettoyé la zone polluée et rassuré les élèves par votre façon de prendre la situation en main. » (44)

[4] « Atténuer la peur, c'est votre job et le mien. » (45)

[5] CHRISTAKIS Nicholas A., *Death foretold : prophecy and prognosis in medical care*, *op. cit.*, p. 137. *"Physicians explains how the self-fulfilling prophecy works in several ways. They believe that making a prediction can change the patient's attitudes or behaviors or physiology in a way that promotes the predicted outcome [...] in a way that seems almost magical."*

expliquent en grande partie la réticence des praticiens à énoncer un pronostic précis par crainte que la seule formulation d'un pronostic négatif, même en s'appuyant sur des données vérifiables, puisse d'une manière *presque magique* faire du mal ou encore tuer les patients[1]. Cette crainte se fonde notamment sur la croyance que le médecin détient un pouvoir sur la maladie qu'il exerce simplement en énonçant ce que l'avenir réserve.

Cet aspect magique du pronostic, invoqué par Christakis dans sa thèse, apparait comme une qualité, un don du médecin dans *ATC*. Parmi les œuvres du corpus, les romans de García Márquez et celui de Thomas Mann illustrent davantage ce pouvoir des médecins de prédire l'avenir. Dans *ATC*, le docteur Juvenal Urbino possède ce talent extraordinaire de prédire l'avenir avec précision. Avant de rentrer chez lui, le docteur Urbino, fraichement diplômé, se disait qu'il ne changerait pas pour tout ce qu'il aimait à Paris, un seul instant de ses Caraïbes natales. Loin de ses nostalgies, le spectacle que la ville offre est non seulement celui de la misère, mais aussi celle du dégoût. La nostalgie cède la place à l'effroi lorsqu'il mesure l'écart entre ses souvenirs et la réalité :

> *El barco se abrió paso en la bahía a través de una colcha flotante de animales ahogados, y la mayoría de los pasajeros se refugiaron en los camarotes huyendo de la pestilencia. El joven médico bajó por la pasarela vestido de alpaca perfecta, con chaleco y guardapolvos, con una barba de Pasteur juvenil y el cabello dividido por una raya neta y pálida, y con dominio bastante para disimular el nudo de la garganta que no era de tristeza sino de terror*[2]*. (156)*

La ville décadente que Juvenal redécouvre après son séjour à Paris est à l'image de la demeure familiale : poussiéreuse, délabrée, abandonnée, ruinée et, par-dessus tout, malsaine.

Après une description détaillée des projets entrepris par Juvenal Urbino pour améliorer l'état sanitaire de la ville, une première analepse rappelle la dernière épidémie de choléra à Cartagena. Cette fois-là, le père de Juvenal Urbino, Marco Aurelio Urbino, lutte contre le mal sans succès et finit par mourir du même mal qu'il est censé combattre. Cette analepse sert à parfaire le personnage de Juvenal Urbino, dont le lecteur saisit les motivations profondes de son obsession pour le choléra et les raisons de devenir l'élève de l'épidémiologiste Adrien Proust : surpasser son père et réussir là où il avait échoué. Suite à une ellipse, la narration revient au moment où Juvenal retourne au pays natal :

---

[1] *Ibid*., p. 155.

[2] « Le bateau s'ouvrit un passage dans la baie à travers un édredon flottant d'animaux noyés, et la plupart des passagers se réfugièrent dans les cabines, fuyant la puanteur. Le jeune médecin descendit la passerelle vêtu d'un costume d'alpaga parfait, avec gilet et guêtres, portant une juvénile barbe à la Pasteur et des cheveux séparés par une raie au milieu nette et pâle, assez maître de lui pour dissimuler sa gorge nouée non de tristesse mais de terreur. » (139)

> *De modo que cuando volvió a su tierra y sintió desde el mar la pestilencia del mercado, y vio las ratas en los albañales y los niños revolcándose desnudos en los charcos de las calles, no sólo comprendió que la desgracia hubiera ocurrido, sino que tuvo la certeza de que iba a repetirse en cualquier momento*[1] *(168).*

La prolepse « eut la certitude qu'il pouvait se renouveler à n'importe quel moment » (*tuvo la certeza de que iba a repetirse en cualquier momento*) prédit une nouvelle épidémie de choléra. Le médecin, par la seule énonciation, fait advenir la prédiction.

Cette certitude, fondée sur des observations précises et sur un raisonnement logique, fait quand même penser à une prédiction, car l'épisode se produit un an plus tard ; mais une nouvelle ellipse narre l'épidémie de choléra dans le paragraphe suivant. Tout se passe comme si l'épidémie se déclare seulement après la prédiction du docteur Urbino : *"No pasó mucho tiempo. Antes de un año, sus alumnos del Hospital de la Misericordia le pidieron que los ayudara con un enfermo de caridad que tenía una rara coloración azul en todo el cuerpo*[2]*"* (168). Le docteur Urbino n'a pas soupçonné, pressenti ou imaginé, il a *su* et cette certitude ressemble à celle du narrateur démiurgique, connaissant le passé, le présent et le futur. En effet, le narrateur est parfois à l'intérieur du docteur Urbino, lui permettant d'anticiper le cours des évènements. Par exemple, lors de l'enquête sur la mort de Jeremiah de Saint-Amour, Urbino avait eu aussi un pressentiment :

> *El doctor Juvenal Urbino había pensado más de una vez, sin ánimo premonitorio, que aquel no era un lugar propicio para morir en gracia de Dios. Pero con el tiempo terminó por suponer que su desorden obedecía tal vez a una determinación cifrada de la Divina Providencia*[3] *(12).*

Connaitre le futur devient un acte de lecture : puisque le destin est crypté, celui qui peut le décrypter possède les clés pour lire le destin. Les personnages de *ATC* jouissent d'une liberté qui leur permet même d'anticiper les disgrâces, voire de les annoncer et de s'y préparer, comme si en plus d'être des personnages ils étaient aussi des voyants. Roland Barthes signale à cet égard que l'exercice de la médecine en tant que science positive n'exclut en aucun cas la circulation des schémas de type animiste :

---

[1] « De sorte que lorsqu'il rentra chez lui, respira depuis la mer la puanteur du marché, vit les rats dans les décharges publiques et les enfants tout nus se rouler dans les ruisseaux, il comprit pourquoi le malheur est arrivé et eut la certitude qu'il pouvait se renouveler à n'importe quel moment. » (149)

[2] « Il ne s'écoula pas beaucoup de temps. À peine un an plus tard, ses élèves de l'hôpital de la Miséricorde lui demandèrent de les aider à soigner un malade d'une salle commune qui avait une drôle de coloration bleue sur tout le corps. » (149)

[3] « Le docteur Juvenal Urbino avait plus d'une fois pensé, sans esprit de prémonition, que cet endroit n'était guère propice pour mourir dans la grâce du Seigneur. Mais avec le temps il avait fini par supposer que son désordre obéissait peut-être à une détermination calculée de la divine providence. » (10) La traduction de *"determinación cifrada"* par « détermination calculée » efface le sens de codé ou de crypté de l'adjectif *"cifrado"*.

> *La maladie est au fond intelligibilisée comme une personne qui est d'abord dans le secret du corps, derrière la peau, si je puis dire, et qui émet des signes, des messages, que le médecin doit recevoir et interpréter en quelque sorte comme un devin qui déchiffre : c'est en réalité une mantique*[1].

Par le raisonnement logique, les médecins comme Rieux parviennent à élaborer une progression statistique permettant non seulement de présenter un aperçu réel de la situation, mais aussi de prédire l'ampleur de l'épidémie afin de prendre les mesures nécessaires. L'anticipation, la prédiction, transcende le domaine statistique et épidémiologique pour devenir mantique, notamment dans *DZ* et *ATC*. Cet aspect *magique* rapproche les médecins de leurs ancêtres, les chamans. Comme eux, les médecins possèdent des pouvoirs différents des autres personnages, leur permettant d'accéder à un passé que même les patients ignorent, et à avoir un aperçu du futur.

2 Lutte contre le mal

Dans la lutte contre le mal, la responsabilité des mesures prises devient, dans les romans du corpus, l'affaire exclusive des médecins. Une partie de cette tâche consiste, une fois la contagion admise, à empêcher l'apparition de nouveaux cas et à décélérer la progression de la maladie. L'autre partie consiste, pour le médecin, à proposer des remèdes adaptés et efficaces. Ces deux tâches sont décrites sur le ton de l'exaltation du travail des professionnels de la santé pour contrer le fléau. Les médecins agissent efficacement au moment critique et, par conséquent, on leur attribue volontiers des pouvoirs surhumains.

a *Kairos* ou le moment de crise

Les activités médicales du *diagnostic* et du *pronostic,* comprises en termes de temps, décrivent deux modèles de la prise de décision du médecin : l'un rétrospectif, l'autre anticipatoire. Or, dans le contexte d'une situation d'urgence définie comme l'imminence d'une menace, le médecin se trouve face à une situation critique où il décide soit de laisser passer le temps, soit de saisir l'occasion. Prenons par exemple le roman de García Márquez dans lequel, après la mort de Marco Aurelio Urbino, son fils Juvenal se prépare en amont pour affronter le fléau : *El cólera se le convirtió en una obsesión. […] aprendió todo cuanto se podía*

[1] BARTHES Roland, « Sémiologie et Médecine », *op. cit.*, p. 183.

aprender sobre las diversas formas del cólera[1]*"* (168). Il applique ici tant le modèle rétrospectif — les connaissances sur la dernière épidémie de choléra, que le modèle anticipatoire, puisqu'en observant le déplorable état sanitaire de la ville, Juvenal anticipe le cataclysme. Cependant, lorsque le premier cas de choléra est déclaré, le docteur saisit tout de suite l'occasion, certain que l'action coordonnée des autorités et des médecins, dès les premiers instants, pourra empêcher la contagion du mal : *"el doctor Juvenal Urbino previno a sus colegas, consiguió que las autoridades dieran la alarma a los puertos vecinos para que se localizara y se pusiera en cuarentena a la goleta contaminada*[2]*"* (168). Au bout d'un an, la maladie est définitivement vaincue, grâces aux actions rapides et efficaces de Juvenal : *"Nadie puso en duda que el rigor sanitario del doctor Juvenal Urbino [...] había hecho posible el prodigio*[3]*."* (169)

L'action opportune ne se définit pas cependant par la rapidité de l'exécution, mais bien par la *tempérance,* c'est-à-dire par un certain détachement à l'égard de l'action que l'on souhaite entreprendre. Même dans un cas où la menace est imminente, le médecin médite sur le sens de ses actes et non pas seulement sur la justesse de ceux-ci. Camus fournit à cet égard un bon exemple dans *LP*, où il consacre quelques pages aux réflexions du docteur Bernard Rieux lorsque ce dernier est certain qu'il s'agit bien de la peste. Rieux emploie d'abord la méthode rétrospective et se livre à une synthèse des pandémies de peste, en citant les cas d'Athènes, de Marseille, de Jaffa, de Constantinople, de Milan et de Londres. Il se remémore aussi les œuvres de Procope et de Lucrèce :

> Le docteur sentait naître en lui ce léger écœurement devant l'avenir qu'on appelle inquiétude. Il essayait de rassembler dans son esprit ce qu'il savait de cette maladie. Des chiffres flottaient dans sa mémoire et il se disait que la trentaine de grandes pestes que l'histoire a connues avait fait près de cent millions de morts. (42)

Une suite d'images de cadavres entassés, de gens soutenant des luttes sanglantes ; le docteur Bernard Rieux mesure le poids du mot « peste » : « on pouvait craindre… » (44) se dit-il. Puis, rasséréné, le docteur réfléchit :

> Ce vertige ne tenait pas devant la raison. Il est vrai que le mot de « peste » avait été prononcé, il est vrai qu'à la minute même le fléau secouait et jetait à terre une ou deux victimes. Mais quoi, cela pouvait s'arrêter. Ce qu'il fallait faire, c'était reconnaître clairement ce qui devait être reconnu, chasser enfin les ombres inutiles et prendre les mesures qui convenaient. (45)

---

[1] « Le choléra devint chez lui une obsession. [...] il avait appris tout ce que l'on pouvait apprendre sur les diverses formes de choléra » (149).

[2] « Le docteur Juvenal Urbino prévint ses collègues, obtint des autorités qu'elles donnassent l'alarme dans les ports voisins afin de localiser et de mettre en quarantaine la goélette contaminée » (149-150).

[3] « Nul ne douta que la rigueur sanitaire du docteur Juvenal Urbino [...] avait rendu le prodige possible. » (150)

Rieux parvient à se détacher des images terribles de la peste et, en mesurant la portée de la menace, organise dans son esprit la procédure à suivre.

Les actions opportunes des médecins parviennent à sauver des vies et à en éloigner d'autres du danger. L'importance de leurs décisions réside dans le fait que ces décisions peuvent aussi entrainer la mort d'un individu. À cet égard, dans son article intitulé « Kairos. Le moment de la décision en éthique médicale », David Jousset définit ainsi l'acte de décider : « Décider, c'est s'exposer à ce point où vie et mort se touchent[1]. » Jousset propose d'envisager le passage possible de la vie à la mort non pas comme un accident, ni comme une conséquence, mais bien comme un vacillement du temps[2]. Le terme « vacillement » insiste sur l'aspect irrégulier, hésitant de la prise de décision de la part du médecin. Si chez García Márquez, il n'y a pas de place pour l'hésitation ; chez Philip Roth, le médecin laisse passer le temps avant d'agir. Dans le roman intitulé *Everyman,* appartenant au cycle de *Nemeses*, le personnage principal qui demeure anonyme ressent un mal indescriptible et se croit mourir : ""*Admit me to a hospital," he told the doctor. "I feel like I'm dying*[3]."""

Or, non seulement les médecins ne le traitent pas, mais attribuent volontiers des causes psychologiques à ses maux physiques :

> *The doctor could find nothing wrong with him. He had begun to see a psychoanalyst in the aftermath of his divorce, and the psychoanalyst attributed his condition to envy of a fellow art director who had just been promoted to a vice presidency in the agency. "It makes you sick," the analyst said*[4].

Les médecins ignorent la douleur du patient, ne la considèrent pas comme un symptôme, et tant qu'ils n'établissent pas un diagnostic son appel à l'aide reste sans réponse. Le vacillement dans la prise en charge aurait pu engager le pronostic vital du patient. Heureusement, un chirurgien vient l'ausculter rapidement avant de se rendre à une soirée mondaine :

> *Unlike the regular physician, the surgeon kept pressing and the pain was excruciating. He felt on the verge of vomiting. The surgeon said, "Haven't you had any stomach pain*

---

[1] JOUSSET David, « Chapitre 6. Kairos. Le moment de la décision en éthique médicale », *Journal International de Bioéthique*, vol. 25, n° 2, 2014, p. 129.
[2] *Ibid*.
[3] ROTH Philip, *Everyman*, London : Vintage, 2007, p. 34.« "Faites-moi hospitaliser, dit-il au médecin, je crois que je vais mourir." » ROTH Philip, *Un homme*, Paris : Gallimard, 2009, p. 21.
[4] ROTH Philip, *Everyman*, *op. cit*., p. 33. « Son médecin ne trouva rien. Quant à son analyste, qu'il avait commencé à consulter après le séisme du divorce, il mit ses troubles sur le compte de l'envie, lui expliquant qu'il était jaloux d'un autre directeur artistique fraîchement promu vice-président de l'agence. "Vous en faites une maladie", décréta l'analyste. » ROTH Philip, *Un homme*, *op. cit*., p. 20.

> *before?" "No," he said. "Well, it's your appendix. You need an operation." "When?" "Now*[1]*.""*

La vie du héros dépend, en fait, de la décision du médecin et ce *timing parfait* de circonstances lui sauve la vie.

Cette scène illustre parfaitement le moment critique entre la vie et la mort, car le personnage anonyme d'Everyman a failli mourir d'une appendicite non diagnostiquée. Cet instant où la fortune peut se retourner en fatalité, le *kairos* en grec ancien, se réfère à des actions n'admettant ni l'hésitation ni le retard. La notion de *kairos* est une question de temps, mais contrairement au sens de *chronos* ce n'est pas un temps quantitatif, mais qualitatif. Depuis Homère, *kairos* désigne « les endroits du corps où une blessure est efficace et paralyse l'adversaire[2] », c'est donc le point vital et donc potentiellement mortel. Dans les œuvres du corpus, le *kairos* permet d'augmenter la tension chez le lecteur, tout en insistant sur la place principale du médecin, seul capable d'accomplir les gestes techniques et de sauver le malade, parfois miraculeusement. Toujours dans *Everyman*, le chirurgien appuie précisément sur le point de souffrance et ordonne l'opération. Ce chirurgien saisit le moment opportun et parvient à maitriser la situation. Le rôle du médecin serait ainsi celui du tacticien, attendant le moment précis et sélectionnant l'endroit exact du corps sur lequel il faut agir. Or, cette perspective réduit considérablement l'art médical à de l'opportunisme.

Plus que le moment opportun, les médecins se retrouvent face à la maladie contagieuse dans l'obligation d'agir. David Jousset reprend l'analyse du commentateur d'Aristote, Pierre Aubenque, pour qui la notion de *kairos* traduit l'obligation, « il faut » : « le kairos est [...] le signal du devoir, la marque stimulant la réaction déontologique : c'est maintenant à moi d'accomplir ce que je dois faire[3]. » Il ne s'agit pas d'un concours de circonstances favorables au médecin dont l'échec ou la réussite dépendent de l'opportunisme du praticien. Le *kairos* implique aussi le devoir d'agir, cette notion traduisant un appel auquel le médecin, face à la souffrance humaine, ne saurait se dérober. Les romans du corpus mettent en exergue une responsabilité presque univoque du médecin, les autorités, quelles qu'elles soient, cédant momentanément le pouvoir à ceux qui connaissent le mieux le visage de l'ennemi :

> *El doctor Marco Aurelio Urbino, padre de Juvenal, fue un héroe civil de aquellas jornadas infaustas, y también su víctima más notable. Por determinación oficial concibió y dirigió en persona la estrategia sanitaria, pero de su propia iniciativa acabó por intervenir en*

---

[1] ROTH Philip, *Everyman*, *op. cit*., p. 35. « "Vous avez déjà eu mal au ventre ? lui demanda le chirurgien. — Non, répondit-il. — Eh bien, c'est l'appendice, il faut vous opérer. – Quand ? — Tout de suite." » ROTH Philip, *Un homme*, *op. cit*., p. 21.
[2] JOUSSET David, « Chapitre 6. Kairos. Le moment de la décision en éthique médicale », *op. cit*., 128.
[3] *Ibid*., p. 131.

> *todos los asuntos del orden social, hasta el punto de que en los instantes más críticos de la peste no parecía existir ninguna autoridad por encima de la suya*[1]*. (165)*

L'usurpation temporaire du pouvoir par le médecin est permise et même saluée, dans la mesure où il fait valoir son savoir et son savoir-faire. Ces connaissances lui donnent une clairvoyance, lui permettant de décider les actions opportunes. *Kairos* est une lumière permettant de voir ce qu'il faut faire et reconnaitre ; dans le cadre de la fiction, c'est au médecin de faire. Dans *LP,* le docteur Bernard Rieux ressent cet appel impérieux du « il faut » face à la peste, et grâce à sa conviction et à son courage il parvient à convaincre ses collègues, après une joute difficile avec le docteur Richard : « Les médecins se consultèrent et Richard finit par dire : — Il faut donc que nous prenions la responsabilité d'agir comme si la maladie était une peste. » (53) Même si les autres médecins ne sont pas totalement convaincus qu'il s'agisse de la peste, ils prennent soudainement conscience qu'ils doivent assurer entièrement la responsabilité si, comme l'anticipe Rieux, la moitié de la ville venait à mourir : « — La formule m'est indifférente, dit Rieux. Disons seulement que nous ne devons pas agir comme si la moitié de la ville ne risquait pas d'être tuée, car alors elle le serait. » (53)

Avoir en vue son *kairos* implique pour le médecin de ne pas fuir dans la technique, dans la fonction qu'il occupe, dans les protocoles, mais d'assumer ses décisions. La responsabilité du médecin dans la contagion réside dans le fait qu'il s'aperçoit, lors du moment critique, qu'il ne peut qu'agir. Dans *LP*, cet appel impérieux provient d'autrui et de sa souffrance. L'urgence amène le vieux Castel à s'essayer à la microbiologie, car il n'y a plus rien à perdre et que peut-être ses tentatives peuvent solder la réussite de la lutte contre le mal :

> Toute la question était d'empêcher le plus d'hommes possible de mourir et de connaître la séparation définitive. Il n'y avait pour cela qu'un seul moyen qui était de combattre la peste. Cette vérité n'était pas admirable, elle n'était que conséquente. C'est pourquoi il était naturel que le vieux Castel mît toute sa confiance et son énergie à fabriquer des sérums sur place, avec du matériel de fortune. (126)

Selon le narrateur, les actions entreprises par le docteur Castel sont logiques et cohérentes. Chez Camus, l'engagement va de soi, ce n'est pas un geste exceptionnel de la part d'un médecin que de guérir ses malades et de lutter contre le fléau coûte que coûte, c'est tout simplement évident.

Le *kairos* dans les romans du corpus ne possède pas le sens religieux originel de l'intervention divine au moment décisif ; la notion s'inscrit dans le temps de

[1] « Le docteur Marco Aurelio Urbino, père de Juvenal, fut un des héros de ces funestes journées en même temps que sa plus célèbre victime. Sur ordre officiel, il organisa et dirigea en personne la stratégie sanitaire mais finit par intervenir dans toutes les affaires d'ordre social au point qu'aux moments les plus critiques de l'épidémie il ne semblait y avoir aucune autorité au-dessus de la sienne. » (146)

l'action humaine possible : « le moment où le cours du temps, insuffisamment dirigé, semble hésiter et vaciller, pour le bien comme pour le mal de l'homme[1] ». Si Rieux et les autres personnages gravitant autour de lui s'engagent dans la lutte contre la peste, ce n'est pas avec la certitude de gagner. Au contraire, rien n'est moins certain, ils peuvent à tout moment perdre leur vie. Ce groupe d'amis s'engage en l'absence de certitudes et même de connaissances médicales, car « il fallait lutter de telle ou telle façon et ne pas se mettre à genoux » (126). Cette conviction inspire à Jean Tarrou l'idée d'organiser des formations sanitaires volontaires. Ce personnage calme, idéaliste et courageux, finit par convaincre peu à peu les autres personnages, tels Raymond Rambert, journaliste dont le seul intérêt était de rejoindre sa femme et qui finalement s'engage dans la lutte contre la peste, ou Joseph Grand, un auxiliaire obscur de la mairie qui s'occupe des fonctions administratives des formations sanitaires. Le *kairos* chez Camus n'est pas celui de la Providence, ni de l'action opportuniste du praticien, mais celle de l'action humaine possible.

b Médecins et pouvoir

Face à la maladie, les médecins acquièrent du pouvoir car ils assument la responsabilité d'empêcher la contagion, d'organiser la stratégie contre le mal et de proposer les traitements adéquats. Les succès de leurs initiatives leur valent d'être considérés comme des héros dont le statut équivaut à celui des héros militaires. Tel est le cas notamment de Marco Aurelio Urbino dans *ATC*, le père de Juvenal, qui laisse sa vie sur le champ de bataille. Le narrateur relate ainsi les mérites du médecin Marco Aurelio Urbino :

> *[L]a diligencia y la abnegación, y sobre todo su valentía personal, le merecieron los muchos honores que le fueron rendidos cuando la ciudad se restableció del desastre, y su nombre quedó con justicia entre los de otros tantos próceres de otras guerras menos honorables*[2]*. (165)*

Les derniers adieux faits à Marco Aurelio insistent sur son rôle de combattant de l'épidémie, et en tant que soldat de cette guerre, il est enterré au milieu d'hommages en sa mémoire. Les capacités du médecin se mesurent donc par rapport au sacrifice et aux efforts qu'il est prêt à fournir et non pas seulement par rapport à ses connaissances scientifiques.

---

[1] Pierre AUBENQUE cité dans JOUSSET David, « Chapitre 6. Kairos. Le moment de la décision en éthique médicale », *op. cit.*, p.133.

[2] « Sa diligence, son abnégation, et surtout son courage personnel lui valurent de nombreux honneurs qui lui furent rendus lorsque la ville se releva du désastre, et son nom demeura en toute justice parmi ceux d'autres héros de bien d'autres guerres moins honorables. » (147)

En plus du courage et du dévouement que Juvenal hérite de son père, il possède aussi les connaissances scientifiques qui faisaient défaut à ce dernier. L'affrontement définitif contre le choléra est remporté par Juvenal Urbino qui, contrairement à son père, jouit de son heure de gloire. Avant cette lutte décisive, les avertissements et les connaissances du jeune docteur Urbino ne font pas l'unanimité : "*Trató de imponer criterios novedosos en el Hospital de la Misericordia, pero no le fue tan fácil como le había parecido en sus entusiasmos juveniles, pues la rancia casa de salud se empecinaba en sus supersticiones atávicas*[1]*"* (159). Les efforts acharnés d'un seul homme pour empêcher le désastre suscitent la jalousie de ses confrères plus âgés : *"aun los más complacientes de sus amigos notables se compadecían de su pasión ilusoria*[2]*."* (163) Juvenal Urbino tente en vain d'imposer des critères scientifiques, de renouveler la pratique médicale. Les autorités suivent ses conseils lorsqu'ils s'avèrent efficaces pour conjurer le mal. La communauté, de manière unánime, le signale comme le seul responsable de la victoire contre le choléra : "*Apenas terminados sus estudios de especialización en Francia, el doctor Juvenal Urbino se dio a conocer en el país por haber conjurado a tiempo, con métodos novedosos y drásticos, la última epidemia de cólera morbo que padeció la provincia*[3]*.*" (69)

Les accomplissements du docteur Urbino surpassent largement ceux du géniteur :

> *[F]undó la Sociedad Médica, la primera y la única en las provincias del Caribe durante muchos años, y fue su presidente vitalicio. Logró la construcción del primer acueducto, del primer sistema de alcantarillas, y del mercado público cubierto que permitió sanear el pudridero de la bahía de las Ánimas. Fue además presidente de la Academia de la Lengua y de la Academia de Historia. El patriarca latino de Jerusalem lo hizo caballero de la Orden del Santo Sepulcro por sus servicios a la Iglesia, y el gobierno de Francia le concedió la Legión de Honor en el grado de comendador*[4]. (69-70)

La richesse, le prestige dont il jouit après avoir conjuré l'épidémie de choléra, ainsi que ses qualités personnelles, lui permettent d'exceller dans plusieurs domaines

---

[1] « Il tenta d'imposer des nouvelles méthodes, mais cela ne fut pas aussi facile que son enthousiasme juvénile le lui avait fait croire, car la maison de santé décrépite s'entêtait dans des superstitions ataviques » (142).

[2] « Même les plus complaisants de ses amis notables avaient pitié de sa passion illusoire. » (145)

[3] « Ses études de spécialisation à peine terminées en France, le docteur Urbino s'était fait connaître dans le pays pour avoir conjuré à temps, grâce à des méthodes nouvelles et draconiennes, la dernière épidémie de choléra morbus dont la province avait souffert. » (62)

[4] « Une bonne contribution du patrimoine familial lui permit de fonder la Société des médecins, première et unique pendant de longues années dans les provinces de Caraïbes : et il en avait été nommé président à vie. Il avait fait construire le premier aqueduc, le premier réseau d'égouts et le marché couvert qui avait permis d'assainir le dépotoir qu'était la baie des Âmes. Il était en outre président de l'Académie de la langue et de l'Académie d'histoire. Le patriarche latin de Jérusalem l'avait fait chevalier de l'ordre du Saint-Sépulcre en raison des services rendus à l'Église, et le gouvernement français lui avait octroyé la Légion d'honneur avec la dignité de commandeur. » (62)

autres que la clinique et l'épidémiologie. Les multiples hommages qu'il reçoit de son vivant témoignent de son statut de personnalité publique. Constatons également que le nombre de distinctions reçues semble presque impossible à atteindre en une vie ; le narrateur use de l'hyperbole pour exagérer les succès du médecin.

En effet, le narrateur accorde au médecin des réussites improbables comme celle de la restauration du théâtre de la Comédie : "*Sólo él logró lo que había parecido imposible durante un siglo: la restauración del Teatro de la Comedia*[1]" (71). Le ton humoristique prend le dessus dans la narration, puisque la lutte contre le choléra n'est pas considérée comme une tâche impossible, contrairement à la restauration du théâtre, jugée plus difficile à exécuter. Plus improbable encore, Juvenal Urbino est le responsable de la contagion de la fièvre de l'opéra, contaminant tous les milieux de la société :

> *Fue la iniciativa más contagiosa del doctor Urbino, pues la fiebre de la ópera contaminó hasta los sectores menos pensados de la ciudad, y dio origen a toda una generación de Isoldas y Otelos, y Aidas y Sigfridos. Sin embargo, nunca se llegó a los extremos que el doctor Urbino hubiera deseado, que era ver a italianizantes y wagnerianos enfrentados a bastonazo limpio en los intermedios*[2]*. (71)*

Si face à l'épidémie de choléra, le docteur Urbino devient le héros capable de juguler le mal, il est en revanche l'initiateur et le vecteur de la fièvre de l'opéra dans sa ville. La contagion est comprise ici dans le sens de transmission et d'influence de toute chose, bonne ou mauvaise. La contagion de la fièvre de l'opéra implique l'accès de tous les milieux socioéconomiques à des spectacles souvent considérés comme très exclusifs. Les drames d'Isolde, Othello, Aïda et Siegfried sont aussi tournés en dérision, car la bastonnade souhaitée par Urbino entre italianisants et wagnériens ridiculise l'opéra, le réduisant à une bagarre générale et joyeuse.

Ce héros, cette légende, meurt en tentant d'attraper un perroquet qu'il aimait et sa mort contraste fortement avec sa vie remarquable, pleine de succès :

> *—Sinvergüenza —le gritó [Juvenal Urbino].*
> *El loro replicó con una voz idéntica:*
> *—Más sinvergüenza serás tú, doctor.*

---

[1] « Il fut le seul à avoir pu réaliser ce qui, durant un siècle, avait semblé impossible : la restauration du théâtre de la Comédie » (62).

[2] « Ce fut sans doute l'initiative la plus contagieuse du docteur Urbino car la fièvre de l'opéra contamina jusqu'aux secteurs les plus inattendus de la ville et fut à l'origine de toute une génération d'Iseuts et d'Othellos, de Siegfrieds et d'Aïdas. Cependant, on n'en parvint jamais aux extrémités que le docteur Urbino eût souhaitées et qui étaient de voir italianisants et wagnériens se taper dessus à grands coups de canne pendant les entractes. » (63) Il serait plus juste de traduire par « une génération *d'Isoldes* », puisque l'auteur fait référence à l'opéra de Richard Wagner *Tristan und Isolde,* en français *Tristan et Isolde*, et non au récit de Tristan et Yseut écrit au XII^{e} siècle.

> *Siguió hablando con él sin perderlo de vista, mientras se puso los botines con mucho cuidado para no espantarlo*[1] *(67).*

Le docteur grimpe sur une échelle afin de saisir le perroquet, mais il effectue un mauvais calcul : "El doctor Urbino agarró el loro por el cuello con un suspiro de triunfo : ça y est. Pero lo soltó de inmediato, porque la escalera resbaló bajo sus pies[2]" (68). La gloire du médecin est exaltée pour mieux le rabaisser par une mort ridicule. L'écrivain multiplie les hommages et les tributs qui lui sont rendus, par le président de la république, l'archevêque, des artistes étrangers, désacralisant le défunt :

> *Un grupo de la Escuela de Bellas Artes hizo una mascarilla del cadáver que sirviera de molde para un busto de tamaño natural, pero se desistió del proyecto porque a nadie le pareció digna la fidelidad con que quedó plasmado el pavor del último instante*[3]*. (73)*

Malgré tous les honneurs, son épouse Fermina Daza refuse les sollicitations des personnalités politiques et religieuses, sachant parfaitement que les morts servent à la cause des autres. Elle refuse, comme son mari auparavant, de tirer parti du prestige professionnel pour gravir les échelons de la politique.

Tandis que Juvenal Urbino jouit de son prestige et assume son rôle de héros dans la lutte contre le mal, d'autres personnages médecins comme Bernard Rieux dans *LP* remettent en question la notion d'héroïsme : « il ne s'agit pas d'héroïsme dans tout cela. Il s'agit d'honnêteté. » (151) Récusant l'héroïsme, Bernard Rieux revendique le fait que les tâches accomplies ne sont pas l'œuvre des hommes extraordinaires, mais au contraire des hommes ordinaires dont l'engagement est essentiel. Albert Camus, beaucoup plus que García Márquez, met en exergue les tâches ingrates pour éviter la contagion. En effet, dans *ATC* les tâches ingrates se limitent à ce que les autorités fassent la sourde oreille face aux exigences de Juvenal Urbino pour améliorer l'état sanitaire de la ville. Celui-ci est ignoré et moqué par ses confrères jusqu'à ce qu'il fasse ses preuves contre le choléra et acquiert une notoriété lui permettant de mener à bien ses projets. Le docteur Bernard Rieux, en revanche, manque de l'assurance de son homologue : « Le docteur Rieux était dépourvu, comme l'étaient nos concitoyens, et c'est ainsi qu'il faut comprendre ses hésitations. C'est ainsi qu'il faut comprendre aussi qu'il fut partagé entre l'inquiétude et la confiance. » (41) Ses hésitations, ses doutes et ses

---

[1] « "Dévergondé !" lui cria-t-il [Juvenal Urbino]. Le perroquet répliqua d'une voix identique : "Dévergondé toi-même, docteur." Il continua de lui parler sans le quitter des yeux tandis qu'il enfila ses bottines en prenant soin de ne pas l'effrayer » (60).

[2] « Le docteur Urbino attrapa le perroquet par le cou avec un soupir de triomphe : *ça y est*. Mais il le lâcha aussitôt car l'échelle se déroba sous ses pieds » (61).

[3] « Un groupe de l'école des beaux-arts fit un masque mortuaire pour réaliser un buste grandeur nature mais renonça au projet parce que la fidélité avec laquelle l'effroi du dernier instant avait été modelé ne parut convenable à personne. » (65)

questionnements renvoient une image plus humaine, puisque faible, dans laquelle l'engagement, l'honnêteté et la responsabilité l'emportent sur l'héroïsme.

L'une des tâches ingrates que Rieux effectue est celle de la quarantaine, mesure phare afin d'empêcher la contagion. Cette mesure est particulièrement détaillée et employée :

> Diagnostiquer la fièvre épidémique revenait à faire enlever rapidement le malade. [...] Alors commençaient l'abstraction et la difficulté en effet, car la famille du malade savait qu'elle ne verrait plus ce dernier [...] Alors commençaient les luttes, les larmes, la persuasion [...]. Mais le malade était emmené. Rieux pouvait partir. (86)

L'isolement des personnes ayant été en contact avec une personne atteinte trahit de fait la crainte de la contagion. Que celle-ci ne soit pas admise par tous les médecins ne change en rien la procédure, puisque l'objectif de protéger la population prime. Or, la population même se rebelle contre l'isolement des malades :

> Les parents avaient alors fermé leur porte, préférant le tête-à-tête avec la peste à une séparation dont ils connaissaient maintenant l'issue. Cris, injonctions, interventions de la police et, plus tard, de la force armée, le malade était pris d'assaut. (86)

La population ressent cette mesure comme une autre séparation forcée et refuse de s'éloigner des êtres aimés. Il est intéressant de remarquer que même dans les circonstances exceptionnelles dans lesquelles se trouve la ville d'Oran, les gens refusent la séparation de leur proches, ce qui met en évidence, d'une part, l'échec des autorités à faire comprendre à la population le danger qu'elle encoure et, d'autre part, la méfiance à l'égard de l'isolement des malades.

Dans *LP*, plus que dans les autres romans du corpus, cette décision prend tout son sens dans le double enfermement de la ville. La population est isolée du reste du pays et, à l'intérieur même de la ville, il existe des camps d'isolement pour les malades. Notons par ailleurs que l'incipit de Daniel Defoe dans *Robinson Crusoé* (1719) insiste sur l'importance de l'enfermement en tant que thème majeur du roman : « Il est aussi raisonnable de représenter une espèce d'emprisonnement par une autre que de représenter n'importe quelle chose qui existe réellement par quelque chose qui n'existe pas. » (7) Camus montre, en effet, que la quarantaine devient peu à peu une procédure coercitive visant à diviser la population en deux groupes, les bien portants et les malades.

> Il [le camp] est entouré ordinairement de hauts murs de ciment et il avait suffi de placer des sentinelles aux quatre portes d'entrée pour rendre l'évasion difficile. De même, les murs empêchaient les gens de l'extérieur d'importuner de leur curiosité les malheureux qui étaient placés en quarantaine. (215)

Dans le roman de Camus, même ceux qui ne sont pas atteints par la maladie ou en contact avec elle, ne sont pas libres pour autant : « "Il y a toujours plus prisonnier

que moi" était la phrase qui résumait alors le seul espoir possible. » (156) De sorte que la liberté dans cet espace clos de *LP* n'est qu'un leurre, tout individu étant, de fait, empêché d'agir librement et de quitter les lieux sans enfreindre la loi.

Certes, le docteur Rieux accepte son rôle, un peu malgré lui, conscient que l'écartement des malades est un impératif afin de conjurer la maladie. Cependant, cette certitude ne l'aide pas à soulager sa conscience lorsqu'il assiste à des scènes de désarroi : « "Pitié, docteur !" disait Mme Loret [...]. Que signifiait cela ? Bien entendu, il avait pitié. Mais cela ne faisait avancer personne. » (86) La fréquence avec laquelle Rieux est forcé d'annoncer à des familles qu'un des leurs est gravement malade et qu'il faut l'isoler pèse lourdement sur lui :

> Tous les soirs des mères hurlaient ainsi, [...] tous les soirs des bras s'agrippaient à ceux de Rieux, des paroles inutiles, des promesses et des pleurs se précipitaient, tous les soirs des timbres d'ambulance déclenchaient des crises aussi vaines que toute douleur. Et au bout de cette longue suite de soirs toujours semblables, Rieux ne pouvait espérer rien d'autre qu'une longue suite de scènes pareilles, indéfiniment renouvelées. (87)

La compassion, l'empathie et la solidarité sont autant de qualités que Rieux possède, mais la monotonie de l'épidémie agit sur le moral de tous et plus particulièrement de ceux qui sont en contact avec la souffrance et la mort tous les jours. La pitié cède lentement la place à l'indifférence chez Rieux : « Oui, la peste, comme l'abstraction, était monotone. Une seule chose peut-être changeait et c'était Rieux lui-même. Il le sentait ce soir-là, [...] conscient seulement de la difficile indifférence qui commençait à l'emplir » (87). Pour que les meilleurs aspects de sa personnalité ne soient pas gâtés par le fléau, Rieux choisit de se détacher de la souffrance de ses patients afin de mieux les soigner.

D'autres personnages médecins exercent leur pouvoir sur leurs patients avec moins de scrupules que Bernard Rieux, tel est le cas du docteur Behrens dans *DZ*. Lors du rendez-vous médical avec Joachim Ziemßen et Hans Castorp, ce personnage cynique s'amuse à comparer les pensionnaires du sanatorium à des délinquants : *„"Nächster Delinquent!" sagte Behrens und stieß Hans Castorp mit dem Ellenbogen*[1]*. "* (300) Ces comparaisons de la part de Behrens sont récurrentes. Ainsi, lors de la première consultation de Joachim dans le sous-chapitre « Thermomètre » (*Das Thermometer)*, le médecin-chef compare le sanatorium à un établissement pénitentiaire[2] : *„Wir sind ja doch kein Bagno und kein ... sibirisches Bergwerk! Oder wollen Sie sagen, daß wir mit so was Ähnlichkeit haben? Ist gut,*

[1] « Au délinquant suivant ! lança Behrens en poussant Hans du coude » (225).

[2] Ce rapprochement entre l'institution sanatoriale et la prison apparait dans la correspondance de l'auteur. En faisant preuve d'humour, Thomas Mann trouve l'expression « réclusion hygiénique » *(ein hygienische Zuchthaus)* pour décrire son séjour au sanatorium du docteur Maximilian Oskar Bircher-Benner à Zürich en 1909, en raison du strict règlement mis en place. Cf. *Briefe I 1889-1913*, Frankfurt am Main : S. Fischer, 2002, p. 417.

Ziemßen! Wegtreten! Weiter, wer da noch Lust hat[1]*!"* (249) Ces parallèles ne sont pas anodins car, comme le rappellent les historiens Dominique Dessertine et Olivier Faure, le sanatorium préfigure l'hôpital moderne, tout en renouant avec l'ancienne tradition des léproseries et des asiles de pestiférés, dont les missions sont de *soigner* et d'*isoler*[2].

Les objectifs pour endiguer la propagation de la maladie se transforment en mesures coercitives visant aussi à établir l'ordre et la discipline. Ainsi, le lecteur apprend que certains amusements sont interdits dans le sanatorium sous peine d'expulsion : *„Und was das Verbotensein betrifft, da gibt es noch mehr Verbotenes, was hier gespielt wird, Poker, verstehst du, und in dem und jenem Hotel auch petits chevaux, — bei uns steht Ausweisung darauf, es soll das Allerschädlichste sein*[3]*."* (105) Cependant, les règles apparemment strictes ne n'appliquent pas à tous les pensionnaires de la même manière. Ainsi, un prince atteint de tuberculose méningée, conférant à Behrens le titre de « conseiller aulique » (*Hofrat*), s'échappe après le contrôle du soir pour jouer aux jeux interdits dans un hôtel. Le médecin-chef n'ignore pas ces contraventions au règlement, mais décide en connaissance de cause de ne pas reprendre les infracteurs : *„Von dem skandalösen Lebenswandel dieses Prinzen spreche noch heute die ganze Gegend, aber Rhadamanth habe ein Auge zugedrückt, beide Augen, jeder Zoll ein Hofrat*[4]*. "* (90) Ludovico Settembrini, l'homme de lettres originaire d'Italie, ne manque pas d'esprit lorsqu'il surnomme les docteurs Behrens et Krokowski, Rhadamante et Minos, les juges de l'enfer.

En tant que juge de ce royaume d'ombres (*Schattenreich*), Behrens peut décréter tant le temps du séjour de chaque pensionnaire que la mort de ceux-ci, s'ils décident de partir de manière inopinée. Ainsi, lorsque Settembrini souhaite se rendre à Barcelone, où se tient une assemblée générale de la « Ligue internationale pour l'organisation du progrès », Behrens refuse son départ : *„ Aber dieser Schuft von Hofrat verbot es mir unter Todesdrohungen, - und, was wollen Sie, ich fürchtete den Tod und reiste nicht*[5]*."* (340) Les méthodes de persuasion de Behrens s'avèrent

---

[1] « Ce n'est tout de même pas le bagne, ni les mines de Sibérie ! Vous voulez dire qu'on n'en est pas loin, ou quoi ? C'est bon, Ziemssen, rompez ! Au suivant, s'il y a encore un amateur ! » (187)

[2] DESSERTINE Dominique et FAURE Olivier,« Malades et sanatoriums dans l'entre-deux-guerres », *Peurs et terreurs face à la contagion : Choléra, tuberculose, syphilis XIX*ème *-XX*ème *siècles*, Paris : Fayard, 2003, p. 218.

[3] « À propos d'interdictions, on joue ici à d'autres jeux défendus, au poker, comprends-tu, et aux petits chevaux, dans tel ou tel hôtel ; chez nous, on est menacé d'expulsion si on y joue, sous prétexte que c'est terriblement mauvais pour la santé. » (80)

[4] « Alors que toute la région, aujourd'hui encore, parlait des mœurs scandaleuses de ce prince, Rhadamante avait fermé les yeux et feint de ne rien voir, conseiller aulique jusqu'au bout des ongles. » (69)

[5] « Mais ce bandit de coteur me l'a interdit en usant des menaces de mort et, que voulez-vous ? craignant la mort, je n'ai pas fait le voyage. » (256)

efficaces et souvent autoritaires : il interdit (*verbot*) et profère même des menaces de mort (*Todesdrohungen*) afin d'empêcher tout départ inopiné du sanatorium. Settembrini, très conscient du danger encouru par Castorp en restant dans ces lieux infernaux, l'exhorte à regagner la plaine :

> *Meiden Sie diesen Sumpf, dies Eiland der Kirke, auf dem ungestraft zu hausen Sie nicht Odysseus genug sind. Sie werden auf allen vieren gehen, Sie neigen sich schon auf Ihre vorderen Extremitäten, bald werden Sie zu grunzen be-ginnen, -hüten Sie sich*[1]*! (342)*

Hans Castorp serait, d'après Settembrini, semblable aux compagnons d'Ulysse qui, au chant X de l'*Odyssée*, sont transformés en porcs après avoir bu un breuvage donné par la magicienne Circé et, par conséquent, incapable de résister aux ensorcellements de cette *montagne magique*. Moins lucide que l'Italien, Castorp ne s'aperçoit pas de la réalité du sanatorium où il séjourne : un lieu de séquestration qui finit par apparaitre comme volontaire.

3 Art médical

Le métier du médecin est celui de la fréquentation de la souffrance et de la mort et, dans les œuvres du corpus, ces médecins-Sujets ne parviennent jamais à s'habituer à perdre leurs patients. Ainsi, l'art, compris dans le sens plus large de la création humaine, apparait comme une issue et comme un refuge pour ces médecins tourmentés. Le pouvoir humain de créer du sens et de l'ordre dans le désordre et le non-sens, fait des médecins des artistes, car ils contribuent de manière décisive à la construction du sens de la maladie, allant parfois jusqu'à imposer une certaine interprétation aux malades. Dans ce sens, la démarche pédagogique utilisée par les médecins afin d'instruire le malade dans sa maladie, s'apparente dans certains cas à celle du maitre et de l'apprenti.

a Transmission de la connaissance

Gérard Danou écrit : « Lorsque le corps est bouleversé par la maladie, de la grippe passagère aux affections chroniques, seul le malade peut en parler[2]. » Bien que le discours du médecin soit éloigné de l'expérience même de la maladie, il dispose de plus de connaissances que le malade. Ainsi finit-il par instruire le malade

[1] « Évitez ce bourbier, cet îlot de Circé : vous n'êtes pas assez Ulysse pour y séjourner impunément. Vous allez vous retrouver à quatre pattes, vos extrémités antérieures se penchent déjà et, bientôt, vous pousserez des grognements, gare à vous ! » (257)

[2] DANOU Gérard, *Le Corps souffrant, littérature et médecine*, *op. cit.*, p. 11.

sur sa propre maladie, comme le docteur Behrens qui s'attarde à expliquer à Castorp la séméiologie pulmonaire servant à décrire les sons lors de l'auscultation : *„"Hören Sie den Unterschied?" Und der Hofrat klopfte abwechselnd links oben an der Brust und etwas weiter unten. "Da klingt es etwas dumpfer als hier", sagte Hans Castorp."Sehr gut. Sie sollten Spezialist werden*[1]*."*" (251-252) Notons par ailleurs que Behrens interroge Castorp de la même manière qu'il le fait avec le docteur Krokowski : *„"Hören Sie?" fragte er [Behrens] dabei zu Dr. Krokowski hinüber*[2]*..."* (250)

Le médecin aurait pu se contenter d'expliquer dans les grandes lignes sa démarche, mais Behrens s'adresse à Hans Castorp comme il le ferait avec un interne, en lui apprenant la manière de faire. Tel est le cas lorsque les deux hommes observent attentivement la radiographie de Joachim :

> *„Sehen Sie das Zwerchfell?" sagte er [Behrens] und wies mit dem Finger auf den dunklen Bogen, der sich unten im Fenster hob und senkte... „Sehen Sie die Buckel hier linkerseits, die Erhöhungen? Das ist die Rippenfellentzündung, die er mit fünfzehn Jahren hatte." [...] „Sehen Sie die Hilusdrüsen? Sehen Sie die Verwachsungen? Sehen Sie die Kavernen hier? Da kommen die Gifte her, die ihn beschwipsen*[3]*. " (302)*

Tandis que certains patients ne veulent savoir que ce qui est nécessaire pour comprendre leur souffrance, d'autres — comme Hans Castorp — constituent un public intéressé par le corps humain, au point d'envisager la profession médicale, comme il le fait savoir au docteur Behrens : *„Manchmal habe ich mich schon gefragt, ob ich nicht Arzt hätte werden sollen, — in gewisser Weise hätte das, glaube ich, nicht schlecht für mich gepaßt*[4]*."* (363)

L'approche de Behrens est tout à fait pédagogique, puisqu'il s'agit avant tout d'apprendre à *voir*. Comme l'explique Michel Foucault dans *Naissance de la clinique*, depuis la fin du XVIII[e] siècle, le corps malade devient aussi pour les médecins *objet d'instruction* :

> Il s'agit d'une nouvelle disposition des objets du savoir : un domaine où la vérité s'enseigne d'elle-même et de la même façon au regard de l'observateur expérimenté et

[1] « " —Vous entendez la différence ?" Et le docteur percuta en alternance le haut et le bas de la poitrine, à gauche. "Ici le son est un peu plus étouffé que là, dit Hans.
—Très bien. Vous pourrez devenir spécialiste. » (189)

[2] « "Vous entendez ?" demanda-t-il en se tournant vers le docteur Krokovski » (188).

[3] « "Vous voyez le diaphragme ?" dit-il [Behrens] en désignant un arc sombre qui se levait et s'abaissait en bas de l'écran..."Vous voyez ces bosses, là, à gauche, ces voussures ? C'est la pleurésie qu'il a eu à quinze ans. [...] Vous voyez les ganglions des hiles, et ces adhérences ? Vous voyez ces cavernes ? C'est de là que viennent les substances toxiques qui le soûlent. » (227)

[4] « Il m'est arrivé de me demander si je ne voulais pas être médecin : d'une certaine façon, je crois que ce métier m'aurait assez convenu. » (273)

> à celui de l'apprenti encore naïf ; pour l'un et pour l'autre, il n'y a qu'un seul langage : l'hôpital, où la série des malades examinés est, en elle-même, école[1].

De manière tout à fait analogue, Behrens scrute l'intérieur de Joachim tout en expliquant à Castorp à quels organes ces taches, ces lignes correspondent. L'apprentissage se fait en simultané, il n'y pas une vérité établie qui va être corroborée, mais un examen du corps malade réalisé par le maitre et l'apprenti :

> *Er [Behrens] studierte die Flecke und Linien, das schwarze Gekräusel im inneren Brustraum, während auch sein Mitspäher [Castorp] nicht müde wurde, Joachims Grabesgestalt und Totenbein zu betrachten, dies kahle Gerüst und spindeldürre Memento. Andacht und Schrecken erfüllten ihn. „Jawohl, jawohl, ich sehe", sagte er [Castorp] mehrmals. „Mein Gott, ich sehe[2]!" (303)*

Or, transformer un individu malade en objet d'observation pose des problèmes moraux, comme l'affirme Foucault, puisque ce qu'on déchiffre en lui sert à mieux connaitre les autres[3]. Certes, le cas évoqué par Foucault est celui de pauvres servants uniquement d'objets d'apprentissage pour les praticiens sans toutefois être guéris ; et la situation de Joachim dans *DZ* diffère puisqu'il est un pensionnaire suffisamment aisé pour régler les frais de ses soins au sanatorium. Mais le corps de Joachim n'en reste pas moins *objet* à examiner et à scruter impudiquement comme une sorte de spectacle macabre :

> *Heftig bewegt von dem, was er sah, oder eigentlich davon, daß er es sah, fühlte er sein Gemüt von geheimen Zweifeln gestachelt, ob es rechte Dinge seien, mit denen dies zugehe, Zweifeln an der Erlaubtheit seines Schauens im schütternden, knisternden Dunkel; und die zerrende Lust der Indiskretion mischte sich in seiner Brust mit Gefühlen der Rührung und Frömmigkeit[4]. (303)*

Castorp est saisi d'effroi et de plaisir de *voir* le corps de l'intérieur. C'est un plaisir presque sensuel, puisqu'il s'agit d'observer l'intimité de l'autre. Notons par ailleurs que dans le dialogue érotique que Castorp entretient avec Madame Chauchat, celui-ci appelle « atelier de photographie intime » le laboratoire de radiologie, et que sa demande à Madame Chauchat de le laisser voir son portrait intime ne cache pas les intentions du jeune homme : « —Moi, j'ai vu ton portrait extérieur. J'aimerais beaucoup mieux voir ton portrait intérieur qui est enfermé dans ta chambre… » (468)

---

[1] FOUCAULT Michel, *Naissance de la clinique*, *op. cit*., p. 103.

[2] « Il [Behrens] étudiait les taches et les lignes, les sinuosités noires qu'il y avait à l'intérieur de la cage thoracique, et même l'autre guetteur [Castorp] ne se lassait pas de contempler la figure sépulcrale et les ossements de Joachim, cette carcasse décharnée, ce *memento mori* sec comme un coup de trique. Il [Castorp] se recueillit, saisi d'effroi. " Oui, oui, je vois, répéta-t-il. Mon Dieu, je vois !" » (228)

[3] FOUCAULT Michel, *Naissance de la clinique*, *op. cit*., p. 123.

[4] « Ébranlé par ce qu'il voyait, ou plutôt par le fait même de voir, il se sentait taraudé par des doutes secrets : y avait-il du louche dans ces manipulations, était-il vraiment licite de les regarder dans cette obscurité vibrante et grésillante ? Dans son cœur, le plaisir de l'indiscrétion et ses tiraillements se mêlaient à des sentiments d'émotion et de piété. » (228)

Cet intérêt pour instruire le malade dans sa maladie ne se limite pas à ces quelques renseignements donnés lors des séances avec le *Hofrat* Behrens. Le sanatorium international Berghof propose par ailleurs une série de conférences organisées par le docteur Edhin Krokowski, dont le titre général est « le pouvoir pathogène de l'amour ». Selon Joachim Ziemßen, il s'agit d'un divertissement instructif (*belehrende Unterhaltung*) auquel tous les pensionnaires germanophones adultes et non moribonds sont tenus d'assister. Si Behrens se contente d'expliquer à Castorp les procédures et l'initie à la séméiologie pulmonaire, le docteur Krokowski va plus loin que son supérieur hiérarchique, car ni le ton ni le contenu des interventions de Krokowski ne ressemblent aux séances avec le *Hofrat*. En effet, Joachim présente à son cousin cette série de leçons comme une sorte de vulgarisation scientifique (*einen populärwissenschaftlichen Kursus*). Dans la mesure où les conférences sont argumentées et élaborées, le but recherché est celui de convaincre l'auditoire des hypothèses de Krokowski, notamment celle de la maladie comme avatar de la passion amoureuse.

Le pouvoir persuasif du docteur Krokowski est tel qu'il parvient à convaincre les pensionnaires d'adhérer à ses théories. Ainsi Castorp, au début de son séjour, se montre très sceptique vis-à-vis de la pratique psychique de Krokowski et il le fait savoir à Joachim :

> *„Was treibt er? Seelenzergliederung? Das ist ja widerlich!" [...] Er war ihrer gar nicht mehr Herr, nach allem andern hatte die Seelenzergliederung es ihm vollends angetan, und er lachte so sehr, daß die Tränen ihm unter der Hand hervorliefen, mit der er, sich vorbeugend, die Augen bedeckte*[1]*. (19-20)*

Cette première réaction de Castorp est confirmée lors de la première rencontre entre les deux hommes, au cours de laquelle Castorp refuse le traitement proposé par le docteur Krokowski, ajoutant qu'il est en parfaite santé. Le rejet brutal des pratiques du docteur contraste ironiquement avec sa participation ultérieure aux conférences et aux séances privées avec celui-ci.

Or, le terme « décomposition psychique » (*Seelenzergliederung*) utilisé à plusieurs reprises pour décrire les pratiques du docteur Krokowski n'a rien d'un néologisme. En effet, le pneumologue et médecin-chef du sanatorium *Marienhöhe* à Baden-Baden, Georg Groddeck, l'emploie dans son livre *Nasamecu : der gesunde*

[1] « "— Quoi ? La décomposition psychique ? Mais c'est répugnant !" [...] Il ne pouvait plus se dominer : après tout le reste, cette décomposition du psychisme l'avait ravi et, plié en deux, il riait tellement que des larmes jaillissaient sous la paume dissimulant ses yeux. » Les deux traductions françaises de *La Montagne magique* offrent deux versions du terme : « dissection psychique » pour Maurice Betz (1931) ; et « décomposition psychique » pour la traduction plus récente de Claire de Oliveira (2016).

und kranke Mensch, gemeinverständlich dargestellt (1913)[1]. Bien avant de faire la connaissance de Sigmund Freud en 1920 lors du Congrès de La Haye et malgré ses réticences, Groddeck étudie l'œuvre de celui-ci dont il intègre la méthode psychanalytique sans abandonner pour autant les massages et l'hydrothérapie[2]. Or, avant cette période, Groddeck critique de manière virulente la psychanalyse dont il souligne les dangers :

> Dans la psychanalyse, cette dissection de l'âme, il s'agit pour l'essentiel, de ramener des phénomènes pathologiques de tous ordres, aussi bien psychiques que physiques à des émotions profondes [...] on peut dire sans détour que le patient s'engage dans une dépendance indissoluble de son médecin puisqu'il est conscient que cet autre sait de lui quelque chose que nul ne doit savoir. Il devient à tout jamais l'esclave de son médecin[3].

La reprise par Thomas Mann du terme „*Seelenzergliederung*" n'a rien d'une coïncidence, car il adhère volontiers à cette critique de la méthode psychanalytique. Notons par exemple, dans le sous-chapitre « Satan fait des propositions infamantes » (*Satana macht ehrrührige Vorschläge*), un rêve de Castorp faisant allusion de manière flagrante au désir sexuel qu'il éprouve pour Madame Chauchat, et qui lui rappelle son camarade de classe Přibislav Hippe. Le rêve tourne au cauchemar, car Krokowski le poursuit sans relâche et Castorp se cache afin de ne pas participer à ses « dissections de l'âme » :

> *Und sah sich alsbald in der Lage, Zuflucht vor Dr. Krokowski suchen zu müssen, der ihm nachstellte, um Seelenzergliederung mit ihm vorzunehmen, wovor Hans Castorp eine tolle, eine wahrhaft unsinnige Angst empfand. Er floh vor dem Doktor behinderten Fußes an den Glaswänden vorbei durch die Balkonlogen, sprang mit Gefahr seines Lebens in den Garten hinab, suchte in seiner Not sogar die rotbraune Flaggenstange zu erklettern und erwachte schwitzend in dem Augenblick, als der Verfolger ihn am Hosenbein packte*[4]*. (129)*

Le rêve de Castorp exprime sa peur de confier un secret trop gênant à Krokowski, et d'en être son prisonnier à jamais. Bien que certaines pratiques soient tournées en dérision, ceci n'implique pas pour autant un rejet des théories freudiennes. Au

---

[1] Il est tout à fait probable que Thomas Mann ait eu connaissance de cette œuvre de Groddeck, et ce d'autant plus que la publication de *Nasamecu* (1913) est contemporain du sous-chapitre « Analyse » rédigé en 1915.

[2] GRODDECK Georg, *La maladie, l'art et le symbole*, Paris : Gallimard, 1969, p. 15.

[3] GRODDECK Georg, *Nasamecu la nature guérit*, Paris : Aubier-Montaigne, 1980, p. 85-87. La traduction de Pierre Villain, plus littérale, du terme *Seelenzergliederung* par « dissection de l'âme », parvient à intégrer la notion d'âme, capitale dans la compréhension de la maladie chez Groddeck pour qui « la séparation entre l'âme et le corps n'existe pas » Cf. GRODDECK Georg, *La maladie, l'art et le symbole*, *op. cit*., p. 49. De plus, le roman psychanalytique publié en 1921, *Der Seelensucher* (Le chercheur d'âme), montre bien la récurrence de ce motif dans la pensée de Groddeck.

[4] « Peu de temps après, il se vit dans l'obligation de fuir le docteur Krokovski : ce dernier le poursuivait afin d'entreprendre une décomposition de son psychisme, ce qui inspirait à Hans une peur terrible, véritablement insensée. Pour fuir le docteur, il dut traverser les loggias en longeant les parois de verre, infirme d'un pied, et sauter dans le jardin au péril de sa vie en tentant, dans sa détresse, de grimper au mât ocre du drapeau ; il se réveilla en nage au moment où son poursuivant l'attrapait par la jambe du pantalon. » (98)

contraire, comme le note la traductrice Claire de Oliveira, Mann « dénonce la réception approximative et dilettante des théories viennoises, tout en marquant un vif intérêt pour leur formidable avancée[1]. »

Si dans un premier temps, le ton moqueur prédomine sur l'interprétation de la maladie comme passion refoulée ; dans un deuxième temps, la conversation entre Castorp et de Madame Chauchat dans le sous-chapitre « Nuit de Walpurgis » (*Walpurgisnacht*) montre que celui-ci y croit, car il explique en ces termes à la belle Russe la cause de sa fièvre : « La fièvre de mon corps et le battement de mon cœur harassé et le frissonnement de mes membres, c'est le contraire d'un incident, car ce n'est rien d'autre [...] rien d'autre que mon amour pour toi » (471). Toutefois, la scène se déroule au moment du carnaval, un moment où certaines concessions sont permises et où les catégories sont renversées, comme Clawdia Chauchat le lui fait remarquer : « Vraiment tu les prends bien au sérieux les coutumes du carnaval. » (466) Ainsi pourrait-on croire que la déclaration enflammée de Castorp ne prouve pas qu'il est convaincu, mais plutôt qu'il s'en sert afin de séduire la jeune femme.

Les médecins dans *DZ* font plus que simplement instruire le malade dans sa maladie ou lui apprendre des gestes techniques ; ils orientent l'interprétation de la maladie. Ce faisant, ils participent de manière active et décisive à la construction du sens donné à la souffrance. Behrens et surtout Krokowski mettent au service de leur interprétation tous les moyens dont ils disposent, à savoir l'autorité qu'ils possèdent, en plus de l'obligation pour tous les pensionnaires d'assister aux conférences de celui-ci. Krokowski incite tous les pensionnaires à poursuivre des « dissections de l'âme » lors de séances privées :

> *Es stellte sich heraus, daß Dr. Krokowski am Schlusse seines Vortrages große Propaganda für die Seelenzergliederung machte und mit offenen Armen alle aufforderte, zu ihm zu kommen. Kommet her zu mir, sagte er mit anderen Worten, die ihr mühselig und beladen seid! Und er ließ keinen Zweifel an seiner Überzeugung, daß alle ohne Ausnahme mühselig und beladen waren*[2]*. (181)*

Notons que le narrateur emploie volontiers le terme „*Propaganda*", montrant ainsi que le but est non seulement d'orienter, mais bien *d'influencer* la prise de conscience générale.

Quant aux patients, ils ne disposent pas des mêmes moyens pour transmettre leur interprétation de leur souffrance, ce qui n'empêche nullement la

---

[1] OLIVEIRA Claire de, « Postface », *op. cit.*, p.756.

[2] « Il s'avéra que le docteur, dans sa conclusion, faisait l'article pour la décomposition psychique et, les bras ouverts, incitait tout le monde à le rejoindre. Venez à moi, disait-il en d'autres termes, vous qui peinez sous le poids du fardeau ! Et il n'en doutait pas un seul instant, convaincu que tous, sans exception, peinaient sous le poids du fardeau. » (137)

construction d'autres sens de la maladie. Dans le sanatorium Berghof, les malades ont tout le loisir de se divertir et de s'instruire à leur gré, ce qui permet notamment à Hans Castorp de confronter son point de vue à d'autres, notamment à celui de Settembrini. Ainsi, Castorp expose à Joachim Ziemßen et à Ludovico Settembrini sa théorie concernant la maladie : *„Man denkt, ein dummer Mensch muß gesund und gewöhnlich sein, und Krankheit muß den Menschen fein und klug und besonders machen*[1]." (137) Résolument opposé à ces idées, le pédagogue italien rétorque :

> *Auch mir ist ein geistreicher Kranker lieber als ein schwindsüchtiger Dummkopf. Aber mein Protest beginnt, wenn Sie Krankheit mit Dummheit im Verein gewissermaßen als einen Stilfehler betrachten [...] Krankheit ist durchaus nicht vornehm, durchaus nicht ehrwürdig, diese Auffassung ist selbst Krankheit oder sie führt dazu*[2]*. (138)*

Settembrini décèle chez Castorp un penchant pour la maladie et pour la mort qu'il tente de corriger tout de suite. Cependant, il manque cruellement de moyens de diffusion pour concourir avec l'interprétation de la maladie de Krokowski. Si le savoir est disponible dans le sanatorium Berghof, seule l'interprétation des médecins est largement diffusée.

Les malades détiennent aussi moins d'informations que les médecins et, par conséquent, c'est au médecin de décider quelles informations partager avec le malade et quand le faire. À cet égard, le docteur Juvenal Urbino dans *ATC* affirme que l'individu qui décède a le droit de garder ses secrets intacts. Ainsi, du vivant du patient, le médecin tente de tromper les pharmaciens en prescrivant de faux et de bons médicaments : *"el doctor Urbino prescribía medicinas falsas junto con las correctas, para preservar el derecho sagrado de los enfermos a morirse en paz con el secreto de sus enfermedades*[3]*."* (351) Or, l'affirmation d'Urbino porte à confusion dans la mesure où il n'est pas clair si le malade détient ces informations. Autrement dit, si la prescription peut induire le pharmacien en erreur, le même effet pourrait être produit chez le patient ignorant sa maladie.

Le monopole de la parole et de l'information est particulièrement utile en cas de contagion. En effet, les médecins peuvent occulter au patient la nature contagieuse de la maladie afin de lui éviter la culpabilité d'avoir contaminé d'autres personnes. Ceci est parfaitement illustré dans *N*, où le docteur Steinberg, un médecin de famille, est décrit dans les termes les plus élogieux : *"He was unfailingly*

---

[1] « On se dit qu'un être idiot doit être en bonne santé et ordinaire, et que la maladie vous rend raffiné, intelligent et spécial » (104).

[2] « Comme vous, je préfère un malade spirituel à un imbécile atteint de phtisie. Mais je proteste dès lors que vous voyez en la maladie, associée à la bêtise, une sorte de faute de style [...] La maladie n'a rien d'éminent ni de respectable, c'est plutôt une telle opinion qui est morbide ou susceptible de déboucher sur la maladie. » (105)

[3] « Le docteur Juvenal Urbino prescrivait de faux médicaments avec les bons afin de préserver le droit sacré des malades à mourir en paix dans le secret de leurs maladies. » (314)

friendly, one of those engaging family physicians who, when they step into the waiting room holding someone's file folder, make the faces of all their patients light up[1]*"* (100). Lorsque Bucky cherche son conseil, hanté par la peur de la polio, celui-ci omet la possibilité de la contagion afin de le décharger de sa responsabilité dans la transmission du mal :

> *"We don't know who or what carries polio, and there's still some debate about how enters the body. But what is important is that you cleaned up an unhygienic mess and reassured the boys by the way you took charge. You demonstrated your competence, you demonstrated your equanimity —that's what the kids have to see*[2]*." (104)*

Le rapport entre médecin et malade s'avère parfois paternaliste. Le médecin conseille le patient non seulement en ce qui concerne sa propre maladie, mais aussi sa vie personnelle. Ainsi, le cardiologue explique au personnage anonyme dans *Everyman* qu'il doit le protéger, y compris de son épouse :

> *He hadn't realized how observant his cardiologist was of nonmedical matters until the man came to see him midway through his hospital stay and told him that he could not be released from the hospital if his home care was to be provided by his wife. "I don't like to have to say these things, fundamentally she's not my business, but I've watched her when she's come to visit. The woman is basically and absence and not a presence, and I have no choice but to protect my patient*[3]*."*

Avec la connivence du personnage anonyme et de son frère Howard, l'épouse est écartée de toute décision et de toute responsabilité concernant les soins du patient. En effet, le narrateur dresse un portrait dépréciatif de la troisième épouse du personnage anonyme, un mannequin danoise prénommée Merete qui, pour tout soutien, se demande ce qu'elle va devenir : *"She was young and untried and maybe she had intended to say something different, but he took it that she meant what would happen to her should he fail to survive. "One thing at a time," he told her. "First let me die. Then I'll come help you bear up*[4]*.""* Le commentaire du cardiologue

---

[1] « Il était aimable en toutes circonstances — un de ces médecins de famille sympathiques qui, lorsqu'ils entrent dans la salle d'attente en tenant à la main le dossier de quelqu'un, voient les visages de tous leurs patients s'illuminer. » (43)

[2] « Nous ne savons pas par qui ou par quoi se transmet la polio, et la question encore débattue de savoir comment cela pénètre dans le corps. Mais l'important, c'est que vous ayez nettoyé la zone polluée et rassuré les élèves par votre façon de prendre la situation en main. Vous avez fait preuve de compétence, vous avez fait preuve de sang-froid, c'est cela qu'il faut montrer aux enfants. » (44)

[3] ROTH Philip, *Everyman*, *op. cit.*, p. 45. « Il ne s'était jamais rendu compte que la clairvoyance de son cardiologue débordait la sphère médicale, jusqu'au moment où il était venu lui rendre visite, vers le milieu de son séjour à l'hôpital, pour lui dire qu'il ne le laisserait pas sortir si ses soins à domicile devaient être assurés par sa femme. "Ça m'ennuie de vous dire ce genre de choses, et d'ailleurs votre vie conjugale ne me regarde pas, mais j'ai observé cette femme lorsqu'elle vient vous voir : c'est une absence, pas une présence ; or moi, je suis bien obligé de protéger mon malade." » ROTH Philip, *Un homme*, *op. cit.*, p. 26.

[4] ROTH Philip, *Everyman*, *op. cit.*, p. 44. « Elle était jeune, la vie ne l'avait pas éprouvée ; elle s'était peut-être mal exprimée, mais il comprit qu'elle se demandait ce qu'elle allait devenir s'il restait sur le billard. "Chaque chose en son temps, s'il te plaît. Laisse-moi d'abord mourir, si tu veux que je t'aide à supporter ton chagrin." » ROTH Philip, *Un homme*, *op. cit.*, p. 26.

trop soucieux de ses patients aurait pu être compris comme une intromission impardonnable de la part d'un médecin dont le rôle concerne avant tout la santé physique. Or, l'une des prérogatives des médecins dans les œuvres du corpus est bien celle de pouvoir s'immiscer dans tous les domaines de la vie du malade s'ils le jugent nécessaire.

b Médecin-artiste

Le médecin connait le patient mieux que ses proches, puisqu'il le connait aussi de l'intérieur par les procédures chirurgicales notamment. Ces connaissances et les confidences reçues par le médecin le transforment aussi en biographe de son patient : il est à même d'en raconter l'histoire. De sorte que l'histoire clinique du patient abandonne le statut de document administratif pour devenir une sorte de témoignage de la vie d'un individu. Ainsi, dans le roman de Philip Roth *E*, la vie d'un homme ordinaire est retracée à travers ses maladies et jusqu'à sa mort. La description faite de chaque intervention chirurgicale ressemble à celle que pourrait faire un médecin de son patient, en citant la liste des moments où il était malade. Le narrateur résume ainsi la vie de son personnage anonyme :

> *He was still only in his sixties when his health began giving way and his body seemed threatened all the time. He'd married three times, has mistresses and children and an interesting job where he'd been a success, but now eluding death seemed to have become the central business of his life and bodily decay his entire story*[1].

Contrairement à l'histoire clinique, les moments de santé ne sont pas en creux ni absents, le romancier comble ce manque en complétant l'histoire de cet homme ordinaire dans les moments où sa bonne santé lui permet d'oublier sa mortalité.

La démarche du médecin ressemble et se superpose à celle du narrateur, car il connait mieux que personne le patient. Comme le dit le docteur Behrens à Castorp en parlant de Madame Chauchat : *„ich kenne sie ja mehr inwendig, subkutan, verstehen Sie, über arteriellen Blutdruck, Gewebsspannung und Lymphbewegung, da weiß ich bei ihr so ziemlich Bescheid — aus bestimmten Gründen*[2]*."* (356) La connaissance qu'a le docteur de la belle Russe n'est que partiellement due au traitement prodigué par celui-ci. En fait, comme ce

---

[1] ROTH Philip, *Everyman*, *op. cit.*, p. 71. « Et lui, qui n'avait jamais que soixante-cinq ans, sa santé le lâchait, son corps semblait en péril permanent. Il s'était marié trois fois, il avait eu des maîtresses, des enfants, il avait fait une carrière intéressante et réussie, or voilà qu'échapper à la mort semblait devenir la grande affaire de sa vie, qui se résumait désormais à l'histoire de son déclin physique. » ROTH Philip, *Un homme*, *op. cit.*, p. 38.

[2] « Moi, je la connais davantage de l'intérieur, de façon sous-cutanée, comprenez-vous : la pression artérielle, la tension des tissus, le circuit lymphatique, j'en sais assez long là-dessus, la concernant, pour des raisons bien précises. » (268)

commentaire du médecin le laisse entendre en filigrane, il a eu les faveurs de la féline Madame Chauchat. Le dialogue entre Behrens et Castorp a lieu dans les appartements privés du médecin, où sont exposées les photographies et les peintures réalisées par Behrens. Hans trouve facilement le portrait de Madame Chauchat, dont la seule partie réussie est celle du décolleté :

> *Die matt schimmernde Weiße dieser zarten, aber nicht mageren Brüste, die sich in der bläulichen Schleierdraperie verlor, hatte viel Natur; sicherlich war sie mit Gefühl gemalt, aber unbeschadet einer gewissen Süßigkeit, die davon ausging, hatte der Künstler ihr eine Art von wissenschaftlicher Realität und lebendiger Genauigkeit zu verleihen gewußt*[1]*. (357)*

Même si, selon l'appréciation de Hans Castorp, le résultat de la toile est assez bâclé, la partie du décolleté s'avère réussie grâce, non pas aux connaissances scientifiques de l'épiderme, comme Behrens le prétend, mais à la connaissance intime qu'il a de la Russe :

> *Es war, als ginge unter dem Blick des Betrachters ein kaum merklicher Schauer von Sensibilität über diese Nacktheit, — gewagt zu sagen: man mochte sich einbilden, die Perspiration, den unsichtbaren Lebensdunst dieses Fleisches wahrzunehmen, so als würde man, wenn man etwa die Lippen daraufdrückte, nicht den Geruch von Farbe und Firnis, sondern den des menschlichen Körpers verspüren*[2]*. (357)*

Les visiteurs — Joachim et Hans — admirent de nombreux portraits ainsi que des photographies de l'épouse trépassée du médecin, ce qui témoigne des sentiments qu'il éprouvait pour elle. L'une des raisons pour lesquelles Behrens est resté à Davos serait vraisemblablement que la dépouille de sa femme s'y trouve : *„Er war dann nicht mehr in seinen ursprünglichen Lebenskreis zurückgekehrt, sondern an Ort und Stelle geblieben: gewiß auch darum, weil er sich von dem Grabe nicht trennen mochte*[3]*"* (184). L'autre raison serait que le médecin-chef a attrapé la maladie et doit par conséquent maintenir son séjour en altitude, selon son propre avis médical.

Castorp réfléchit, dans le sous-chapitre « Doutes et conjectures » (*Zweifel und Erwägungen*), à la figure paradoxale et problématique du médecin-malade et aux implications d'une telle circonstance pour la guérison des patients :

> *Er blickt der Krankheit nicht in klarer Gegnerschaft ins Auge, er ist befangen, ist nicht eindeutig als Partei; und mit aller gebotenen Vorsicht muß man fragen, ob ein der*

---

[1] « D'une matité scintillante, la blancheur de ces seins menus sans être maigres se perdait dans le voile bleuté, pleine de naturel ; elle était visiblement peinte avec âme et, en dépit d'une certaine suavité qui s'en dégageait, l'artiste avait su lui conférer une sorte de réalité scientifique et de précision vivante. » (267)

[2] « On eût dit que, sous les yeux du spectateur, un imperceptible frisson de sensibilité passait sur cette nudité. Disons-le tout cru : on pouvait s'imaginer percevoir la transpiration, l'invisible exhalation vivante de cette peau, et, en y appliquant les lèvres, sentir l'odeur du corps humain et non celle de la couleur et du vernis. » (269)

[3] « Au lieu de regagner son milieu d'origine, il était resté sur place, sans doute parce qu'il ne voulait pas se séparer de la tombe » (140).

Krankheitswelt Zugehöriger an der Heilung oder auch nur Bewahrung anderer eigentlich in dem Sinne interessiert sein kann wie ein Mann der Gesundheit[1]*... (185)*

Castorp n'a pas tort de se demander si on peut véritablement délivrer autrui en étant asservi par le même mal. Le *Hofrat* n'a plus de famille, car son fils et sa fille vivent loin, il n'a par conséquent que son travail au sanatorium et les pensionnaires qu'il côtoie habituellement et auxquels, peut-on imaginer, il s'attache aussi. Par ailleurs, la nature de ses relations avec les patients est plus qu'ambiguë, surtout si l'on tient compte des rapports que Behrens entretient avec Madame Chauchat.

Loin d'avoir vaincu la maladie par la puissance de l'intellect, le docteur Behrens entretient avec elle non pas une franche opposition, mais bien une certaine complaisance, car le *Hofrat* est aussi partisan de l'idée exposée par Castorp selon laquelle la maladie rend l'individu raffiné et intéressant. De sorte que le goût du médecin-chef pour la peinture et la photographie ne fait que confirmer que, comme l'explique Susan Sontag, la phtisie devient « un signe de distinction, de délicatesse et de sensibilité[2] ». Settembrini confie à Castorp et à Ziemßen que Behrens, ou plutôt Rhadamante comme il se plait à l'appeler, est enclin à la mélancolie : *„Ein Satanskerl, dieser Rhadamanth! Und wirklich "stets lustig", wenn auch zuweilen ein wenig gezwungen. Er neigt zur Schwermut. [...] Mit einem Wort: eine verworrene Seele*[3]*."* (88) Afin de se protéger de la douleur à laquelle il est confrontée, le médecin-chef devient cynique. Ainsi, Joachim dit à Castorp au début du roman : *„Übrigens kann es wohl sein, daß man zynisch wird hier bei uns. Behrens selbst ist auch so ein alter Zyniker*[4]*"* (19). Il se peut en effet que le docteur devienne cynique à force de prendre sur soi. Il s'agit alors d'une stratégie afin de maintenir la douleur à distance, de la maitriser, sans toutefois l'affronter ou la guérir.

Le comportement cynique de Behrens ressort notamment dans les commentaires humoristiques qu'il fait sur les mourants. Par exemple, à propos de Leila Gerngroß, une jeune fille de seize ou dix-sept ans qui vient de trépasser et que Castorp accompagne dans ses derniers instants, le *Hofrat* déclare :

Sie haben ihr ja schnell vor Torschluß noch ganz regulär den Hof gemacht? Gefällt mir von Ihnen, daß Sie sich meiner Lungenpfeiferchen in ihren Käfigen ein bißchen annehmen, relativ rüstig wie Sie persönlich sind. Hübscher Zug Ihrerseits, nee, nee, lassen wir das mal seine Richtigkeit haben, daß es ein ganz hübscher Zug ist in Ihrem Charakterbild. Soll ich

[1] « Loin d'affronter la maladie avec une franche hostilité, il est partial, et l'on ne sait trop de quel côté il est ; et, avec toute la prudence qui est de mise, il faut se demander si un homme appartenant à l'univers de la maladie peut avoir intérêt à guérir les autres, ou du moins à les maintenir en vie, au même titre qu'un homme en pleine santé... » (140)

[2] SONTAG Susan, *La maladie comme métaphore. Le sida et ses métaphores*, *op. cit.*, p. 43.

[3] « Satané gaillard que ce Rhadamante ! Et vraiment "toujours joyeux", même si cette gaieté est parfois un peu forcée. Il est enclin à la mélancolie. [...] En un mot c'est une âme en détresse. » (67)

[4] « D'ailleurs, c'est bien possible qu'on devienne cynique, chez nous. Behrens lui-même est un vieux cynique » (16).

> *Sie gelegentlich ein bißchen einführen dann und wann? Ich habe da noch allerlei Zeisige sitzen, — wenn es Sie interessiert*[1]*. (421)*

Cette manière humoristique de Behrens de se référer à la mort n'est qu'une apparence, un déguisement afin d'enfouir la peine que les pertes humaines causent aux médecins. Un autre médecin avoue être bouleversé face à la mort et ne pas s'habituer à perdre des patients, il s'agit du docteur Steinberg dans *N* : "*I've been practicing medicine for over twenty-five years, and when I lose a patient, even if it's to old age, I still feel shaken*[2]." (101)

L'aboulie générale des patients du Berghof et leur incapacité à épouser la vie avec intensité n'épargne pas le médecin-chef qui partage avec les pensionnaires, tant le mal dont ils souffrent que leur inaptitude à prendre goût à la vie. En effet, le *Hofrat* Behrens agit de manière erratique après le décès de sa femme, il ricane dans les rues et ce rire forcé trahit un état d'esprit mélancolique :

> *Man sagte, Behrens, der sie vergöttert habe, sei durch den Schlag so schwer getroffen worden, daß er vorübergehend in Tiefsinn und Wunderlichkeit verfallen sei und sich auf der Straße durch Kichern, Gestenspiel und Selbstgespräche auffällig gemacht habe*[3]*. (184)*

À cet égard, Settembrini explique aux deux cousins l'habitude du docteur Behrens de fumer et le rapport entre cette addiction et son caractère mélancolique :

> *Sein Laster bekommt ihm nicht — sonst wäre es übrigens kein Laster —, der Rauchtabak macht ihn schwermütig, — weshalb unsere verehrungswürdige Frau Oberin die Vorräte in Verwahrung genommen hat und ihm nur kleine Tagesrationen zuteilt. Es soll vorkommen, daß er der Versuchung unterliegt, sie zu bestehlen, und dann verfällt er der Schwermut*[4]*. (88)*

Le commentaire de Settembrini insiste d'abord sur la dépendance du docteur au tabac, car si son vice ne lui réussit pas c'est parce que le dépendant n'en a jamais assez : une fois qu'il est en manque, il est capable de tout faire afin de pallier son manque, y compris de voler. Or, une fois que ce désir pressant est temporairement assouvi, la tristesse et l'amertume s'emparent de nouveau de Behrens.

---

[1] « C'est bien vous qui lui avez fait un brin de cour très réglo, avant qu'elle n'avale son acte de naissance ? Ça me plait bien que vous vous occupiez un peu de mes siffleurs poitrinaires, vous qui êtes plutôt costaud. Drôlement gentille de votre part — non, non, faut bien dire ce qui est, voilà un joli trait de caractère. J'ai encore toutes sortes de serins en cage, si ça vous intéresse. » (318)

[2] « Il y a plus de vingt-cinq ans que je pratique la médecine et, quand je perds un patient, même si c'est de la vieillesse, encore maintenant cela me bouleverse. » (43)

[3] « Behrens, qui l'idolâtrait, disait-on, avait été tellement affecté par ce coup que, pour un temps, il avait sombré dans la mélancolie et l'excentricité : dans la rue, ses ricanements, ses gesticulations et ses soliloques ne passaient pas inaperçus. » (140)

[4] « Son vice ne lui réussit pas (sinon, ce n'en serait pas un), le tabac le rend mélancolique ; notre respectable infirmière en chef s'est donc chargée de conserver ses provisions, dont elle lui alloue de petites rations quotidiennes. Il paraît qu'il succombe à la tentation d'en subtiliser, et qu'il sombre ensuite dans la mélancolie. » (67)

Dans le même sous-chapitre « Satan » (*Satana*), Hans fait part à Settembrini de sa déception de ne pas ressentir le même plaisir de fumer sa cigarette préférée comme dans la plaine (*Flachland*) :

> *[I]ch fühle mich etwas beklommen, und besonders wollte mir heute morgen meine Zigarre nicht schmecken, - denken Sie! Das passiert mir so gut wie nie, nur, wenn ich ernstlich krank bin, - und nun schmeckte sie mir heute wie Leder. Ich mußte sie wegwerfen, es hatte keinen Zweck, daß ich es forcierte. Sind Sie Raucher, wenn ich fragen darf? Nicht? Dann können Sie sich nicht vorstellen, was für ein Ärger und eine Enttäuschung das für jemanden ist, der von Jugend auf so besonders gern raucht, wie ich*[1]*... (88)*

L'agacement (*Ärger*) et la déception (*Enttäuschung*) éprouvées par Castorp traduisent bien la perte progressive de goût pour sa vie d'avant, ce qui ne cesse de s'accentuer avec le temps. Ces deux fumeurs s'intoxiquent volontairement et graduellement. Fumer devient une mort à petites doses, et représente surtout la possibilité de mourir peut-être avant que la phtisie n'en finisse avec eux. D'ailleurs, le narrateur décrit la cigarette comme un poison (*Gift*) : „*Sie ging der Zigarre voran, einer sehr schmackhaften Bremer Marke namens Maria Mancini, [...] und deren würzige Gifte sich so befriedigend mit denen des Kaffees vereinigten*[2]." (49) Cette description du goût de la cigarette crée une association avec un personnage qui apparaitra vers la fin du roman, Mynheer Peeperkorn, un Hollandais planteur de café et accessoirement amant de Madame Chauchat, qui se suicide par empoisonnement.

Ces personnages de *DZ* se détachent de la normalité pour préférer l'autodestruction, conçue comme une aventure et comme une expérience. À cet égard, Odile Marcel écrit, dans son étude consacrée à Thomas Mann intitulée *La maladie européenne : Thomas Mann et le XX^e siècle* (1993), que les héros manniens sont incapables de se reconnaitre dans la vie telle qu'elle est : « Dans leur tentative d'interrogation et de mise à distance, ils choisissent la maladie ou l'art comme les seuls modes de dépassement possibles de l'existence. Mais l'art n'est pas plus praticable que la vie, et finit lui aussi dans la maladie[3]. » Le roman de Thomas Mann ne propose pas de solution durable et ainsi la maladie constitue la seule alternative de refus du monde et de la vie telle qu'elle est. Dans l'impossibilité de changer le monde ou d'y vivre comme les autres, la maladie offre une autre voie aux individus,

---

[1] « Je me sens un peu oppressé, et je n'ai même pas apprécié mon cigare ce matin, c'est vous dire ! Ça ne m'arrive presque jamais, sauf quand je suis gravement malade. Et bien ce matin avait un goût de cuir. J'ai dû le jeter, ce n'était pas la peine de me forcer. Puis-je vous demander si vous êtes fumeur ? Non ? Alors vous ne pouvez pas vous imaginer à quel point c'est agaçant et décevant pour quelqu'un qui adore fumer depuis sa jeunesse comme moi... » (67)

[2] « Cette cigarette précédait un cigare fort savoureux nommé Marie Mancini, marque de Brême [...] dont les poisons corsés se marient agréablement avec ceux du café. » (38)

[3] MARCEL Odile, *La maladie européenne: Thomas Mann et le XX^e siècle*, Paris : Presses Universitaires de France - PUF, 1993, p. 295.

une voie où les quêtes artistiques et philosophiques sont permises et les urgences de la vie mises entre parenthèses. Le pouvoir initiatique de la maladie réside non pas dans la transformation des individus venus de la plaine en artistes, mais plutôt dans la possibilité pour eux d'apercevoir un autre monde constitué par les idées et la créativité.

Chez Thomas Mann comme chez García Márquez l'expérience de la maladie possède la puissance d'une révélation. La voie de l'art est à la portée de celle de la maladie. Ainsi, ceux qui sont le plus confrontés à celle-ci choisissent la voie de l'art, laissant parfois de côté le savoir médical. Tel est le cas du docteur Marco Aurelio Urbino dans *ATC* lorsqu'il découvre qu'il est atteint du même mal qu'il tente de guérir : le choléra. Il dédie ses derniers efforts non pas à lutter contre la maladie en ayant recours aux médicaments ou aux traitements, mais en écrivant, seul remède efficace contre l'oubli de sa personne :

> *Encerrado solo en un cuarto de servicio del Hospital de la Misericordia, sordo al llamado de sus colegas y a la súplica de los suyos, ajeno al horror de los pestíferos que agonizaban por los suelos de los corredores desbordados, escribió para la esposa y los hijos una carta de amor febril, de gratitud por haber existido, en la cual se revelaba cuánto y con cuánta avidez había amado la vida*[1]*. (165)*

Face à l'imminence de la mort, raconter sa vie à quelqu'un devient un impératif pour ne pas disparaitre complètement du monde. *In extremis*, l'art semble dépasser la finitude de l'existence.

Ce pouvoir profondément créatif de la maladie incite les médecins, avec plus au moins de succès, à la création. En effet, Marco Aurelio Urbino tente de remédier à l'absence de sens de sa souffrance par l'écriture, son but étant de transmettre son amour pour la vie plutôt que les circonstances de sa mort. Un autre médecin se donne un objectif encore plus ambitieux, celui de retracer la manière dont la peste gagne les corps et les esprits afin que la postérité ne modifie pas la réalité des événements. Relater l'épidémie d'Oran devient pour le docteur Bernard Rieux un moyen d'empêcher la menace de s'abattre de nouveau sur la communauté :

> [Rieux] savait cependant que cette chronique ne pouvait pas être celle de la victoire définitive. Elle ne pouvait être que le témoignage de ce qu'il avait fallu accomplir et que, sans doute, devraient accomplir encore, contre la terreur et son arme inlassable, malgré leurs déchirements personnels, tous les hommes qui, ne pouvant être des saints et refusant d'admettre les fléaux, s'efforcent cependant d'être des médecins. (279)

[1] « Enfermé dans une chambre de service de l'hôpital de la Miséricorde, sourd à l'appel de ses collègues et aux suppliques des siens, étranger à l'horreur des pestiférés qui agonisaient dans les couloirs bondés, il écrivit à son épouse et à ses enfants une lettre d'amour fébrile, dans laquelle il les remerciait d'avoir existé, et qui révélait combien et avec quelle avidité il avait aimé la vie. » (147)

Le docteur Rieux choisit de rédiger une chronique plutôt qu'une autobiographie, une lettre ou encore un roman. Ce sont les événements qui doivent, selon les mots de Rieux prendre le dessus sur les interprétations :

> Ces faits paraîtront bien naturels à certains et, à d'autres, invraisemblables au contraire. Mais, après tout, un chroniqueur ne peut tenir compte de ces contradictions. Sa tâche est seulement de dire : "Ceci est arrivé", lorsqu'il sait que ceci est, en effet, arrivé » ((13-14)

Puisque Rieux prétend non seulement raconter des faits véridiques, mais s'y tenir autant que possible, il compare sa démarche à celle d'un historien, bien qu'il se présente comme un chroniqueur :

> Le narrateur [...] n'aurait guère de titre à faire valoir dans une entreprise de ce genre si le hasard ne l'avait mis à même de recueillir un certain nombre de dépositions et si la force des choses ne l'avait mêlé à tout ce qu'il prétend relater. C'est ce qui l'autorise à faire œuvre d'historien. (14)

Dans un premier temps, l'importance de la tâche de Rieux réside dans le fait de reconstituer un passé qu'il sait en péril. Il écrit donc pour lutter, certes, contre l'oubli, mais surtout pour anticiper les relectures et les remaniements auxquels les faits historiques sont sujets au fil du temps.

Le but de Rieux est aussi de se prémunir contre les interprétations servant aux intérêts particuliers. Par la rédaction de sa chronique, Rieux concède à l'écriture le pouvoir de transmettre à la postérité sa vision des événements. Afin de livrer un récit impartial, Rieux s'appuie sur d'autres sources :

> Bien entendu, un historien, même s'il est un amateur, a toujours des documents. Le narrateur de cette histoire a donc les siens : son témoignage d'abord, celui des autres ensuite, puisque, par son rôle, il fut amené à recueillir les confidences de tous les personnages de cette chronique, et, en dernier lieu, les textes qui finirent par tomber entre ses mains. (14)

Dans sa position de témoin privilégié durant un épisode épidémique, le narrateur se propose d'exploiter à son gré des informations diverses et de valeur inégale, tels que des témoignages, des dépositions et le journal de Jean Tarrou.

Or, comme le souligne Jacqueline Levi-Valensi dans son commentaire de *La Peste*, il s'agit d'une étrange chronique, car premièrement le narrateur refuse de donner une date exacte et écrit simplement « 194. » ; et deuxièmement, le médecin fait la chronique d'une épidémie de peste fictive :

> De même, les "documents" recueillis sont éminemment subjectifs : son propre témoignage, les "confidences" des autres personnages, les "textes qui finirent par tomber entre ses mains" ; ces documents oraux et individuels semblent singulièrement contestables pour un historien[1].

[1] LÉVI-VALENSI Jacqueline, *"La peste" d'Albert Camus*, *op. cit.*, p. 55.

Rieux prend toute sa place en tant qu'écrivain, créateur de l'épidémie de peste et non simple témoin. Il ne se contente pas seulement de raconter de manière chronologique les événements survenus durant l'épidémie de peste. Écrire permet au docteur Rieux de donner du sens à une souffrance qui parait absurde, à une maladie qui semble frapper aveuglément. Il n'écrit pas seulement pour ne pas oublier, le docteur Rieux écrit pour se guérir de la peste.

En effet, la mort frappe à la porte de Rieux. D'abord d'une manière générale, car en tant que médecin il est souvent confronté à la mort et, ensuite, de manière plus spécifique car il perd en peu de temps sa femme et son ami Jean Tarrou. La mort devient une expérience que le médecin s'efforce de maitriser, mais qui ne devient jamais une habitude. Son acharnement dans la lutte contre le mal provient du refus de voir mourir :

> Savez-vous qu'il y a des gens qui refusent de mourir ? Avez-vous jamais entendu une femme crier : "jamais !" au moment de mourir ? Moi, oui. Et je me suis aperçu alors que je ne pouvais pas m'y habituer. [...] Depuis, je suis devenu plus modeste. Simplement, je ne suis toujours pas habitué à voir mourir. (120-121)

Au-delà de ces difficultés inhérentes à son métier, la mort de son ami Jean Tarrou l'interpelle en tant que médecin, mais aussi en tant que sujet. Au moment même où la peste recule à Oran et que le sérum de Castel s'avère efficace, Jean Tarrou, atteint du mal, s'éteint : « Et à la fin, ce furent bien les larmes de l'impuissance qui empêchèrent Rieux de voir Tarrou se tourner brusquement contre le mur, et expirer dans une plainte creuse, comme si, quelque part en lui, une corde essentielle s'était rompue. » (262) En plus de perdre sa femme, emportée par la tuberculose, Rieux assiste impuissant au combat mené par Tarrou contre la peste. Ce sont ses douleurs qui lui font se présenter comme le « chroniqueur des cœurs déchirés ».

La confrontation à la mort, y compris pour des individus dont le métier les amène à la côtoyer de près, bouleverse l'individu dans son identité :

> Le docteur ne savait pas si, pour finir, Tarrou avait retrouvé la paix, mais dans ce moment tout au moins, il croyait savoir qu'il n'y aurait jamais plus de paix possible pour lui-même, pas plus qu'il n'y a d'armistice pour la mère amputée de son fils ou pour l'homme qui ensevelit son ami. (262)

Revoyant les événements de manière rétrospective, Rieux cherche à donner du sens à sa propre souffrance et, ce faisant, la rédaction de la chronique est une sorte de thérapie semblable dans ce sens à la démarche entreprise par le docteur Behrens avec la peinture. L'art apparait comme le seul moyen de dépasser l'absence de sens de la maladie puisque la médecine n'est pas suffisante pour comprendre le mystère de la vie ou celui de la mort.

Conclusion

Le portrait dressé des docteurs Behrens et Krokowski dans *DZ*, Rieux et Castel dans *LP*, Marco Aurelio Urbino et Juvenal Urbino dans *ATC*, et Steinberg et Huntley dans *N*, est très inégal en termes d'importance. Chez Philip Roth notamment, le rôle des médecins dans l'épidémie se limite aux conversations entre Bucky et les docteurs. Tandis que le roman de Camus se trouve à l'extrême opposé puisque c'est le médecin, personnage familier dès le début qui s'avère être le narrateur. Cette opposition est loin d'être une simple coïncidence : Roth a relu le roman de Camus avant d'écrire *N* et, cherchant à s'en démarquer, il choisit comme narrateur une victime de l'épidémie. Roth dira que cette idée ne lui est venue qu'en écrivant[1].

Entre ces deux extrêmes, le roman de García Márquez se rapproche de celui de Camus en ce qu'il accorde une place principale au médecin. L'écrivain colombien accorde à Juvenal Urbino des capacités hors pair lors du diagnostic et du pronostic, faisant des médecins Urbino — père et fils — des héros de ces heures funestes. Les notions d'héroïsme et de sainteté sont présentes dans *ATC*, mais elles sont des catégories que le narrateur tourne en dérision. Sur ce point, Camus prend le parti de refuser ces deux catégories, insistant sur *l'humanité* de ces personnages déterminés à ne pas laisser l'épidémie gagner les corps et les esprits.

Cette humanité, avec ses limites et ses vices, apparait surtout dans le roman de Thomas Mann, où la primauté des intérêts économiques du docteur Behrens est mise à nu, ainsi que l'ambiguïté des rapports qu'il entretient avec les patientes. L'autre médecin, Krokowski, charlatan invétéré, témoigne, même sur le mode burlesque, de l'intérêt de Mann pour les théories viennoises. Le tableau dressé par l'écrivain allemand est complété par le docteur Leo Blumenkohl et les infirmières Alfreda Schildknecht, dite sœur Berta, et Adriatica von Mylendonk. Dans *DZ*, tant les médecins que les malades s'expriment par rapport à la maladie et cette parole des malades concernant leur souffrance fait l'objet du prochain chapitre

.

[1] ROTH PIERPONT Claudia, *Roth délivré : un écrivain et son œuvre*, *op. cit.*, p. 358.

Chapitre III
Malades face à la contagion

> « L'homme est plus malade, plus incertain, plus changeant, plus précaire que tout autre animal, sans aucun doute, — c'est lui, entre tous, l'animal malade[1]. »
>
> Friedrich Nietzsche

Qu'est-ce qu'être malade ? Dans *Généalogie de la morale*, Nietzsche fait de la maladie non pas un accident, ni une parenthèse dans l'existence, mais bien une part constitutive de l'être. Si l'homme est, selon sa formule, l'animal-malade par excellence (*das kranke Tier*), c'est parce qu'il est celui que « la blessure même contraint à *vivre*[2]. » L'individu a donc besoin de souffrir afin de prouver son existence. Il cherche la souffrance, il la veut, pourvu qu'on lui montre le sens, le *pourquoi de la souffrance*. Les personnages malades dans les romans du corpus souffrent doublement : premièrement, de l'expérience physiologique de la maladie et, deuxièmement, de l'absence de sens de cette expérience. Ainsi se propose-t-on d'analyser dans ce chapitre tant le vécu de la maladie contagieuse par les malades que leur quête de sens.

La maladie devient chez les malades une épreuve, celle de l'intrusion de l'intime, de l'invasion de la maladie, des bactéries, de virus, des germes, mais aussi de l'exploration impudique et parfois violente des techniques médicales. Le malade, tel un animal enfermé dans une cage, est avide de soulagement de ses maux, mais aussi de sens à sa souffrance. Ces malades se livrent donc à une lecture minutieuse du passé, revisitant les moments douloureux de leur chute et certains se jugeant même fautifs. La maladie ouvre la voie à un questionnement sur notre caducité et sur le sens ou le non-sens de l'existence.

---

[1] NIETZSCHE Friedrich, *Généalogie de la morale*, *op. cit.*, p. 137.
[2] *Ibid.*, p. 138.

1 Dire l'indicible

La maladie en tant qu'expérience bouleversante de l'identité de l'individu l'incite à se taire, comme si l'aveu de la souffrance signifiait aussi commencer à déchoir. Les personnages malades tentent ainsi de dissimuler, de minimiser leurs tourments, et le fait de cacher la vérité aux autres leur donne un sens de maitrise de la situation. Le silence permet à l'entourage et au malade d'oublier que la santé et la maladie ne s'opposent par mais qu'il s'agit « d'un même élan qui se manifeste à mon avantage ou à mon détriment[1] ». Or, même si l'individu retrouve sa santé, il se sait désormais vulnérable, il prend conscience de sa finitude, et la présence de la mort le hante sans relâche. Trouver les mots pour s'exprimer équivaut pour le malade à s'approprier sa maladie, à créer un sens là où il n'y avait qu'une expérience chaotique dominée par le savoir médical.

a Silence du malade

Dans le célèbre aphorisme du médecin René Leriche, « La santé c'est la vie dans le silence des organes », ce dernier insiste sur le point de vue du malade sur sa maladie. Il ne s'agit pas pour autant de nier l'existence de maladies asymptomatiques, ni d'élaborer une définition générale de la notion de santé. Selon le psychiatre Olivier Bézy, l'aphorisme de Leriche illustre bien la raison pour laquelle les gens vont en consultation : la douleur[2]. De fait, Leriche accorde une place importante à la douleur et l'érige même en *symptôme*. En l'absence de douleur, rares sont ceux qui consultent un médecin traitant. Si dans le chapitre précédent, la maladie existait grâce à la lecture faite par le médecin des signes cliniques ; la maladie est antérieure au diagnostic du médecin. Pour le malade, la maladie est une expérience dont le médecin ne recueille que des bribes qu'il interprète.

Or, le lexique employé par le malade ne correspond pas à celui du praticien. Ce dernier s'efforce de traduire la plainte en signes médicaux, par exemple des *douleurs de poitrine* deviennent pour le médecin une *angine*, et peut-être même le signe d'une insuffisance coronarienne[3]. Selon le psychiatre et anthropologue

---

[1] MARIN Claire, *Violences de la maladie, violence de la vie*, Paris : Armand Colin, 2008, p. 18.
[2] BÉZY Olivier, « "La santé c'est la vie dans le silence des organes" », *La revue lacanienne*, vol. 3, n° 1, 2009, p. 48.
[3] KLEINMAN Arthur, *The illness narratives suffering, healing, and the human condition*, New York : Basic books, 1988, p. 16.

Arthur Kleinman, la manière de décrire ce que l'on ressent diffère considérablement d'un individu à l'autre, et les plus adroits parviennent à décrire efficacement leur ressenti, afin d'influencer les comportements des autres. Ce déploiement rhétorique sert, selon Kleinman, à recevoir du soutien, à garder les autres à distance, à transmettre la colère, à dissimuler la honte ou encore à prendre du temps pour soi[1]. La puissance de certains mots peut, en effet, interpeller l'autre de telle manière qu'il est forcé d'agir. Tel est le cas du personnage anonyme du roman de Philip Roth *Everyman*, qui appelle son médecin et le supplie : « *"Admit me to the hospital," he told the doctor. "I feel like I'm dying*[2]*."* »

Bien avant son arrivée à l'hôpital, le personnage remarque des changements dans son comportement habituel : perte de l'appétit, manque d'énergie, nausées, il ne parvient plus à marcher sans se sentir faible et étourdi. Malgré la chute de poids et les plaintes du personnage, les médecins ne trouvent rien d'anormal et le renvoient chez lui, en prétextant des raisons psychologiques à son malaise. Le narrateur insiste volontiers sur l'aspect énigmatique de la souffrance du personnage : "*he fell mysteriously ill*[3]*."* Tant que les médecins ne trouvent pas une explication aux malaises du personnage, sa douleur est négligée, jusqu'à ce qu'elle devienne insupportable. Deux pages plus loin, un chirurgien détecte enfin la raison de sa souffrance et un traitement adapté intervient seulement à la suite du diagnostic du chirurgien : "*The surgeon said, "Haven't you had any stomach pain before ? " "No," he said. "Well, it's your appendix. You need an operation." "When?" "Now.*[4]*""*

Cet épisode insiste sur l'autorité du médecin concernant la maladie. Le malade souffre et consulte le médecin, mais tant que celui-ci ne donne pas un nom à la souffrance, celle-ci reste ignorée et ce, malgré la douleur éprouvée. Il est aussi révélateur que le malade *pressent* la gravité de son état, l'imminence de sa mort, bien avant le diagnostic des médecins. Cette connaissance intime du corps par l'individu, lui permet de décider quand consulter un médecin et ce moment peut être repoussé par crainte des suites. Ainsi, le personnage anonyme, dans ce même roman de Philip Roth, cache à ses parents une hernie quelques années auparavant : "*He had discovered the swelling in his left groin a few months earlier and had told*

---

[1] *Ibid*., p. 11.

[2] ROTH Philip, *Everyman*, *op. cit*., p. 34. « "Faites-moi hospitaliser, dit-il au médecin, je crois que je vais mourir." » ROTH Philip, *Un homme*, *op. cit*., p. 21.

[3] ROTH Philip, *Everyman*, *op. cit*., p. 32. « Il tomba mystérieusement malade » ROTH Philip, *Un homme*, *op. cit*., p. 20.

[4] ROTH Philip, *Everyman*, *op. cit*., p. 34. « "Vous avez déjà eu mal au ventre ? lui demanda le chirurgien. — Non, répondit-il. — Eh bien, c'est l'appendice, il faut vous opérer. – Quand ? — Tout de suite." » ROTH Philip, *Un homme*, *op. cit*., p. 21.

no one but just tried pressing it down with his fingers to make it go away[1]." Ce que l'enfant redoute par-dessus tout est le port d'un corset rigide que l'on prescrit aux enfants dans le cas où les parents ne souhaitent pas une opération ou s'ils n'ont pas les moyens de la payer :

> *He knew at school a boy who wore such a corset, and one of the reasons he'd told no one about the swelling was is fear that the too would have to wear a corset and reveal it to the other boys when he changed into his shorts for gym class*[2].

L'enfant redoute le regard des autres, et ce d'autant plus qu'il éprouve le même regard malaisé à l'égard de son camarade de classe.

La peur des traitements ou la honte sont aussi des raisons pour dissimuler son état de santé aux yeux des autres. Dans *LP* par exemple, le concierge cherche à minimiser sa souffrance devant le docteur Bernard Rieux : « Il [le concierge] paraissait abattu et soucieux. [...] Rieux lui demanda comment il se portait. Le concierge ne pouvait pas dire, bien entendu, que ça n'allait pas. Seulement, il ne se sentait pas dans son assiette. » (20) La dissimulation de la souffrance, de la douleur va de soi, elle est un réflexe courant, quotidien, comme l'expression « bien entendu » le laisse entendre. Exprimer sa douleur sous la forme d'une plainte apparait comme une sorte d'impolitesse. L'on est censé garder ses maux pour soi, selon la position défendue par le philosophe Alain (né Émile-Auguste Chartier) dans ses *Propos sur le bonheur* (1928) :

> On devrait tenir pour une impolitesse de décrire aux autres un mal de tête, une nausée, une aigreur, une colique, quand même ce serait en termes choisis. [...] Il faudrait expliquer aux enfants et aux jeunes gens, aux hommes aussi, quelque chose qu'ils oublient trop, il me semble, c'est que les plaintes sur soi ne peuvent qu'attrister les autres, c'est-à-dire en fin de compte leur déplaire, même s'ils cherchent de telles confidences, même s'ils semblent se plaire à consoler[3].

Au lieu de chercher l'aide du médecin et de soulager sa souffrance, l'individu souhaite changer le rapport qu'il entretient avec sa souffrance et tente de la maitriser par le silence. Michel, le personnage du concierge dans *LP*, s'interdit la plainte, en essayant de trouver une cause externe, comme il l'explique au docteur Rieux : « À son avis, c'était le moral qui travaillait. Ces rats lui avaient donné un coup et tout irait beaucoup mieux quand ils auraient disparu. » (20) Plutôt que de

---

[1] ROTH Philip, *Everyman*, *op. cit.*, p. 18. « Il avait découvert cette bosse à l'aine quelques mois plus tôt, et, sans rien dire à personne, il avait essayé de la faire disparaitre en appuyant dessus avec ses doigts. » ROTH Philip, *Un homme*, *op. cit.*, p. 13.

[2] ROTH Philip, *Everyman*, *op. cit.*, p. 18. « À l'école, il connaissait un garçon qui en portait un, et s'il n'avait pas parlé de cette bosse qui lui était poussée, c'était aussi parce qu'il avait peur d'être obligé à porter un corset que ses camarades verraient quand il mettrait son short avant le cours de gym. » ROTH Philip, *Un homme*, *op. cit.*, p. 14.

[3] Cité dans POCHÉ Fred, *Blessures intimes, blessures sociales. De la plainte à la solidarité*, Paris : Éd. du Cerf, 2008, p. 25-26.

consulter le médecin ou de lui décrire précisément ses douleurs physiques, Michel fait tout pour dompter sa douleur.

Cette capacité à « prendre sur soi » réside dans la distinction entre *ce qui dépend de soi* et *ce qui ne dépend pas de soi*, explique le philosophe Fred Poché dans *Blessures intimes, blessures sociales. De la plainte à la solidarité* (2008) : on réalise alors un travail d'acceptation volontaire d'une situation et on s'efforce d'apprivoiser sa souffrance[1]. Tandis que l'enfant dans *Everyman* essaie de changer sa situation en appuyant sur la bosse avec ses doigts pour faire disparaitre l'hernie ; le concierge Michel dans *LP* tente de changer son rapport à la réalité. Or, l'acceptation et la maitrise de la douleur ne peuvent pas le soulager et les signes de la maladie sont de plus en plus visibles : « le lendemain matin, 18 avril, le docteur qui ramenait sa mère de la gare trouva M. Michel avec une mine encore plus creusée » (20). M. Michel s'interdit la plainte par une sorte de pudeur, de délicatesse envers les autres, tandis que sa santé physique se détériore : « Le vieux Michel avait les yeux brillants et la respiration sifflante. Il ne s'était pas senti très bien et avait voulu prendre l'air. Mais des douleurs vives au cou, aux aisselles et aux aines l'avaient forcé à revenir et à demander l'aide du Père Paneloux. » (23) Les bosses aux aines et aux aisselles trahissent la peste bubonique dont M. Michel est atteint, mais jusqu'au dernier moment il s'efforce de maintenir une façade en minimisant sa douleur. Soulignons les euphémismes employés par le concierge dans ce chapitre : « il ne se sentait pas dans son assiette » et « il ne s'était pas senti très bien ». Ces expressions masquent une réalité douloureuse : l'approche de la mort. Le concierge est la première victime mortelle de la peste.

Si la santé est, selon la formule de Leriche, le silence des organes, alors il faut taire la plainte, la garder pour soi afin de maintenir l'apparence de la santé. Ce refus d'admettre sa propre souffrance contribue à l'invisibiliser, à l'enfermer dans l'hôpital — lieu pathologique par excellence — loin de la vue des autres. Confiner la maladie dans un espace clos revient à nier son existence. À ce propos, la philosophe Claire Marin explique dans son ouvrage *Violences de la maladie, violences de la vie* (2009), la double exclusion soufferte par le malade : d'une part, il doit s'efforcer de ne pas avoir l'air malade pour éviter l'exclusion et, d'autre part, cette parole tue, l'enferme, elle est une sorte d'exil interne :

> Cette logique de l'apparaître, qui tend à effacer les stigmates de la maladie, marginalise le malade en le consignant dans certaines structures, reniant ainsi un peu sa propre souffrance, lui interdisant d'une certaine manière de manifester cette souffrance et l'emprisonnant en lui[2].

---

[1] *Ibid*., p. 25.
[2] MARIN Claire, *Violences de la maladie, violence de la vie*, *op. cit*., p. 154.

Le sanatorium, institution consacrée au traitement de la tuberculose, est le lieu à la fois de manifestation et, paradoxalement, d'invisibilité de la maladie. Lieu de manifestation car les stigmates de la maladie et sa violence sur les corps sont visibles. Lieu d'invisibilité aussi, puisque les pensionnaires s'interdisent de faire référence aux camarades mourants.

Au sanatorium, le malade est confronté à la vue de sa propre mortalité par la vue d'autres malades. Prenons comme exemple le cavalier-né, cet aristocrate autrichien très malade qui, en raison de sa toux, fait une très forte impression à Castorp au début du roman, dans le sous-chapitre *„Nr. 34"* : *„Es war Husten, offenbar, —eines Mannes Husten; aber ein Husten, der keinem anderen ähnelte, den Hans Castorp jemals gehört hatte, ja, mit dem verglichen jeder andere ihm bekannte Husten eine prächtige und gesunde Lebensäußerung gewesen war*[1]*"* (23). Décrire une toux comme une manifestation de santé et de vitalité est hyperbolique en plus d'inapproprié au regard du contexte, puisque Joachim et Hans se trouvent parmi les malades. Or, ce commentaire ironique de la part du narrateur met en évidence l'affaiblissement de l'aristocrate, sa toux trahissant la gravité de son état. Plus tard, vers la fin du sous-chapitre intitulé « Danse macabre » (*Totentanz*), l'infirmière Alfreda Schildknecht, dite sœur Berta, souligne la capacité du cavalier à endurer : *„Es sei ein Wunder, sagte sie, daß der Herrenreiter das Fest noch erlebt habe. Längst habe er sich als zäher Kavalier erwiesen gehabt, allein womit er zuletzt noch geatmet, sei keinem begreiflich gewesen*[2]*."* (402) La première rencontre de Castorp avec le cavalier, dans le premier chapitre, marque durablement son esprit, car pour la première fois il prend conscience d'être parmi des mourants.

Or, le règlement du sanatorium évite soigneusement aux patients d'être au courant des décès. Les pensionnaires s'interdisent aussi d'en parler entre eux, comme Castorp l'apprend dans ce même sous-chapitre. La communauté autrement soudée des habitants du sanatorium laisse mourir ses camarades dans la solitude de leur chambre et dans l'oubli. Castorp transgresse ces conventions et convainc son cousin Joachim de rendre un dernier hommage au cavalier autrichien :

> *Hans Castorp nahm den Verblichenen in Augenschein. Er tat es aus Trotz gegen das herrschende System der Verheimlichung, weil er das egoistische Nichts-wissen-, Nichts-*

[1] « C'était évidemment une toux, celle d'un homme, et pourtant elle ne ressemblait à aucune de celles que Hans avait déjà entendues, tant s'en fallait : auprès d'elle toutes les toux qu'il connaissait étaient de saines et splendides manifestations de vitalité. » (19)

[2] « C'était par miracle, disait-elle, qu'il avait pu vivre au-delà de la fête. En bon cavalier, il s'était toujours montré dur au mal ; il n'empêche que, ces derniers temps, personne ne comprenait comment il pouvait encore respirer. » (303)

sehen-und-hören-wollen der andern verachtete und ihm durch die Tat zu wiedersprechen wünschte[1]*. (403)*

À table, Castorp tente en vain de parler du cavalier éteint, et se rend compte que la décision de la direction du sanatorium de tenir secret les décès renforce l'indifférence générale : *„Bei Tische hatte er den Todesfall zur Sprache zu bringen versucht, war aber auf einmütige und so verstockte Ablehnung dieses Themas gestoßen, daß es ihn beschämt und empört hatte*[2]*."* (403) Même si la maladie s'expose au Berghof dans toute sa violence, rappelant à chacun sa propre mort, tant les médecins que les malades s'emploient à effacer ce *memento mori.*

Cette première confrontation de Hans Castorp et de Joachim Ziemßen à la mort leur fait prendre conscience que la guérison ne constitue qu'une possibilité favorable, tandis que la mort se révèle comme la destination finale de chacun. Ils renouvellent cet exercice médical, moral et spirituel de confrontation avec leur propre finitude en rendant visite à d'autres mourants, notamment à Leila Gerngroß, une jeune fille de seize ou dix-sept ans à qui les cousins offrent un joli pied d'hortensia avec une carte lui souhaitant un bon rétablissement. Face à l'indolence générale, Castorp décide d'observer la vie dans ce qu'elle a de monstrueux et s'occupe des « enfants de la mort » (*Kindern des Todes*) comme il l'explique à l'humaniste Settembrini. Ce dernier l'interroge à propos de ses visites au chevet des mourants et Castorp réplique : *„ich gebe mich nun also ein bißchen mit den ‚Kindern des Todes' ab*[3]*"* (425). L'Italien surnomme Hans Castorp l'« enfant frêle de la vie » (*Sorgenkind des Lebens*), et Castorp joue sur cette formule pour désigner les pensionnaires mourants comme des « enfants de la mort ».

L'appellation *„Sorgenkind des Lebens*[4]*"*, utilisée d'abord par Settembrini et reprise aussi par le narrateur, constitue un *leitmotiv* dans tout le roman. Cette désignation exprime une préoccupation, celle du pédagogue Settembrini à l'égard de cet enfant qui lui donne du souci (*Sorge*). Thomas Mann tire cette expression de la fable de Souci du poète et philosophe allemand, Johann Gottfried Herder[5]. Selon

---

[1] « Hans alla voir le défunt. Il le fit pour braver le système en place consistant à tenir la chose secrète : méprisant l'égoïsme des autres qui ne voulaient rien en savoir, en voir, ni en dire, il voulait s'y opposer par un acte. » (304)

[2] « À table, essayant de parler de ce décès, il s'était heurté à un refus si unanime et buté qu'il en avait été confus et indigné. » (304)

[3] « Je me charge un peu de ces "enfants de la mort" » (321).

[4] Littéralement *„Sorgenkind"* veut dire « enfant à problèmes » ou « qui donne du souci ». Maurice Betz traduit *„Sorgenkind des Lebens"* par « enfant gâté de la vie » et Claire de Oliveira par « enfant frêle de la vie ». Dans les deux cas, la version française perd le sens de *souci* contenu dans le nom *„Sorge"*. John E. Woods opte, dans sa traduction à l'anglais, pour *"a problem child of life"* Cf. SYMINGTON Rodney, *Thomas Mann's The Magic Mountain : A Reader's Guide*, *op. cit*., p. 311.

[5] Il s'agit de la fable de *Cura* du poète latin Hyginus, repris par Herder. Thomas Mann a vraisemblablement eu connaissance de la fable par le biais de Goethe. En effet, dans son article « Faust et le souci », Konrad Burdach montre que Goethe reprend de Herder la fable de Souci et qu'il

cette fable, Souci (*die Sorge*) façonne un limon argileux, en réfléchissant à sa création ; Zeus apparait alors et Souci le prie d'insuffler l'esprit au morceau d'argile façonné. Zeus y consent volontiers :

Einst saß am murmelnden Strom	Un jour s'assit près du rivage
Die Sorge nieder und sann;	Souci venue songer dans le murmure des eaux :
Da bildet 'im Traum der Gedanken	Tout en rêvant, plongée dans ses pensées,
Ihr Finger ein leimernes Bild.	Elle façonna de ses doigts une figure de boue.
„Was hast Du, sinnende Göttin? "	« Qu'as-tu là, divinité qui songes ? »
Spricht Zeus, der eben ihr naht.	Dit Zeus qui justement passait dans ses parages.
„Ein Bild, von Thone gebildet;	« Une figure pétrie dans la glaise,
Beleb's! ich bitte Dich, Gott[1]*."*	Insuffle-lui la vie, je te prie, Dieu[2] ».

Lorsque Souci (féminin en allemand) veut donner son nom à cette création, Jupiter (ou Zeus) s'oppose en demandant que l'être porte le sien. La Terre (*Tellus*) apparait alors et tandis que Souci et Jupiter se disputent par rapport au nom, *Tellus* explique que la créature doit porter le sien, puisqu'elle lui prête une partie de son corps. Jupiter, *Tellus* et Souci appellent Saturne (le temps) pour qu'il les départage :

„Wolan denn! lebe! - Es lebet!	« Eh bien donc ! Vis ! — Qu'il vive
Und mein sei dieses Geschöpf!"	Et que ce soit là ma créature ! » —
Dagegen redet die Sorge:	À quoi Souci de répliquer :
„Nein, laß es, laß es mir, Herr!	« Non, laisse-le, laisse-le-moi, Seigneur.
„Mein Finger hat es gebildet."	Je l'ai façonné de mes doigts » —
„und ich gab Leben dem Thon,"	« Et c'est moi qui ai donné vie à la glaise »,
Sprach Jupiter. Als sie so sprachen,	Dit Jupiter. Comme ils parlaient ainsi,

y travaille pour la deuxième partie de son *Faust* (Voir BURDACH Konrad, « Faust und die Sorge », *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, vol. 1, 1923.). Enfin, Martin Heidegger dans *Être et temps*, cite le texte latin d'Hyginus et le poème de Herder pour en proposer son interprétation du *Dasein* comme « souci ». Cf. *Être et temps*, Paris : Gallimard, 1986, p. 247-248.

[1] HERDER Johann Gottfried von,« Das Kind der Sorge », *Zerstreute Blätter*, Gotha : Carl Wilhelm Ettinger, 1787, p. 7-9.

[2] HERDER Johann Gottfried von,« L'enfant de Souci », *Recueil*, Seyssel : Champ Vallon, 1986, p. 117-118.

Da trat auch Tellus	*Tellus* encore accourut sur les lieux.
Mein ist's! Sie hat mir genommen	« Il est à moi ! Souci me l'a pris,
Von meinem Schooße das Kind."	L'enfant a été tiré de mon sein ».
„Wolan"! sprach Jupiter, „wartet!	« À la bonne heure, dit Jupiter, regardez
Dort kommt ein Entscheider, Saturn."	Qui arrive, un arbitre, *Saturne.* »

Saturne décide de donner à Jupiter l'esprit de la créature à la mort de celle-ci. Quant à *Tellus*, elle reçoit le corps, puisqu'elle le lui a donné. Et Souci ayant modelé cet être, elle le possèdera donc, tant qu'il sera en vie :

Saturn sprach: „Habet es Alle!	Saturne dit : « Ayez-le tous !
So will's das hohe Geschick.	Ainsi le veut la haute destinée.
Du, der das Leben ihm schenkte,	Toi, qui lui as fait don de la vie,
Nimm, wenn es stirbet, den Geist;	Prends-lui à sa mort l'esprit,
„Du, Tellus, seine Gebeine;	Toi, Tellus, prends ses ossements
Denn mehr gehöret Dir nicht.	Car rien de plus ne t'appartient.
Dir, seiner Mutter, o Sorge,	À toi, sa mère, ô Souci,
Wird es im Leben geschenkt	C'est en vie qu'il te sera donné.
.*„Du wirst, so lang' es nur athmet,*	Jamais fût-ce à son dernier souffle,
Es nie verlassen, Dein Kind.	Tu ne le lâcheras, c'est ton enfant.
Dir ähnlich, wird es von Tage	À ta ressemblance il peinera, jour
Zu Tage sich mühen ins Grab."	Après jour, jusqu'à la tombe ».
Des Schicksals Spruch ist erfüllet,	Le décret du destin est accompli,
Und Mensch heißt dieses Geschöpf;	Et cette créature s'appelle *Homme.*
Im Leben gehört es der Sorge,	En vie elle appartient au souci,
Der Erd' im Sterben und Gott.	Une fois morte, à la terre et à Dieu.

Dans la dernière strophe, Saturne décide d'appeler cet être *homo*, car il est fait d'humus (terre). L'être humain appartient au souci, l'accompagnant jusqu'au tombeau. Une fois mort, l'homme appartient ainsi à Dieu et à la terre (*Der Erd*).

Thomas Mann reprend ce même sujet de la terre comme lieu de la mort plus loin dans le sous-chapitre « En soldat et en brave » (*Als soldat und brav)*. Dans ce sous-chapitre, la mort prochaine de Joachim s'annonce justement comme une appartenance à la terre :

> *Joachim ging gebeugten Kopfes neben ihm. Er sah zu Boden, als betrachtete er die Erde. Es war so merkwürdig: er ging hier, proper und ordentlich, er grüßte Vorübergehende auf seine ritterliche Art, hielt auf sein Äußeres und auf Biénseance wie immer — und gehörte der Erde*[1]*. [Nous soulignons] (727)*

Notons la ressemblance entre la dernière phrase et les deux derniers vers du poème de Herder : „*Im Leben gehört es der Sorge, /Der Erd' im Sterben und Gott*". Dans la vie, l'homme appartient au souci, mais dans la mort, il appartient à la terre et à Dieu. En appelant Hans Castorp „*Sorgenkind des Lebens*", Settembrini et plus tard le narrateur insistent, d'une part, sur l'appartenance de l'être humain au souci tant qu'il vivra et, d'autre part, sur la préoccupation de Castorp pour la mort et la séduction qu'elle exerce sur lui.

En effet, le pédagogue Italien prévient Castorp des conséquences néfastes d'un séjour prolongé là-haut : être perdu pour la vie. Même si rendre visite aux mourants semble à première vue un geste chrétien, plein de compassion et de charité, Settembrini ne se leurre pas et demande à Castorp la raison de ses agissements : „*Sapperlot, Ingenieur, ich höre Auffälliges von Ihrem Wandel. Sie haben sich auf die Mildtätigkeit geworfen? Sie suchen Rechtfertigung durch gute Werke?*[2]*"* (425) L'ironie sert ici à montrer que Settembrini, contrairement au personnel soignant du sanatorium, ne se contente pas des apparences d'empathie, de compassion et de miséricorde et, au lieu de saluer la démarche de l'ingénieur, il demeure lucide quant aux dangers des entreprises de bienfaisance de Castorp. Il répond ainsi au jeune homme : „*Es steht doch geschrieben: Laßt die Toten ihre Toten begraben*[3]*."* (426) Settembrini fait écho à une scène biblique dont parlent Matthieu et Luc et dans laquelle un scribe dit à Jésus : « Maître, je te suivrai partout où tu iras » (Mt 8 :19), et Jésus réplique : « Les renards ont des terriers et les oiseaux du ciel des nids ; le Fils de l'homme, lui, n'a pas où poser la tête » (Mt 8 :20), rappelant ainsi le statut d'errant de l'être humain. Ensuite, un autre disciple demande à Jésus

---

[1] « Joachim marchait à ses côtés, la tête penchée. Il regardait à ses pieds, l'air de contempler la terre. C'était fort étrange : impeccable et très comme il faut, il saluait les passants avec courtoisie, prenait soin, comme toujours, de son apparence et de la bienséance, lui qui appartenait déjà à la terre. » (550)

[2] « "Sapristi, ingénieur, j'en entends de belles sur votre transformation. Vous donnez dans la bienfaisance ? Vous cherchez à vous disculper par de bonnes œuvres ?" » (321)

[3] « — Il est pourtant écrit : "Laisse les morts enterrer leurs morts" » (321).

la permission d'aller enterrer son père avant de le suivre et celui-ci refuse fermement en disant « Suis-moi, et laisse les morts enterrer leurs morts. » (Mt 8 :22)

La contradiction de ce dernier verset réside dans le fait que les morts ne peuvent pas s'enterrer eux-mêmes, ni enterrer les autres ; seuls les vivants enterrent leurs morts. La mort apparait ainsi comme une *expérience de vie*, car les survivants élaborent le deuil des défunts. De plus, ce verset efface la différence entre ceux qui accomplissent l'action d'enterrer (les vivants) et ceux qui sont enterrés (les morts), en insistant sur le fait que chacun périra tôt ou tard. Luc offre plus de détails par rapport à cette scène biblique. Un autre disciple dit à Jésus : « Je vais te suivre, Seigneur ; mais d'abord permets-moi de faire mes adieux à ceux de ma maison. » (Lc 9 :61) Jésus lui répond : « Quiconque met la main à la charrue, puis regarde en arrière, n'est pas fait pour le Royaume de Dieu. » (Lc 9 :62) Notons que dans la version de Luc, le fait d'enterrer les morts et de regarder en arrière sont intimement liés, dans le sens où ces actions traduisent un attachement trop important au passé (la charrue, la famille, le pays natal), empêchant les disciples de progresser, d'évoluer et de poursuivre leur propre chemin.

« Laissez les morts enterrer les morts » signifie que la vie ne peut être vécue ni en pensant toujours au passé ni en pensant à la mort. L'oubli du passé et de la condition mortelle de l'être humain s'avèrent nécessaires pour vivre. Dans ce sens, on peut rapprocher l'interprétation de Heidegger sur la *Deuxième considération intempestive* de Nietzsche[1] de l'avertissement de Settembrini à Castorp. Nietzsche soutient dans cet ouvrage que la vie requiert de pouvoir oublier, d'être un temps *en dehors de l'histoire*. Un individu ne pouvant rien oublier serait forcé de voir tout en devenir et ne bougerait donc pas un seul doigt. Il oppose l'animal, vivant dans la temporalité sans le savoir, à l'homme qui vit dans la temporalité en sachant ce que hier ou aujourd'hui veulent dire. Selon Nietzsche, l'animal est le cas extrême d'*anhistorique*, tandis que l'homme est *historique* dans le sens où ce dernier se souvient. Or, Heidegger soutient que l'animal ne serait pas anhistorique, car celui-ci ne pouvant pas se souvenir, il ne peut non plus oublier : l'animal est plutôt *sans histoire*[2]. De manière analogue, l'homme est historique non seulement parce qu'il se souvient, mais aussi parce qu'il oublie, et cet état d'oubli (*Vergessenheit*) dont parle Heidegger manifeste la passivité de l'oubli : on oublie malgré nous[3].

---

[1] HEIDEGGER Martin, *Interprétation de la "Deuxième considération intempestive" de Nietzsche*, Paris : Gallimard, 2009, p. 302-323.
[2] *Ibid*., p. 304-305.
[3] *Ibid*., p. 302.

Désormais, il est possible de comprendre la raison de garder ses maux et ses plaintes pour soi, ainsi que l'effacement ou la dissimulation de la mort. Nous avons démontré que les manifestations de la maladie et de la mort rappellent à l'individu sa condition mortelle, et ce *memento mori* permet à l'individu de vivre avec intensité durant un certain temps. Cependant, la dissimulation de la mort, dans le sanatorium notamment, trouve une justification dans le fait qu'un certain *oubli de la maladie*, de la souffrance et de l'approche de la mort sont nécessaires à la vie. La maladie est comprise dans le sens que Nietzsche lui accorde dans la *Deuxième considération*, c'est-à-dire comme un *dépassement de soi*[1]. Si l'oubli ne change pas la réalité de la maladie et de la mort, le souvenir permanent de notre passé et de notre condition mortelle ne fait que plonger l'individu dans l'immobilité et dans l'inertie.

b Parole du malade

La parole du malade dit l'indicible sur sa maladie. Indicible non pas parce que le patient ne trouve pas les mots, mais parce qu'il n'a pas d'interlocuteur voulant l'entendre. Dans les romans du corpus, la maladie n'appartient pas seulement au médecin, elle appartient aussi au patient qui subit les conséquences de la maladie et des traitements censés lui sauver la vie. Seulement, chez García Márquez, aucune anecdote, aucun témoignage de la part des patients ne nous est livré. Dans *ATC,* le droit à la parole appartient presque exclusivement au médecin et, au moment où le narrateur se focalise sur un malade, ce dernier s'avère être médecin - en l'occurence le père de Juvenal Urbino, Marco Aurelio. Les médecins monopolisent ainsi la connaissance disponible sur le corps malade.

Ce monopole permet notamment au chirurgien de transgresser l'intégrité du corps. Ces deux domaines — la chirurgie et la médecine — ont longtemps été séparés, exprimant ainsi deux points de vue sur la santé, l'un technique et l'autre intellectuel. Juvenal Urbino dans *ATC* est un partisan de cette séparation des savoirs, car selon lui *"el bisturí es la mayor prueba del fracaso de la medicina*[2]*"* (21). La médecine, en tant que savoir intellectuel, s'oppose d'après Urbino à la chirurgie, plus proche de l'artisanat et des métiers techniques. Le commentaire de Juvenal Urbino — fervent catholique — rappelle l'adage du XVI^e^ siècle « *Ecclesia abhorret a sanguine* », littéralement « l'Église hait le sang », et ce car le sang est perçu comme un agent contaminant. À cet égard, Michèle Bordeaux explique dans son article « Le sang du corps du droit canon ou des acceptions de l'adage "*Ecclesia abhorret*

[1] *Ibid*., p. 237.
[2] « Le bistouri est la preuve majeure de l'échec de la médecine » (18).

a sanguine" », que dans la société médiévale, bouchers et bourreaux sont des parias, ces derniers n'étant même pas enterrés dans un sol consacré, puisque le toucher du sang et de la mort les avilit[1].

Sans crainte d'une corruption par contact avec le sang des malades, les chirurgiens obtiennent des patients le droit de scruter l'intérieur du corps, de fouiller dans la chair et de couper les muscles comme de la viande. Dans *Everyman* par exemple, la terreur du personnage anonyme illustre bien la soumission du patient au chirurgien, ce dernier détenant un pouvoir presque absolu sur son corps :

> *Dr.Smith was wearing a surgical gown and a white mask that changed everything about him — he might not even have been Dr. Smith. He could have been someone else entirely, someone who had not grown up the son of poor immigrants named Smulovitz, someone his father knew nothing about, someone nobody knew, someone who had just wandered into the operation room and picked up a knife*[2].

Aux yeux de cet enfant, la blouse et le masque changent le médecin de famille proche de ses parents en un inconnu prêt à l'attaquer. Qu'il s'agisse d'une opération pour le bien-être de l'enfant ne change en rien cette sensation d'un assaut fait à son corps immobile.

Même lorsqu'il s'agit de sauver la vie d'un patient, dans *Everyman*, le narrateur ne cherche pas à dissimuler la violence des interventions chirurgicales. Bien au contraire, aux yeux du narrateur, il n'y a aucune différence entre le sauver où le tuer à coups de couteaux. Dans les deux cas, les professionnels de la santé s'acharnent violemment sur un corps d'enfant : "*During the night, when he had awakened to see the forms moving behind the curtain, he couldn't help but think, The doctors are killing him*[3]". L'enfant ressent envers les professionnels de la santé une méfiance qui ne fait que s'accroitre au fur et à mesure que son opération approche. Ainsi, le masque d'éther servant à l'anesthésier devient un autre moyen d'ôter sa vie : *"In that moment of terror when they lowered the ether mask over his face as though to smother him, he could have sworn that the surgeon, whoever he was, had*

---

[1] BORDEAUX Michèle, « Le sang du corps du droit canon ou des acceptions de l'adage « Ecclesia abhorret a sanguine » », *Droit et société*, n° 28, 1994.

[2] ROTH Philip, *Everyman*, *op. cit.*, p. 28. « Sous sa blouse chirurgicale et son masque, il ne put reconnaître le docteur Smith — comment savoir si c'était lui, d'ailleurs ? Ça aurait tout à fait pu être quelqu'un d'autre, quelqu'un qui n'aurait pas grandi dans une famille de pauvres immigrants nommés Smulowitz, quelqu'un dont son père ne savait rien, quelqu'un dont personne ne savait rien, qui serait entré par hasard dans ce bloc opératoire, et se serait emparé d'un bistouri. » ROTH Philip, *Un homme*, *op. cit.*, p. 19. Il serait plus juste de traduire "*knife*" par « couteau », car dans la version originale, ce n'est pas un *bistouri* (instrument chirurgical) mais un *couteau* (instrument domestique) que l'inconnu prendrait pour attaquer l'enfant.

[3] « Pendant la nuit, quand il s'était réveillé pour voir les formes s'agiter derrière le rideau, il n'avait pas pu s'empêcher de penser : les médecins sont en train de le tuer. » (18)

whispered, "Now I'm going to turn you into a girl[1]*."""* (29) L'enfant mesure la profonde dissymétrie entre lui et le chirurgien : il est impuissant, et le chirurgien peut le tuer à coups de couteau, ou encore le transformer en fille, sans qu'il puisse s'y opposer. Sur la table d'opération, chacun ressemble à cet enfant peureux, craignant non pas une opération bénéfique pour lui, mais plutôt une dissection sur le vif.

Dans la mesure où, comme l'affirme Claire Marin, « le praticien répète sur le corps vivant les gestes auxquels il s'est entraîné sur des cadavres[2] », pour le sujet l'ouverture de son corps constitue une régression vers l'animalité. Le chirurgien s'apparente ainsi au boucher, insistant sur ce devenir-chair, devenir-viande, brouillant temporairement la différence entre l'être humain et l'animal, car tous deux sont soumis au même sort, celui de devenir une carcasse, d'être une carcasse en puissance. Constatons que, dans *DZ*, lors de la radiographie de Joachim Ziemßen dans le sous-chapitre « Mon Dieu, je vois » (*Mein Gott, ich sehe*), le narrateur compare le squelette de celui-ci à une *carcasse* décharnée — *dies kahle Gerüst*[3]. Aucune différence n'existe donc entre un être humain et une bête, dans l'agonie et dans la mort tous deux sont égaux. Camus illustre aussi ce propos dans *LP*, où l'agonie d'un rat rappelle au docteur Rieux la souffrance de sa femme tuberculeuse et anticipe aussi les souffrances des pestiférés : « La bête s'arrêta, sembla chercher un équilibre, prit sa course vers le docteur, s'arrêta encore, tourna sur elle-même avec un petit cri et tomba enfin en rejetant du sang par les babines entrouvertes » (15). Les repères spatiaux (s'arrêta, tourna) ainsi que le verbe de perception (sembla chercher un équilibre) mettent en évidence une focalisation interne, permettant de comparer la souffrance du rat à celle des êtres humains.

Sur la table d'opération, le sujet se sent comme un animal que l'on va disséquer. Lui, qui a vécu son existence dans l'ignorance des labyrinthes de son corps, les découvre subitement lors de la chirurgie. Ces nouvelles ouvertures dessinées sur le corps — que le malade imaginait fermé — révèlent les passages secrets du corps au regard du médecin :

> *When he came around in the recovery room there was a tube down his throat that felt as though it were going to choke him to death. Having it there was horrible, but there was no way he could communicate that to the nurse who was telling him where he was and*

[1] « Dans l'instant terrible où on lui plaqua le masque d'éther sur le visage comme pour l'étouffer, il aurait juré que le chirurgien, Smith ou un autre lui avait chuchoté : "Et maintenant, je vais te transformer en fille" » (18).

[2] MARIN Claire, *Violences de la maladie, violence de la vie*, *op. cit.*, p. 73.

[3] Notons que le nom *Gerüst* peut être traduit en français par « échafaudage » ou « charpente », c'est-à-dire la carcasse d'un édifice. Maurice Betz choisit cette métaphore architecturale, traduisant l'expression par « charpente dénudée » (Cf. MANN Thomas, *La montagne magique*, *op. cit.*, p. 300.) Tandis que la traduction de Claire de Oliveira, « carcasse décharnée » (228), souligne l'indifférenciation entre le squelette humain et animal.

> *what happened to him. He lost his consciousness then, and when he came around again the tube was still there choking him to death*[1]

Le personnage anonyme dans *Everyman* décrit l'intubation, non pas comme un geste technique destiné à assurer la ventilation artificielle, mais bien comme une obstruction, l'empêchant de communiquer et le faisant suffoquer. Dans l'espoir de guérir, le malade permet aux médecins de lui infliger des coupures, des entrées nouvelles, de pénétrer dans son intimité et de le vider de ce qui détraque le corps :

> *The doctors gave him five grafts, and he emerged from the surgery with a long wound down the center of his chest and another extending from his groin to his right ankle — it was from his leg that they had removed the vein from which all but one of the grafts were fashioned*[2].

Le corps devient « démontable » et les parties échangeables. Pour le patient, l'opération le confronte à l'insuffisance de sa machine corporelle : *elle ne peut pas se réparer elle-même.*

Le corps fait l'objet d'une effraction de la part des médecins et cette intervention n'est admise que par sa finalité : sauver le patient. Dans *Everyman* et *DZ*, en particulier, la focalisation interne révèle ce que le malade ressent durant les interventions, de sorte que la chirurgie n'est plus seulement une prouesse technique accomplie avec précision par un spécialiste, mais aussi un acte d'une violence inouïe. Une opération en particulier, le pneumothorax thérapeutique, est commenté par plusieurs personnages dans *DZ*. D'abord par Joachim Ziemßen, qui résume ainsi l'intervention à son cousin Hans Castorp, dans le sous-chapitre « Farce, viatique, et brève hilarité » (*Neckerei, Viatikum. Unterbrochene Heiterkeit*) :

> *Das heißt: man wird hier aufgeschnitten, hier irgendwo seitwärts — ich kenne die Stelle ja nicht genau, aber Behrens hat es großartig los. Und dann wird Gas in einen hineingelassen, Stickstoff, weißt du, und so der verkäste Lungenflügel außer Betrieb gesetzt*[3]*. (74)*

L'explication par Ziemßen de la procédure chirurgicale en question montre bien l'idée de découpage violent dont le corps est l'objet. Le médecin ouvre la chair et transforme ce corps à loisir.

---

[1] ROTH Philip, *Everyman*, *op. cit*., p. 44-45. « Quand il reprit connaissance en salle de réveil, un tube logé au fond de sa gorge le suffoquait. C'était une sensation affreuse, mais il n'avait aucun moyen de le dire à l'infirmière qui lui expliquait où il était et ce qui venait de lui arriver. Il reperdit conscience, et quand il revint à lui, le tube l'étouffait toujours » ROTH Philip, *Un homme*, *op. cit*., p. 26.

[2] ROTH Philip, *Everyman*, *op. cit*., p. 44. « Les médecins lui firent cinq pontages, et il sortit du bloc avec une cicatrice qui lui fendait la poitrine en deux, et une autre allant de l'aine à la cheville — c'était à la jambe droite qu'on avait prélevé la veine qui avait servi à quatre des cinq greffes. » ROTH Philip, *Un homme*, *op. cit*., p. 26.

[3] « C'est-à-dire qu'on vous ouvre à peu près là, sur le côté ; je ne sais plus trop à quel endroit, mais Behrens, lui, le connait comme sa poche. Ensuite, on vous insuffle du gaz, de l'azote qui, vois-tu, stoppe le fonctionnement du poumon ayant des lésions caséeuses. » (57)

Plus loin dans le roman, un pétersbourgeois, Anton Karlowitsch Ferge, relate à Joachim Ziemßen et à Hans Castorp son vécu lorsque les médecins tentent sur lui cette même opération :

> *Aber da höre ich den Herrn Hofrat sagen: ›So!‹ und in dem Augenblick, meine Herren, fängt er an, mit einem stumpfen Instrument — es muß stumpf sein, damit es nicht vorzeitig durchsticht — das Rippenfell abzutasten: er tastet es ab, um die rechte Stelle zu finden, wo er durchstechen und das Gas einlassen kann, und wie er das tut, wie er mit dem Instrument auf meinem Rippenfell herumfährt, — meine Herren, meine Herren! da war es um mich geschehen, es war aus mit mir, es ging mir ganz unbeschreiblich*[1]*. (428)*

Le témoignage de Ferge est l'aveu d'une intervention aussi douloureuse que traumatisante, celle de ressentir un autre perforer sa chair comme de la viande.

Dans le cas de Ferge, l'anesthésie est contrindiquée, mais il serait réducteur d'imaginer que la médecine contemporaine fait mieux en ce qui concerne la douleur du patient. Pour preuve, un jeune médecin demande au personnage anonyme d'*Everyman* de choisir entre anesthésie locale ou générale lors d'une ablation de l'extrémité de l'artère carotide. Le ton employé par le médecin interpelle le personnage : *"One of them [doctors] asked whether he wanted a general or a local anesthetic, the way a waiter might have asked if he preferred red or white wine*[2]*."* Au lieu d'employer un ton directif, les médecins laissent le choix au patient pour l'anesthésie et, habitué comme il l'est à la règle tacite de se soumettre aux ordres des médecins, le personnage interroge : *"why should the decision about anesthesia be made this late*[3] *?"* Il décide alors de demander conseil au médecin : *"Which is better?" he said. For us the local. […] "You're telling me that's safer? Is that what you're saying? Then I'll do it*[4]*"* (70). Le personnage anonyme tranche finalement la question, mais il regrette amèrement son choix :

> *It was a mistake, a barely endurable mistake, because the operation lasted two hours […] and the cutting and scraping took place so close to his ear, he could hear every move their instruments made as though he were inside an echo chamber*[5]*. (70)*

---

[1] « Et là, j'entends le docteur dire : "Bon !", et à ce moment, messieurs, il se met à tâter la plèvre avec un instrument à bout rond, pour ne pas percer trop tôt, il cherchait en tâtonnant le bon endroit où perforer pour introduire le gaz, et alors qu'il faisait ça il promenait son instrument sur ma plèvre — messieurs, messieurs ! —, me voilà perdu, fichu, et dans un état vraiment indescriptible. » (323)

[2] ROTH Philip, *Everyman*, *op. cit*., p. 70. « L'un d'entre eux [les docteurs] lui demanda s'il souhaitait une anesthésie locale ou générale, sur le même ton qu'un serveur lui aurait demandé s'il préférait du vin rouge ou du blanc. » ROTH Philip, *Un homme*, *op. cit*., p. 37.

[3] « Il était bien temps de se préoccuper de ce choix ! » (37)

[4] « « Qu'est-ce qui vaut mieux ? — Pour nous, l'anesthésie locale. […] Vous me dites que l'anesthésie locale est plus sûre, c'est bien ça que vous me dites ? Alors, va pour l'anesthésie locale. » (37)

[5] « Ce fut une erreur. Une erreur à peine supportable : l'opération dura deux heures, qu'il dut subir en suffoquant, la tête emmaillotée dans un linge ; l'artère sectionnée et grattée se trouvait si proche de son oreille qu'il entendait le moindre mouvement des instruments comme dans une chambre d'écho. » (38)

À un siècle d'écart, les expériences sur la table d'opération de Ferge dans *DZ* et du personnage anonyme dans *Everyman* se ressemblent en ce que leur douleur est ignorée au profit du résultat de l'opération, et que le malade n'a d'autre choix que d'*endurer*. Même si tous deux se soumettent sans lutter à l'autorité des médecins, ils ressentent, comme nous l'avons déjà souligné, les opérations comme une attaque perpétrée sur leur corps. Ainsi, dans *Everyman,* le patient compare les médecins à des terroristes : *"Several of the younger doctors were already wearing surgical masks, and the look of them made him think of terrorists*[1]*"* (70). Cette comparaison insiste sur la violence de la chirurgie, vécue comme une intrusion désacralisant le corps. Notons par ailleurs que le récit du pétersbourgeois Ferge souligne également la rupture d'un pacte, celui de la clôture du corps :

> Das Rippenfell, meine Herren, das soll nicht berührt werden, das darf und will nicht berührt werden, das ist tabu, das ist mit Fleisch zugedeckt, isoliert und unnahbar, ein für allemal. Und nun hatte er [Behrens] es bloßgelegt und tastete es ab[2]. (428)

Claire Marin montre à cet égard que certains chirurgiens partagent ce sentiment de violation d'un pacte, comme le montre ce témoignage :

> Après tant de voyages vers le dedans, j'éprouve un même sentiment de transgression d'un interdit quand je contemple l'intérieur d'un corps, la même crainte irrationnelle de commettre une action pour laquelle je serai châtié[3].

Si les opérations sont largement vécues comme des intrusions violentes permises uniquement dans le but de sauver des vies, certains patients tournent en dérision leur situation. Les lamentations des patients cèdent aussi la place à l'humour. Tel est le cas de Frau Zimmermann, dans *DZ*, que le docteur Behrens appelle « la surgonflée » (*die ‚Überfüllte'*). Elle subit la même opération que celle décrite par Ferge, un pneumothorax thérapeutique, et dans le cas de Frau Zimmermann, l'opération est un succès. Elle décide ainsi de faire un voyage à Zürich et éprouve le besoin de se faire regonfler par un médecin de là-bas, sauf que celui-ci en fait trop. Lorsque Castorp la rencontre, il attend l'explication quant à son surnom, ce à quoi elle lui répond :

> *„Hahaha", perlte sie gekitzelt, mit fliegender Brust. „Furchtbar komischer Mann, dieser Behrens, fabelhaft komischer und amüsanter Mann, zum Schief- und Kranklachen. Setzen Sie sich doch, Herr Kasten, Herr Carsten, oder wie Sie heißen, Sie heißen so komisch, ha, ha, hi, hi, entschuldigen Sie*[4]*! (422)*

---

[1] « Plusieurs des jeunes médecins avaient déjà passé leur masque, qui leur donnait des allures de terroristes » (37).

[2] « La plèvre, messieurs, il ne faut pas la toucher, c'est interdit, elle s'y refuse ; la plèvre, c'est tabou, recouvert de chair, isolé, inaccessible, un point c'est tout. Et lui, [Behrens] il l'avait mise à nu, il la tripotait. » (323)

[3] MARIN Claire, *Violences de la maladie, violence de la vie*, *op. cit*., p. 74.

[4] « "Hahahaha" fit-elle, titillée par un rire perlé, la poitrine agitée de soubresauts. "Sacré comique, ce Behrens, impayable, quel amuseur, c'est à se tordre, il est crevant ! Asseyez-vous donc, monsieur

Le narrateur l'appelle plus loin « la rieuse » *(die lachlustige)*, car même si Behrens l'avertit du danger auquel elle doit faire face, elle rit de toute la situation :

> *„Und Sie besuchen hier also die Hochgradigen?" fragte sie. „Wie amüsant und freundlich von Ihnen, ha, ha, ha, ha! Denken Sie aber, ich bin gar nicht hochgradig, das heißt, ich war es eigentlich gar nicht, noch bis vor kurzem, nicht im geringsten… Bis mir neulich diese Geschichte… Hören Sie nur, ob es nicht das Komischste ist, was Ihnen in Ihrem ganzen Leben*[1]*…" (423)*

Le héros de *DZ* se demande comment elle parvient à rigoler, alors que la gravité de son état exige sans doute une attitude sérieuse, ou du moins plus raisonnable que celle qu'elle adopte. Castorp finit par se persuader que ce rire n'est que le produit de l'insouciance puérile de cette femme.

Cependant, le rire et l'insouciance aident aussi à affronter la peur de la mort. Face à un destin inéluctable, l'individu peut décider aussi de devenir un clown et de rire de sa détresse, car quoiqu'il en soit, le résultat sera le même pour tous. Cet humour macabre distingue nettement le roman de Thomas Mann des autres romans du corpus, puisque les malades eux-mêmes tournent leur malheur en dérision. À cet égard, est exemplaire le cas d'Hermine Kleefeld, dont Hans Castorp fait la connaissance lors de son premier jour au sanatorium. Il se promène avec Joachim Ziemßen et entend soudainement un sifflement s'échapper de la poitrine de Fräulein Kleefeld. Ziemßen lui explique qu'elle siffle grâce au pneumothorax. En effet, lorsque le gaz s'échappe par une ouverture, le patient est capable de « siffler » de temps en temps. Plusieurs pensionnaires partageant le pneumothorax se regroupent sous le nom de « cercle du demi-poumon » (*Verein Halbe Lunge*) dont Fräulein Kleefeld fait la fierté, car elle est capable de siffler. Joachim rajoute : *„Ich glaube übrigens, daß sie Stickstoff dabei verschwendet, denn alle acht Tage muß sie aufgefüllt werden*[2]*."* (75)

Hans Castorp ne peut pas s'empêcher de rire à propos de cette pittoresque association, même s'il se rend bien compte que le ton employé n'est pas le plus approprié pour parler des gens malades : *„Ja, verzeih, daß ich so davon spreche, aber sie selbst sind ja in der besten Laune, deine pneumatischen Freunde*[3]*!"* (75) Ce malaise

---

Castel, monsieur Castern, enfin, comment vous appelez-vous ? Vous avez un nom drôle comme tout, ha, ha, hi, hi, excusez-moi ! » (319)

[1] « Alors, comme ça, vous rendez visite aux grabataires ? demanda-t-elle. Que c'est amusant et gentil de votre part, ha, ha, ha, ha ! Mais, figurez-vous, je suis tout sauf grabataire, bien au contraire, pour tout vous dire, récemment encore, je ne l'étais pas du tout… Jusqu'à cette dernière histoire… Écoutez un peu, vous allez me dire si ce n'est pas la meilleure de toutes… » (319)

[2] « Je crois d'ailleurs qu'elle gaspille de l'azote avec ce manège, parce qu'il faut la regonfler toutes les semaines. » (58)

[3] « Oui, pardonne-moi d'en parler sur ce ton, mais, après tout, ils ne manquaient pas d'entrain, tes amis pneumatiques » (58).

n'empêche nullement Castorp de poursuivre ce moment d'hilarité à propos de cette drôle d'association :

> *Haben sie Statuten? Schade, daß du nicht Mitglied bist, du, dann könnten sie mich als Ehrengast zulassen oder als... Konkneipant... Du solltest Behrens bitten, daß er dich teilweise außer Betrieb setzt. [...] Das ist das Komischste, was ich in meinem Leben gehört habe*[1]*! (75)*

L'humour macabre dans *DZ* constitue, aux yeux d'Arthur Schnitzler, l'atout majeur de cette œuvre monumentale de Thomas Mann. Très sensible à cet humour concernant la maladie et la mort, l'éminent laryngologue, romancier et dramaturge viennois écrit à Thomas Mann, dans une missive portant la date du 5 janvier 1925, qu'il n'y a, ni dans la littérature germanophone, ni dans la littérature étrangère, une œuvre semblable[2].

L'écrivain de Lübeck tire cet épisode d'une anecdote racontée par sa femme, Katia Mann lors de son séjour à Davos[3]. L'humour caustique n'est donc pas seulement le fruit de l'imagination du romancier, il constitue un témoignage véridique des attitudes adoptées par certains malades face à leur propre déchéance corporelle. Ziemßen explique ainsi à son cousin Castorp l'autodérision de ces quelques pensionnaires :

> *„Gott", sagte er, „sie sind so frei... Ich meine, es sind ja junge Leute, und die Zeit spielt keine Rolle für sie, und dann sterben sie womöglich. Warum sollen sie da ernste Gesichter schneiden. Ich denke manchmal: Krankheit und Sterben sind eigentlich nicht ernst, sie sind mehr so eine Art Bummelei, Ernst gibt es genaugenommen nur im Leben da unten. Ich glaube, daß du das mit der Zeit schon verstehen wirst, wenn du erst länger hier oben bist*[4]*."* (75)

Joachim aborde dans ce fragment le thème de la maladie comme un état de liberté — idée développée aussi par Frau Chauchat dans le sous-chapitre « Nuit de

---

[1] « "Est-ce qu'ils ont des statuts ? Dommage que tu ne sois pas membre pour que l'on puisse m'inscrire comme invité d'honneur, ou sympathisant... Tu devrais demander à Behrens de te mettre en service partiel, toi aussi [...] Je n'ai jamais rien entendu de plus tordant !" » (58).

[2] Arthur Schnitzler écrit à Thomas Mann, le 5 janvier 1925: „Sie haben den Humor des Sterbens und des Todes erfaßt und festgehalten –ich weiß nichts Ähnliches in der deutschen Romanliteratur –auch keiner anderen." Cf. MANN Thomas, Briefe III 1924-1932 2, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2011, p. 97.

[3] Les narrations de la belle-mère de Thomas Mann, Hedwig Pringsheim, permettent de reconstruire les récits que sa fille faisait de son séjour à Davos. En ce qui concerne l'origine de l'histoire d'Hermine Kleefeld, Hedwig Pringsheim écrit à Maximilian Harden : « La demoiselle au pneumothorax le fait siffler et raconte que le médecin lui a conseillé de se faire engager, tant qu'elle le porte dans un orchestre ! » Cf. JENS Inge et JENS Walter, *Mme Thomas Mann : la vie de Katharina Pringsheim (1883-1980)*, *op. cit*., p. 74-75.

[4] « Bon sang, dit-il, ils sont si libres... Enfin, tu vois, ce sont de jeunes gens, le temps ne compte pas pour eux, et ils vont peut-être mourir. Alors pourquoi veux-tu qu'ils prennent un air sérieux ? Il m'arrive de penser ceci : somme toute, la maladie et la mort n'ont rien de sérieux, elles tiennent plutôt de la fainéantise ; le sérieux, au fond, on n'en trouve que dans la vie d'en bas. Je crois que, pour le comprendre, il faut que tu passes un certain temps ici, en haut. » (58)

Walpurgis » (*Walpurgisnacht*), puisque la maladie libère les individus de leurs occupations dans la plaine. Comme le dit Joachim, les thèmes de la maladie et de la mort (*Krankheit und Sterben*) sont bien plus sérieux dans la plaine que dans le sanatorium, car dans la vie d'en bas les séquelles de la maladie sont difficiles à cacher. L'individu se trouve à chaque moment confronté à la santé qu'il ne possède plus, à la vie d'avant la maladie.

2 Responsabilité du malade

L'idée qu'une seule personne puisse être coupable de répandre une maladie contagieuse met en évidence que la contagion oriente les débats vers la responsabilité des individus. Le malade ressent plus fortement un sens de culpabilité du fait que ses agissements sont scrupuleusement analysés plusieurs fois afin d'établir son rôle dans la transmission de la maladie. Une distinction s'établit dès lors entre les « bons malades » et les « mauvais malades », ceux qui s'isolent pour ne contaminer personne et ceux qui risquent la vie des autres par leur présence dans la communauté. En remontant des conséquences aux causes, on tente de retrouver aussi le chemin de la contagion et cet exercice exige une nouvelle lecture des événements. Dans les romans du corpus, cette deuxième lecture s'avère nécessaire pour comprendre le rôle de chacun durant l'épisode épidémique.

a Vecteur de la maladie ou relais ? Le chemin de la contagion

Dans le cas des maladies contagieuses, lorsqu'un patient apprend qu'il en est atteint, l'idée d'avoir répandu la maladie à son tour le hante terriblement et ce, surtout si le malade en question est un médecin. Dans le roman de l'écrivain colombien Gabriel García Márquez, le docteur Marco Aurelio Urbino, le père de l'un des personnages principaux — Juvenal Urbino — mène la lutte contre le choléra, jusqu'à ce qu'il décèle chez lui les signes de la maladie : "*Cuando reconoció en sí mismo los trastornos irreparables que había visto y compadecido en los otros, no intentó siquiera una batalla inútil, sino que se apartó del mundo para no contaminar a nadie*[1]." (165) L'expression « inutile bataille » (*batalla inútil*) montre bien qu'il est

[1] « Lorsqu'il reconnut chez lui les troubles irréparables qu'il avait vus et plaints chez les autres, il ne tenta pas même une inutile bataille, et se retira du monde afin de ne contaminer personne. » (147)

conscient de l'inefficacité des traitements qu'il administre pourtant aux patients. Au lieu de se leurrer avec une guérison miraculeuse qu'il sait improbable, Marco Aurelio Urbino préfère s'isoler afin de préserver les autres du même mal et, sourd à l'appel de ses collègues et des autres patients de l'hôpital, il rédige une lettre de vingt pages adressée à sa famille.

L'approche de la mort incite le docteur à témoigner toute son affection à sa famille. Sa responsabilité envers les malades et son devoir en tant que médecin sont des préoccupations secondaires, les pestiférés agonisant dans les couloirs de l'hôpital lui montrant la mort douloureuse qui l'attend. Notons par ailleurs la ressemblance entre l'attitude de Marco Aurelio Urbino et celle du refugié antillais Jeremiah de Saint-Amour dont le suicide au cyanure d'or constitue le début du roman. Premièrement, ils partagent l'amour pour la vie : le médecin révèle dans sa lettre avec quelle avidité il avait aimé la vie et Saint-Amour *"amaba la vida con una pasión sin sentido*[1]*"* (29). Deuxièmement, chacun rédige une lettre dans leur dernier souffle : *"Jeremiah de Saint-Amour había llegado al término de la agonía, y [...] no le quedaba más tiempo de vida que el necesario para escribir la carta*[2]*."* (28) Tandis que dans la lettre de Marco Aurelio Urbino *"se notaban los progresos del mal por el deterioro de la escritura, y no era necesario haber conocido a quien los había escrito para saber que la firma fue puesta con el último aliento*[3]*."* (166)

Marco Aurelio Urbino, en sachant pertinemment l'agonie et la mort douloureuse qui l'attend, préfère se laisser dévorer par la maladie plutôt que de prolonger l'agonie de plusieurs semaines devant sa famille, jusqu'à ce que la mort finalement le délivre. Le fils de Marco Aurelio exprime ainsi ce constat : *"Cada quien es dueño de su propia muerte, y lo único que podemos hacer, llegada la hora, es ayudarlo a morir sin miedo ni dolor*[4]*"* (21). Si, comme l'affirme le narrateur dans *ATC*, le docteur Marco Aurelio Urbino figure parmi les héros de ces heures funestes de la lutte contre le choléra, ce mérite lui revient en grand partie du fait qu'il décide de s'écarter de la société. Afin d'éclaircir ce point, la lecture du roman de Camus s'avère essentielle[5]. Jean Tarrou, personnage idéaliste dont la conviction finit par

---

[1] « [A]imait la vie avec une passion insensée » (25).

[2] « Jeremiah de Saint-Amour était parvenu au terme de son agonie et il ne lui restait à vivre que le temps nécessaire pour écrire la lettre. » (24-25)

[3] « La détérioration de l'écriture trahissait les progrès du mal, et point n'était besoin d'avoir connu qui les avait écrites pour savoir que la signature avait été apposée dans un dernier soupir. » (147)

[4] « Chaque homme est maître de sa propre mort, et la seule chose que nous pouvons faire est de l'aider à mourir sans peur ni douleur. » (18)

[5] L'écrivain colombien déclare, lors d'une interview accordée au New York *Times* en 1988, que *La Peste* d'Albert Camus constitue l'une des références littéraires lors de la rédaction de *El amor en los tiempos del cólera*. Cf. SIMONS Marlise, « García Márquez on Love, Plague, and Politics », *op. cit.*

convaincre les autres personnages de lutter contre la peste, expose au docteur Rieux les raisons de son refus de tout ce qui fait mourir :

> Je sais de science certaine [...] que chacun la porte en soi, la peste [...] il faut se surveiller sans arrêt pour ne pas être amené, dans une minute de distraction, à respirer dans la figure d'un autre et à lui coller l'infection. [...] L'honnête homme, celui qui n'infecte presque personne, c'est celui qui a le moins de distraction possible. (228)

Selon les dires de Tarrou, un individu malade reste intègre seulement s'il se surveille sans cesse, s'il évite soigneusement de contaminer les autres. Le statut de héros, d'homme honnête et intègre revient donc au docteur Marco Aurelio Urbino dans *ATC*, par l'acceptation de son statut en tant que vecteur du choléra et par son refus d'entrainer autrui dans la même souffrance : celle de se reconnaitre comme une menace pour les siens.

Les deux personnages, Marco Aurelio Urbino chez García Márquez et Jean Tarrou chez Camus, sont emportés par le fléau — le choléra et la peste — et leur mort apparait clairement dans les deux romans comme le sort réservé aux meilleurs. Le docteur Marco Aurelio Urbino est présenté d'emblée comme un héros : *"El doctor Marco Aurelio Urbino, padre de Juvenal, fue un héroe civil de aquellas jornadas infaustas, y también su víctima más notable*[1]*."* (165) Dès les premières lignes, le docteur est identifié à la fois comme un héros et comme une victime du même mal qu'il combat. Le ton de l'épopée prend le dessus vers la fin du même paragraphe :

> [L]a diligencia y la abnegación, y sobre todo su valentía personal, le merecieron [a Marco Aurelio] los muchos honores que le fueron rendidos cuando la ciudad se restableció del desastre, y su nombre quedó con justicia entre los de otros tantos próceres de otras guerras menos honorables[2]. (165)

Notons que le terme "*prócer*" fait du médecin un homme éminent dans sa société et la place qu'il occupe confond volontiers son rôle avec celui des chefs militaires dans les guerres civiles. Le portrait dressé du médecin est celui d'un homme sacrifiant son intégrité physique afin de sauver la vie des autres : "*el doctor Juvenal Urbino comprobó que el método de su padre había sido más caritativo que científico*[3]*"* (165). Ce sacrifice n'est pas celui d'un homme de science mais celui d'un homme de foi, car la *charité* en tant que vertu théologale, exprimant l'amour de Dieu et

[1] « Le docteur Marco Aurelio Urbino, père de Juvenal, fut un des héros de ces funestes journées en même temps que sa plus célèbre victime. » (146)

[2] « Sa diligence, son abnégation, et surtout son courage personnel lui valurent de nombreux honneurs qui lui furent rendus lorsque la ville se releva du désastre, et son nom demeura en toute justice parmi ceux d'autres héros de bien d'autres guerres moins honorables. » (147)

[3] « Le docteur Juvenal Urbino constata que la méthode de son père avait été plus charitable que scientifique » (147).

l'amour du prochain, rapproche la pratique de la médecine d'une démarche religieuse plutôt que scientifique.

Le portrait dressé de Tarrou diffère en ce qu'il participe d'abord à l'action politique en tant que révolutionnaire et, constatant que cette action peut mener aussi à l'assassinat, il décide d'y renoncer : « et c'est pourquoi j'ai décidé de refuser tout ce qui, de près ou de loin, pour de bonnes ou de mauvaises raisons, fait mourir ou justifie qu'on fasse mourir. » (228) Tarrou établit donc trois catégories de gens : les bourreaux, les victimes et les vrais médecins. N'étant pas lui-même médecin, il décide d'être du côté des victimes, et son souci d'autrui est ce qu'il appelle de la « sympathie ». Sa quête dépasse largement le cadre de l'épidémie, comme il l'explique au docteur Rieux : « En somme, dit Tarrou avec simplicité, ce qui m'intéresse, c'est de savoir comment on devient un saint. » (230) Tel un saint, Jean Tarrou offre un message idéaliste, exhortant les Oranais à combattre le fléau autant que possible et les malades à se surveiller afin de ne pas contaminer les autres : « Ce qui est naturel, c'est le microbe. Le reste, la santé, l'intégrité, la pureté, si vous voulez, c'est un effet de la volonté et d'une volonté qui ne doit jamais s'arrêter. » (228)

Tarrou a pleinement conscience que ses idéaux de solidarité se heurtent à ce que les honnêtes gens ne peuvent s'accorder un moment de distraction et cette surveillance permanente sur soi et sur son comportement s'avère une tâche très exigeante :

> Oui, Rieux, c'est bien fatigant d'être un pestiféré. Mais c'est encore plus fatigant de ne pas vouloir l'être. C'est pour cela que tout le monde se montre fatigué, puisque tout le monde, aujourd'hui, se trouve un peu pestiféré. Mais c'est pour cela que quelques-uns, qui veulent cesser de l'être, connaissent une extrémité de fatigue dont rien ne les délivrera plus que la mort. (228)

Ainsi, certains habitants, sentant leur fin approcher, cherchent délibérément à contaminer les autres : « un homme présentant les signes de la peste, et dans le délire de la maladie, s'était précipité au dehors, jeté sur la première femme rencontrée et l'avait étreinte en criant qu'il avait la peste. » (79)

La vie de Jean Tarrou ressemble à celle d'un saint, dont le message, celui de la solidarité et de l'intégrité que les malades atteignent par une volonté de fer, est le plus souvent ignoré : « je sais que je ne vaux plus rien pour ce monde lui-même et qu'à partir du moment où j'ai renoncé à tuer, je me suis condamné à un exil définitif. Ce sont les autres qui feront l'histoire. » (229) Tarrou finit par être atteint de la peste, au moment où celle-ci recule : « Le docteur [Rieux] dit que Tarrou aussi [...] était [vacciné] mais que, peut-être, par fatigue, il avait dû laisser passer la dernière injection de sérum et oublier quelques précautions. » (256) Si chez Marco Aurelio Urbino, le narrateur employait volontiers le terme de *charité*, dans *LP* c'est

plutôt celui de *solidarité* ou d'*empathie*, noms plus neutres et séparés du contexte religieux. Jean Tarrou cherche ainsi à devenir « un saint sans Dieu » (230).

L'idée d'un saint sans Dieu révèle les qualités morales et distingue Tarrou des autres personnages de *LP*. Il meurt en aidant autrui et son engagement dans la lutte contre la peste convainc d'autres personnes d'appartenir aux formations sanitaires volontaires, même au risque et au péril de leur vie. Cette vie exemplaire de Tarrou le rapproche de la sainteté, comprise comme une élévation éthique plutôt qu'un attachement à la foi. L'idée d'un « saint sans Dieu » est reprise et tournée en dérision chez García Márquez. En effet, le docteur Juvenal Urbino et le commissaire expriment cette réflexion à l'égard du refugié antillais Jeremiah de Saint-Amour :

> *— Tenía entendido que este hombre era un santo — dijo [el comisario].*
> *— Algo todavía más raro –dijo el doctor Urbino—: un santo ateo. Pero esos son asuntos de Dios*[1]*. (15)*

Notons par ailleurs que l'oxymore « saint athée » (*santo ateo*) chez García Márquez implique une négation de l'existence de Dieu. Chez un médecin laïc comme Rieux dans *LP*, l'idée d'une sainteté sans Dieu apparait comme la preuve que l'éthique et l'intégrité sont des valeurs universelles. Tandis que l'audace d'un médecin catholique comme Juvenal Urbino de croire à l'idée de la sainteté d'un athée qui, de plus, était un criminel évadé de Cayenne et s'est suicidé, provoque une hilarité certaine chez le lecteur. Pour l'archevêque, la seule proposition d'ensevelir le suicidé en terre bénite lui parait une preuve d'insolence inouïe : *"El arzobispo se había escandalizado de que un católico militante y culto se hubiera atrevido a pensar en la santidad de un suicida*[2]" (62).

La vision idéaliste de Jean Tarrou se heurte à l'idée de la *volonté*, car si l'on admet que l'honnête homme est celui qui n'infecte presque personne grâce à sa volonté et à sa surveillance, ceci équivaut à dire que celui qui infecte les autres (par mégarde, par ignorance ou bien de manière accidentelle) manque de probité. Aucun autre personnage n'a mieux compris ces mots que Bucky Cantor dans *N*. En découvrant qu'il est un porteur sain de la maladie, il assume toute la responsabilité de la transmission de la maladie : "*I was the Typhoid Mary of the Cancellor*

[1] « "Je croyais que cet homme était un saint. [dit le commissaire] — Quelque chose de plus rare encore, dit le docteur Urbino : un saint athée. Mais ce sont là des affaires de Dieu." » (13)

[2] « L'archevêque était scandalisé de ce qu'un catholique pratiquant et cultivé eût osé comparer un suicidé à un saint » (55). Dans le texte original, Juvenal est un catholique *militant*. La traduction induit légèrement en erreur, car l'usage de l'adjectif *militant* en parlant de l'Église est antérieur, en français comme en espagnol, à l'usage politique. Tandis qu'un catholique pratiquant *observe* les pratiques de sa religion, un catholique militant *lutte* durant sa vie contre les tentations de ce monde.

playground. I was the polio carrier. I was the Indian Hill polio carrier[1]*"* (248). Mary Mallon, aussi connue comme « Mary Typhoïde » (*Typhoid Mary*), est une cuisinière irlandaise, identifiée comme premier porteur sain de la fièvre typhoïde. Durant les années 1900, elle infecte une trentaine de personnes dans la région de New York et est mise en isolement durant trois ans. Ses changements constants de lieu de travail aident la maladie à atteindre les villes où il n'y avait pas de fièvre typhoïde auparavant. De plus, elle refuse à plusieurs reprises de passer des examens médicaux. Sa mauvaise réputation découle d'un comportement jugé dangereux et de son refus de se soumettre aux autorités sanitaires[2].

Lorsque Bucky Cantor se compare à la cuisinière irlandaise Mary Mallon, il déclare être le responsable de la transmission de la poliomyélite aux enfants du terrain de jeu de Chancellor, puis de celui d'Indian Hill. Cependant, le chemin de la contagion demeure difficile à établir, comme le narrateur de *N*, Arnold Mesnikoff, tente de lui faire comprendre : *"the chances are you caught polio from Donald Kaplow rather than you gave it to him*[3]*."* (249) Mesnikoff est un des enfants du terrain de jeu surveillé par Bucky Cantor en 1944 et il est aussi une ancienne victime de la poliomyélite. Il rencontre Bucky des années plus tard et celui-ci lui raconte toute son histoire, dont l'épisode de Donald Kaplow, un adolescent athlétique dont le rêve de devenir pilote est brisé par la poliomyélite. Pour Bucky Cantor, le soupçon d'avoir contaminé les élèves qu'il appréciait le plus devient pour lui un fardeau trop lourd à porter. Il refuse ainsi toutes les explications possibles que Mesnikoff lui propose.

Rappelons les mots de Jean Tarrou dans *LP*, pour qui l'honnête homme est celui qui contamine le moins de monde et, si cela n'est pas possible malgré la vigilance extrême des personnes atteintes, qu'alors la seule manière restant pour sauvegarder l'honnêteté est de refuser d'être avec le fléau : « Si [...] je deviens fléau moi-même, du moins, je n'y suis pas consentant. J'essaie d'être un meurtrier innocent. » (229) Contrairement à Jean Tarrou, le personnage de Bucky Cantor dans *N* ne trouve aucun autre moyen de rétablir son intégrité que par le refus de toute joie, de tout bonheur présent et futur. Si Marco Aurelio Urbino, dans *ATC*, s'enferme loin des siens pour ne pas les contaminer, Bucky opère un exil intérieur, une fermeture sur soi empêchant les autres de le consoler dans son malheur. Lorsque Marcia Steinberg, la fiancée de Bucky, lui rend visite, il rompt les fiançailles :

---

[1] « J'étais la Mary Typhoïde du terrain de jeu de Chancellor. J'étais le porteur sain de la polio. J'ai été le porteur de la polio à Indian Hill. » (101)

[2] WALD Priscilla, *Contagious : cultures, carriers, and the outbreak narrative*, *op. cit.*, p. 68-69.

[3] « [I]l est fort possible que Donald Kaplow vous ait transmis la maladie plutôt que le contraire. » (101)

> *"Marcia, marry a man who isn't maimed, who's strong, who's fit, who's got all that a prospective father needs. You could have anyone, a lawyer, a doctor —someone as smart as you are and as educated as you are. That's what you and your family deserve. And that's what you should have*[1]*." (259)*

La poliomyélite rend Bucky Cantor infirme et incapable de reconfigurer son identité positivement, il éloigne sa fiancée et ce, afin de sauvegarder son honneur. Marcia Steinberg le connait suffisamment bien pour savoir qu'il se punit pour le rôle ambigu qu'il a joué dans la transmission de la maladie et elle le lui fait savoir : *"I have never known anyone other than you who finds such comfort in castigating himself!*[2]*"* (259) La poliomyélite empêche l'ancien sportif d'accomplir les gestes physiques qu'il exécutait auparavant à merveille, mais son handicap lui semble être une maigre punition en comparaison de la mort des enfants innocents. Bucky renonce à son bonheur, à épouser la femme qu'il aime, comme une sorte d'expiation nécessaire :

> *There was no breaking down his opposition, not when his last opportunity to be a man of integrity was by sparing the virtuous young woman he dearly loved from the unthinkingly taking a cripple as her mate for life*[3]*. (262)*

La poliomyélite diminue physiquement et moralement Bucky Cantor. Ce dernier croit être plus qu'un relais de la maladie, il pense en être le vecteur, celui par lequel la maladie pénètre puis ravage la ville. En tant que vecteur, il lui semble immoral d'être heureux, de dépasser sa maladie et de commencer une nouvelle vie avec Marcia.

Dans ce roman de Philip Roth, Bucky n'est pas la seule victime de la polio à considérer que la maladie constitue un signe visible de sa culpabilité. Un autre personnage, dont seul le nom de famille est évoqué, Pomerantz, partage la chambre universitaire avec Arnold Mesnikoff, le narrateur de *N*. Pomerantz est obsédé par la poliomyélite et raconte à Mesnikoff ses réflexions à ce propos :

> *'First you learn just what a cripple's life is like,' he'd say to me. 'That's the first stage. When you recover from that, you do what little is to be done to avoid spiritual extinction. That's the second stage. […] if you're lucky, five hundred stages later, sometime in your seventies, you find you are finally able to say with some truth, "Well, I managed after all —I did not allow the life to be sucked out of me completely." That's when you die*[4]*.' (268)*

---

[1] « — Marcia, épouse un homme qui ne soit pas estropié, qui soit fort, en pleine santé, qui ait toutes les qualités que doit avoir un futur père. Tu peux avoir qui tu veux, un avocat, un médecin, quelqu'un d'aussi intelligent et d'aussi cultivé que toi. C'est ce que vous méritez, toi et ta famille. Et c'est ce qu'il faut que vous ayez. » (105)

[2] « Je n'ai jamais connu personne qui trouve comme toi un tel réconfort à se punir. » (105)

[3] « Il n'y eut pas moyen de briser sa résolution, pas lorsque la dernière chance qui lui était donnée de maintenir son intégrité consistait à épargner à la jeune femme vertueuse qu'il aimait du fond du cœur de s'engager imprudemment à vivre avec un infirme pour le restant de ses jours. » (106)

[4] « "Pour commencer, tu apprends juste à quoi ressemble la vie d'un infirme, me disait-il. C'est la première étape. Une fois que tu l'as dépassée, tu fais le peu qu'il faut faire pour éviter de perdre tout

Le discours rapporté par Mesnikoff sert de miroir à l'attitude de Bucky face à la maladie : lui comme Pomerantz ressentent vivement leur tragédie comme au premier jour. Le récit de Pomerantz, cet élève brillant en prépa de médecine, sert à illustrer la frustration et la souffrance des malades pour qui leur ancienne vie, celle d'avant la maladie, demeure un souvenir douloureux. Alors que Pomerantz se suicide pendant sa première année de médecine, Bucky choisit une mort sociale, puisqu'il n'arrivait à omettre *"for a single day the injustice that had befallen him*[1]*."* (268)

La tragédie ne s'efface pas de la mémoire, l'oubli semble impossible pour ceux que la maladie dépouille de leur ancienne identité, les réduisant à un corps défaillant. Le suicide est, certes, évoqué à plusieurs reprises de manière plus au moins directe dans les romans du corpus. Or, ceci ne veut pas dire pour autant que les personnages cherchent la mort, ils l'envisagent comme une délivrance de leurs souffrances. Par exemple, dans *ATC*, Jeremiah de Saint-Amour se suicide afin de ne pas subir les symptômes de la vieillesse, comprise celle-ci comme une maladie de l'âge. Quant à Marco Aurelio Urbino, en découvrant les signes médicaux du choléra, il laisse la maladie gagner son corps hors de la vue de ceux qui l'ont connu et cette attitude trahit le désir d'abréger les souffrances plutôt que de les prolonger de manière inutile grâce à ses connaissances médicales. Dans *N*, Bucky admet aussi que l'idée du suicide l'a effleuré sans toutefois passer à l'acte, tandis que Pomerantz s'ôte la vie juste après son éclatante réussite à la faculté de médecine. Le suicide s'apparente aussi à d'autres formes de punition volontaire (isolement, refus du bonheur, surveillance extrême) et celles-ci constituent un ultime recours afin de rétablir l'honneur, l'intégrité, ainsi que le statut des victimes du fléau.

b Double parcours : revivre le passé

Le chemin de la contagion se heurte au manque de connaissances des personnages. Ainsi, lorsque les autorités civiles et sanitaires instaurent les mesures prophylactiques, la maladie ravage déjà la population au point que la menace ne peut plus être ignorée. De sorte que la recherche de la personne par qui est arrivé la maladie devient un exercice de reconstruction des événements du passé.

---

sens moral. C'est la deuxième étape. [...] Ensuite, si tu as de la chance, cinq cents étapes plus tard, parfois quand tu as déjà plus de soixante-dix ans, tu t'aperçois que tu peux enfin dire avec un accent de vérité : 'Eh bien je m'en suis sorti, finalement, je ne me suis pas laissé entièrement vider de ma vie.' Et à ce moment-là, tu meurs" ». (109)

[1] « [U]n seul jour l'injustice qui lui était tombé dessus. » (109)

Prenons l'exemple de *N* de Philip Roth : dans la première partie du roman, Bucky Cantor contemple, impuissant, la tragédie s'abattant sur les enfants du terrain de jeu dont il est le directeur. Dans la deuxième partie, Bucky décide de rejoindre sa fiancée, Marcia Steinberg, dans la colonie de vacances où elle travaille, « Indian Hill ». Cette colonie de vacances se situe dans la montagne et, au moment où Bucky arrive, elle est épargnée par la poliomyélite, et ce jusqu'à ce qu'un adolescent athlétique, Donald Kaplow - que Bucky aide à améliorer ses performances physiques, attrape la polio. La deuxième partie s'achève avec le départ de Bucky pour l'hôpital de Stroudsburg où on lui fait une ponction lombaire afin d'établir s'il est un porteur sain de la polio. Dans la troisième et dernière partie, l'un des enfants du terrain de jeu, Arnold Mesnikoff croise Bucky Cantor dans la rue et ils commencent à se fréquenter de manière hebdomadaire.

Les deux hommes partagent leur malheur et se livrent à la reconstruction du passé, les conversations entre Mesnikoff et Cantor constituant la source principale du récit dont Mesnikoff est le narrateur. Ce dernier reproduit les dialogues avec l'ancien directeur du terrain de jeu, en ajoutant ses impressions sur lui : "*His idea of himself in this role hit me hard. Nothing could have prepared me for its severity*[1]." (248) À ce stade de la narration, le narrateur comme le lecteur découvrent que Bucky considère être le responsable de l'infirmité, de la souffrance et de la mort de plusieurs enfants. Mesnikoff tente en vain d'imposer son point de vue sur les mêmes événements :

> *"But you got polio," I told him. "You got it like the rest of us unfortunate enough to get polio eleven years too soon for the vaccine. [...]" "Look it's far too late in the day to be rehashing all that now," he [Bucky] said, oddly, having rehashed nearly everything with me already*[2]*. (249)*

Mesnikoff emploie la première personne « Je » (*I*), « moi » (*me*), s'identifiant ainsi comme narrateur ou biographe, lorsqu'il dit : *"Any biography is chance*[3]*"* (242). Dans ce sens, le lecteur n'accède pas à l'histoire de Bucky racontée par celui-ci, mais à la version et à l'interprétation d'Arnold Mesnikoff, sujette donc à la subjectivité de ce dernier.

Le narrateur est à ce stade de la narration biographe de l'histoire de Bucky, mais il ne se limite pas à rapporter littéralement les paroles de celui-ci lors de leurs retrouvailles. Il exprime aussi son avis sur les remords de Bucky, qu'il trouve injustifiés. De fait, Mesnikoff ne partage pas la version des événements de Bucky

---

[1] « Découvrir que c'est dans ce rôle qu'il se voyait me fit un choc. » (101)

[2] « Mais vous avez attrapé la polio, lui dis-je. Vous l'avez attrapée comme tous ceux qui, comme nous, ont eu la malchance de tomber malades onze ans avant qu'on trouve un vaccin. [...] Écoutez, il est trop tard aujourd'hui pour ressasser tout ça, dit-il [Bucky], bizarrement, étant donné qu'il avait déjà à peu près tout ressassé avec moi. » (101)

[3] « Toute biographie tient du hasard » (99).

et après avoir tenté vainement de le convaincre, il finit par expliquer ainsi l'attitude de l'ancien directeur du terrain de jeu : "*The guilt in someone like Bucky may seem absurd but, in fact, is unavoidable. Such a person is condemned. Nothing he does matches the ideal in him. He never knows where his responsibility ends*[1]." (273) Selon Arnie Mesnikoff, Bucky Cantor s'enferme dans son point de vue et ce sentiment de culpabilité est le résultat d'une relecture obsessive et erronée de l'épisode épidémique de 1944. Or, quels sont les éléments permettant au narrateur d'être certain de l'innocence de Bucky ? Certes, rien ne prouve que celui-ci a transmis la maladie, mais il n'y a pas non plus d'éléments prouvant le contraire. En fait, le narrateur ne parvient pas à saisir les ressorts de la pensée de Bucky et juge la culpabilité de celui-ci absurde et inévitable.

Arnie Mesnikoff prend à la légère les regrets de Bucky d'avoir été un porteur sain de la maladie. La possibilité que Bucky ait contaminé les enfants sans le vouloir est bien réelle. Arnie rapporte ainsi les plaintes de Bucky : ""*I wanted to help kids and make them strong," he finally said, "and instead I did them irrevocable harm*[2]*."*" (271), et Arnie lui répond : ""Polio *did them the harm. You weren't a perpetrator. You had as little to do with spreading it as Horace did. You were just as much a victim as any of us was*[3]*."*" (271) En mentionnant Horace, Mesnikoff renvoie le lecteur à un épisode antérieur de la première partie du roman où le personnage d'Horace, un homme adulte dont le développement mental s'était arrêté autour de l'âge de six ans, se fait agresser par Kenny Blumenfeld. Ce dernier explique ainsi son énervement :

> *"I'm not calming down!" Kenny cried. "He's [Horace] got shit all over his underwear! He' got shit all over his hands! He doesn't wash and he isn't clean, and then he wants us to take his hand, and shake his hand, and that's how he's spreading polio*[4]*!"" (119).*

Kenny n'a pas tort, les individus atteints de la polio, même s'ils restent asymptomatiques, excrètent néanmoins le virus dans leurs fèces et peuvent donc transmettre la poliomyélite à d'autres. Malgré tout, Bucky Cantor donne la main à Horace pour qu'il s'en aille : ""*Here, Horace," Mr. Cantor said and extended his hand to him. Without looking up, Horace took the hand limply in his and Mr. Cantor shook*

---

[1] « La culpabilité, chez quelqu'un comme Bucky, peut paraître absurde, mais elle est en fait inévitable. Un homme comme lui est incurable. Rien de ce qu'il fait ne correspond à son idéal. Il ne sait pas où prend fin sa responsabilité. » (111)

[2] « Je voulais aider les gosses à devenir forts, finit-il par dire, et au lieu de ça, je leur ai fait un mal irrévocable. » (110)

[3] « C'est la polio qui leur a fait du mal. Ce n'est pas vous le coupable. Vous avez aussi peu de responsabilité dans la propagation qu'Horace par exemple. Vous avez autant été une victime que le reste d'entre nous. » (110)

[4] « Je ne me calmerai pas ! criait Kenny. Il a de la merde plein ses sous-vêtements ! Il a de la merde plein les mains ! Il ne se lave pas, il n'est pas propre, et ensuite il veut qu'on lui prenne la main, qu'on lui serre la main, et c'est comme ça qu'il répand la polio ! » (50)

Horace's hand[1]" (120). Cette scène pourrait expliquer comment Bucky attrape la poliomyélite.

Lorsque la maladie atteint les enfants de la colonie de vacances, Bucky remonte des conséquences aux causes en faisant le chemin inverse de la contagion :

> *How, Marcia asked, has polio hunted us down here? Through the contagion of the newcomer, her boyfriend! Remembering all the boys who'd gotten polio while he was working earlier in the summer at Chancellor, remembering the scene that had erupted on the field the afternoon Kenny Blumenfeld had to be restrained from assaulting Horace, Bucky thought that it wasn't the moron that Kenny should have wanted to kill for spreading polio —it was the playground director*[2]*. (230)*

La polio — telle une bête sauvage — poursuit, « traque » (*hunted*) les individus bien portants, même jusque dans les Poconos Mountains. La contagion devient un voyage viral dont Bucky n'est qu'un véhicule sans le savoir. Il tente cependant de se remémorer (*remembering*) chacun de ses mouvements, recoupant des images, des bribes d'informations, à la recherche du moment critique où il est devenu le porteur du mal.

Retracer le chemin de la contagion exige plusieurs lectures se superposant les unes aux autres. Bucky évoque ce passé douloureux à la recherche d'indices prouvant son rôle de porteur de mort. Même vingt-sept ans plus tard, lorsqu'il retrouve Arnie Mesnikoff, il réfléchit encore aux événements de 1944. Le narrateur aussi s'adonne à cet exercice de mémoire, d'abord avec Bucky lors des déjeuners partagés. Dans un premier temps, Arnie tente de convaincre Bucky de son innocence en lui assurant avec véhémence qu'il n'a pas introduit la maladie dans la communauté. Cependant, vers la fin du roman, le narrateur change d'avis et introduit aussi le doute chez le lecteur : "*Maybe Bucky wasn't mistaken. Maybe he wasn't deluded by self-mistrust. Maybe his assertions weren't exaggerated and he hadn't drawn the wrong conclusion. Maybe he* was *the invisible arrow*[3]*.*" (274-275) Vers la fin du roman, le narrateur examine de nouveau les évidences et concède qu'après tout il ne possède pas suffisamment d'éléments prouvant, ou l'innocence de Bucky, ou sa culpabilité. Afin de retracer le chemin de la contagion, une seule

---

[1] « "Tiens Horace", dit Mr. Cantor, et il lui tendit la main. Sans lever les yeux, Horace prit mollement la main dans la sienne, et Mr. Cantor lui serra la main » (50).

[2] « Comment, demandait Marcia, la polio nous avait-elle suivis jusqu'ici ? Par contagion transmise par le nouveau venu, son petit ami ! Se souvenant de tous les garçons qui avaient attrapé la polio pendant qu'il travaillait à Chancellor, plus tôt dans l'été, se souvenant de la scène qui avait éclaté sur le terrain l'après-midi où il avait fallu empêcher Kenny Blumenfeld d'attaquer Horace, Bucky se disait que ce n'était pas ce pauvre idiot que Kenny aurait dû vouloir tuer parce qu'il propageait la polio, c'était le directeur du terrain de jeu. » (93)

[3] « Peut-être que Bucky n'avait pas tort. Peut-être qu'il n'était pas aveuglé par le manque de confiance en lui. Peut-être que ses affirmations n'étaient pas exagérées et qu'il n'avait pas abouti à des conclusions erronées. Peut-être qu'il était en vérité la flèche invisible. » (111)

lecture s'avère insuffisante : le rôle de Bucky dans la transmission de la polio exige de se remémorer les incidents où il est en contact avec la maladie et les analepses dans le roman incitent le lecteur à effectuer une nouvelle lecture.

Dans les romans du corpus, l'évocation du passé afin de retracer le chemin de la contagion apparait explicitement. Or, dans le roman de Camus par exemple, le narrateur, qui n'est autre que le docteur Rieux, s'occupe de décrire précisément les signes avant-coureurs de la peste qui, à l'époque, paraissaient insignifiants, mais qui à la lumière des évènements futurs s'avèrent importants. Bien qu'il y ait une focalisation interne dans *LP*, les incidents sont relatés par le médecin ou par Jean Tarrou (avant de tomber malade) et par conséquent, les patients ne se livrent pas à cet exercice. Chez García Márquez aussi, le narrateur omniscient cède parfois la parole aux personnages, mais c'est au narrateur d'expliquer l'instant fatal où l'un des personnages est atteint de la maladie. Dans le cas de García Márquez, la passion amoureuse est comparée à de nombreuses reprises au choléra. Il en est ainsi, lorsque ce pauvre télégraphiste Florentino Ariza tombe malade d'amour après avoir vu Fermina Daza. La mère d'Ariza consulte un homéopathe qui constate *"una vez más que los síntomas del amor son los mismos del cólera*[1]*."* (95) Le coup de foudre fonctionne dans la fiction comme le moment où le malade est infecté par la fièvre amoureuse. Ce premier contact entre les deux adolescents est comparé par le narrateur omniscient à un cataclysme : *"Al pasar frente al cuarto de coser vio por la ventana a una mujer mayor y a una niña [...] y esa mirada casual fue el origen de un cataclismo de amor*[2]." (86) Tel un phénomène naturel de grande ampleur, l'amour possède une force destructrice, capable d'emporter les naïfs.

Si dans *ATC* le moment de l'infection amoureuse est décrit par le narrateur omniscient, dans le roman de Thomas Mann les allusions à ce moment clé sont nombreuses, mais l'incident demeure caché pour le malade. La première allusion apparait dans le sous-chapitre « Une bonne femme, j'en étais sûr ! » (*Natürlich, ein Frauenzimmer*), lorsque Hans Castorp voit pour la première fois Madame Chauchat : *„Hans Castorp flüchtig bemerkte, daß sie breite Beckenknochen und schmale Augen hatte... Eine vage Erinnerung*[3]*"* (110). Ce vague souvenir s'avère insaisissable. Une nouvelle évocation apparait dans le sous-chapitre « Satan fait des propositions infamantes » (*Satana macht ehrrührige Vorschläge*) : *„Hans Castorp, der die ungezogene Frau nicht ohne Mißbilligung betrachten konnte, dachte*

[1] « [U]ne fois de plus que les symptômes de l'amour sont identiques à ceux du choléra. » (84)
[2] « En passant devant la lingerie il vit, par la fenêtre, une femme d'un certain âge et une très jeune fille [...] et ce coup d'œil fortuit fut l'origine d'un cataclysme d'amour » (76).
[3] « Un coup d'œil [...] permit à Hans Castorp de remarquer qu'elle avait des larges pommettes et des yeux en amande... À cette vue, un vague souvenir » (84).

bei sich: Sie erinnert mich an irgend etwas, doch kann ich nicht sagen an was[1]*...“* (120) L'emploi de la première personne du singulier je (*ich*), me (*mich*), insiste sur la volonté de Castorp de retrouver le fil rouge reliant le moment présent et un souvenir presque effacé.

Il y parvient finalement à la fin de ce même sous-chapitre, où il rêve qu'il est avec Madame Chauchat dans la cour du lycée :

> *Dann schien es dem Träumenden, als befindet er sich auf dem Schulhof [...] und sei im Begriffe, sich von Madame Chauchat, die ebenfalls zugegen war, einen Bleistift zu leihen. Sie gab ihm den rotgefärbten, nur noch halblangen in einem silbernen Crayon steckenden Stift, indem sie Hans Castorp mit angenehm heiserer Stimme ermahnte, ihn ihr nach der Stunde bestimmt zurückzugeben, und als sie ihn ansah, mit ihren schmalen blaugraugrünen Augen über den breiten Backenknochen, da riß er sich gewaltsam aus dem Traum empor, denn nun hatte er es und wollte es festhalten, wovon und an wen sie ihn eigentlich so lebhaft erinnerte*[2]*. (129)*

L'attrait pour la beauté androgyne de Clawdia Chauchat trouve son origine et son sens dans une attirance homosexuelle éprouvée par Castorp à l'adolescence. En fait, Madame Chauchat lui rappelle un ancien camarade de classe, Přibislav Hippe, à qui il emprunte un crayon dans la cour du lycée. Dans l'esprit de Castorp, Hippe et Chauchat ne font qu'un.

Si, dans *N*, Bucky se remémore des évènements de manière obsessive, revenant sur les détails causant sa perte, il en va tout autrement pour Hans qui retrouve en rêves l'épisode du crayon emprunté. Sachant qu'il s'agit d'un rêve, Hans veut garder ce souvenir, „*und wollte es festhalten*“. Le verbe „*festhalten*“ signifie en français « retenir » ou « consigner par écrit ». Plutôt qu'un incident qu'il aurait simplement oublié, l'histoire de Přibislav Hippe devient un épisode que Hans aurait *enfoui* :

> *Eilig brachte er die Erkenntnis für morgen in Sicherheit, denn er fühlte, daß Schlaf und Traum ihn wieder umfingen, und sah sich alsbald in der Lage, Zuflucht vor Dr. Krokowski suchen zu müssen, der ihm nach- stellte, um Seelenzergliederung mit ihm vorzunehmen, wovor Hans Castorp eine tolle, eine wahrhaft unsinnige Angst empfand*[3]*. (129)*

---

[1] « Hans Castorp, qui ne pouvait regarder l'effrontée sans réprobation, pensait à part lui : elle me rappelle quelque chose, mais je ne saurais dire quoi... » (91)

[2] « Ensuite, le rêveur crut se trouver dans la cour du lycée [...] il était sur le point d'emprunter un crayon à Mme Chauchat, qui était également présente. Elle lui donna un rouge dont il ne restait plus que la moitié, dans un porte-mine argenté, et le pria, d'une voix joliment rauque, de le lui rendre sans faute à la fin du cours ; quand elle le regarda de ses yeux minces gris-bleu avec une pointe de vert, surmontant ses pommettes saillantes, il s'arracha farouchement à son rêve : maintenant, il le tenait, ce souvenir, il voulait garder en mémoire le personnage ou la chose qu'elle lui rappelait si vivement. » (98) Notons aussi la substitution du mot allemand „*Stift*“ par le mot français « Crayon », établissant un lien entre Madame Chauchat dont le nom a une consonnance française et le camarade de classe qui prête le crayon à Castorp.

[3] « Il se hâta de mettre cette découverte en lieu sûr pour le lendemain, car il sentait que le sommeil et le rêve s'emparaient de lui. Peu après, il se vit dans l'obligation de fuir le docteur Krokowski : ce dernier

Une fois que l'épisode émerge dans la conscience de Castorp, il veut le cacher au docteur Krokowski dont la spécialité est justement l'étude des zones d'ombre de l'individu, et Castorp craint la découverte de sa passion illicite.

Plus loin dans le sous-chapitre „*Hippe*", une analepse de quatre pages décrit en détail l'épisode de l'emprunt du crayon, ainsi que les sentiments très vifs que ce souvenir réveille toujours chez Hans Castorp. Une fois sa rêverie achevée, il en conclut :

> *Es war ganz Přibislav, wie er leibte und lebte. Ich hätte nicht gedacht, daß ich ihn je so deutlich wiedersehen würde. Wie merkwürdig ähnlich er ihr sah,—dieser hier oben! Darum also interessiere ich mich so für sie? Oder vielleicht auch: habe ich mich darum so für ihn interessiert*[1]*? (172)*

La place de Clawdia Chauchat et celle de Přibislav Hippe deviennent réversibles, Madame Chauchat supplantant l'ancien camarade de classe dans l'épisode du crayon et dans le cœur de Castorp. Si l'attirance pour Hippe est illicite, celle que Castorp éprouve pour Clawdia Chauchat — son double, est aussi teintée du même sentiment de transgression d'un interdit :

> *Denn daß ein Mann sich für eine kranke Frau interessierte, dabei war doch entschieden nicht mehr Vernunft, als …nun, als seinerzeit bei Hans Castorps stillem Interesse für Přibislav Hippe gewesen war*[2]*. (181)*

La conception de l'amour dans *DZ* est une entreprise dangereuse reliant la maladie et la mort. Constatons par ailleurs que le nom polonais « Hippe » signifie la faux, outil emblématique de la mort, tandis que « Chauchat » est un fusil mitrailleur conçu en 1903 et utilisé lors du premier conflit mondial.

De manière suggestive, le sous-chapitre *Hippe* est suivi de celui consacré à la conférence du docteur Edhin Krokowski concernant les pouvoirs pathogènes de l'amour. Selon les explications de celui-ci, les puissances de la chasteté et de l'amour s'affrontent dans les tréfonds de l'âme de chacun. La lutte se solde par une victoire temporaire de la chasteté, car les conventions, la honte ou le dégoût favorisent la répression de l'élan amoureux. Or, selon Krokowski, même si on tente de réprimer l'amour, ce dernier cherche à s'épanouir, resurgissant sous la forme de la maladie. Il conclut ainsi sa conférence : „*Das Krankheitssymptom sei verkappte*

---

le poursuivait afin d'entreprendre une décomposition de son psychisme, ce qui inspirait à Hans une peur terrible, véritablement insensée. » (98)

[1] « C'est Pribislav tout craché ! Jamais je n'aurais cru possible de revoir avec une telle netteté. Il ressemble drôlement à cette femme qu'il y a ici ! Ce qui explique que je m'intéresse beaucoup à elle…ou est-ce pour ça que je me suis tellement intéressé à lui ? » (131)

[2] « Car s'intéresser à une femme malade était décidément aussi peu raisonnable que, disons, l'intérêt discret que Hans avait porté à Pribislav Hippe. » (137)

Liebesbetätigung und alle Krankheit verwandelte Liebe[1]. " (179) Il s'agit de la seule conférence que le narrateur commente, bien qu'elle fasse partie d'un cycle de conférences se déroulant tous les quinze jours. Pour Hans Castorp, les découvertes du docteur Krokowski lui fournissent une explication au malaise qu'il éprouve depuis qu'il séjourne au Berghof. Sans le savoir, Castorp est déjà malade et l'attirance qu'il éprouve pour Clawdia Chauchat confirme son état maladif actuel, comme la passion du passé pour Hippe anticipe qu'il est un ancien malade - ce que Behrens ne fera que confirmer par la suite.

Succomber à la passion amoureuse inflige à l'amoureux des marques trahissant ce penchant pour la mort. Dans le cas de Castorp, il s'agit d'une lésion séquellaire déjà cicatrisée, de sorte qu'il est, selon les termes de Behrens, « un patient de longue date » (*ein alter Patient*). Cet ancien malade n'est pas un individu passif qui subit la maladie. Castorp relie tous les arguments des docteurs Behrens et Krokowski et parvient à une conclusion qu'il partage avec Clawdia Chauchat lors du sous-chapitre « Nuit de Walpurgis » (*Walpurgisnacht*) :

> *La fièvre de mon corps et le battement de mon cœur harassé et le frissonnement de mes membres, c'est le contraire d'un incident, car ce n'est rien d'autre [...] que mon amour pour toi, oui, cet amour qui m'a saisi à l'instant, où mes yeux t'ont vue, plutôt, que j'ai reconnu, quand je t'ai reconnue toi, — et c'était lui, évidemment, qui m'a mené à cet endroit... (471)*

Castorp reprend les explications de Krokowski concernant la maladie comme un avatar de l'amour. Il considère par conséquent que ses lésions fournissent la preuve de la sincérité des propos galants qu'il tient à Madame Chauchat.

Castorp examine ses sentiments pour Chauchat/Hippe et les interprète comme étant la source de sa maladie. Il partage sa relecture sur le jeu du crayon — prêté puis rendu — commencé au lycée avec Přibislav Hippe, continué puis fini avec Clawdia Chauchat lors du bal de carnaval :

> *— une fois déjà, lorsque j'étais collégien, je t'ai demandé ton crayon, pour faire enfin ta connaissance mondaine, parce que je t'aimais irraisonnablement, et c'est de là, sans doute c'est de mon ancien amour pour toi que ces marques me restent que Behrens a trouvées dans mon corps, et qui indiquent que jadis aussi j'étais malade... (471)*

Même si Castorp adhère aux idées de Krokowski, il ne délivre jamais ses pensées à celui-ci. Castorp cherche au plus profond de sa mémoire ce précieux souvenir d'une passion interdite, et retrouve ainsi le lieu originel de sa contagion amoureuse qu'il tente de transmettre à Clawdia Chauchat. Le chemin parcouru par Castorp est très créatif, car il ne se contente pas de remonter des conséquences aux causes, il réunit les informations données par Behrens et Krokowski et, sans solliciter l'aide de

[1] « Le symptôme était une activité amoureuse travestie, et la maladie n'était qu'un avatar de l'amour. » (136)

personne, analyse sa maladie à la lumière de ces éléments et propose une interprétation à sa tuberculose.

3 Sens de la maladie

Loin de jouer un rôle passif, le malade tient un rôle créatif dans sa maladie, car il *lit* les signes de sa maladie et les interprète. Cet exercice n'est donc pas le monopole des médecins et le patient acquiert un droit à la parole. La médecine et le médecin, en particulier, ne peuvent pas répondre aux questions essentielles que se pose le malade : pourquoi moi ? Pourquoi maintenant ? La médecine ne peut donner au malade des outils pour créer un récit valable pour continuer à vivre. La maladie s'avère, en ce sens, un état profondément créatif, car là où la médecine s'arrête le malade peut s'affranchir des explications scientifiques et chercher d'autres réponses, afin de reconstruire son identité après le malheur.

a Un « Job » des temps modernes

Tomber malade, vraiment malade, constitue une réalité à laquelle personne n'est prêt et lorsque la maladie rompt ou suspend la continuité de l'existence, elle modifie durablement notre identité. La manière dont la maladie se nourrit des caractéristiques individuelles, écrit Claire Marin, se module en fonction de la personnalité du patient, elle n'est pas neutre[1]. Comme l'interprétation d'un rêve, personne n'est mieux placé que le sujet pour rendre compte du sens de sa souffrance. Ainsi, un malade anonyme dans une salle d'attente se livre, dans *Everyman*, à une synthèse de sa vie :

> *"First my mother died," he said, "six months later my father died, eight months after that my only sister died, a year later my marriage broke down and mi wife took everything I had. [...] All the time I was thinking, When, when do I quit? [...] When is enough enough? That was how I lived with my grief for ten years. It took ten years. And now the grief is finally over and this shit starts up*[2]*."*

[1] MARIN Claire, *Violences de la maladie, violence de la vie*, *op. cit.*, p. 135.

[2] ROTH Philip, *Everyman*, *op. cit.*, p. 68-69. « "J'ai d'abord perdu ma mère, dit-il, dix mois plus tard, c'était mon père ; je n'avais qu'une sœur, huit mois plus tard, voilà que c'est son tour ; un an plus tard, mon mariage se défait et ma femme m'a pris tout ce que j'avais. [...] Et moi, je me disais : Quand est-ce que j'arrête, quand ? [...] Quand est-ce que je dis basta ? C'est comme ça que j'ai vécu, avec mon chagrin, pendant dix ans. J'ai mis dix ans à m'en remettre. Et maintenant que j'ai quand même fini par m'en remettre, voilà cette merde qui commence." » ROTH Philip, *Un homme*, *op. cit.*, p. 37.

Cet individu d'une quarantaine d'années attend d'être appelé pour sa chirurgie et échange avec le personnage anonyme. L'homme insiste, dans le récit de sa vie, sur ses malheurs, sans faire de distinction entre la mort, le divorce ou la maladie. Sa vie se résume à une suite d'évènements malheureux dont il décèle un acharnement des puissances invisibles à qui il s'adresse en demandant : « quand est-ce que j'arrête », ("*when do I quit ?*").

L'enchainement des malheurs, sans répit, contribue à la sensation d'impuissance et d'injustice et, comme son ancienne épouse dépossède cet homme de tout, il imagine que des forces invisibles lui arrachent le peu qui lui reste :

> *"And that's when I began to imagine someone coming to me and saying, 'Now we're going to cut off your right arm as well. Do you think you can take that?' And so they cut off my right arm. Then later they come around and say, 'Now we're going to cut off your left arm.' Then, when that's done, they come back one day and they say, 'Do you want to quit now? Is that enough? Or should we go ahead and start in on your legs*[1]*?'"*

Il ne s'agit pas d'une banale conversation échangée dans une salle d'attente, cet individu livre le récit de sa vie à un inconnu. Un récit où le sens de privation prime et où la perte de ses membres renvoie à la perte des membres de sa famille. L'individu est piégé dans un jeu où le seul mouvement qui lui reste à faire est celui d'abandonner la partie.

La maladie s'inscrit pleinement dans l'histoire de l'individu et éclaire même des événements antérieurs, elle explique rétrospectivement des incidents douloureux vécus par l'individu. Ainsi Bucky Cantor, dans le troisième chapitre de *N*, résume sa vie à Arnie Mesnikoff comme une longue suite d'événements malheureux, d'une manière qui ressemble fort à l'individu livrant son récit dans la salle d'attente :

> *"God killed my mother in childbirth. God gave me a thief for father. In my early twenties, God gave me polio that I in turn gave to at least a dozen kids, probably more —including Marcia's sister, including you, most likely*[2]*" (263)*

Si dans *Everyman*, le malade n'ose pas donner un nom à ses puissances inconnues lui arrachant sa famille puis sa santé, Bucky Cantor lui accuse Dieu de ses souffrances. Dans la vision de Bucky, Dieu n'a pas seulement permis que sa mère

---

[1] ROTH Philip, *Everyman*, *op. cit*., p. 69. « Alors là, j'ai commencé à m'imaginer que quelqu'un venait me trouver en me disant : "Maintenant, on va vous couper le bras droit. Vous pensez que pourrez vous y faire ?" Et les voilà qui me coupent le bras droit. Un peu plus tard, ils reviennent me dire : "On va vous couper le bras gauche, cette fois." Et puis une fois qu'ils l'ont coupé, ils reviennent un jour me dire : "Vous voulez dire stop, maintenant ? Vous avez votre compte, ou on passe à la jambe ?" » ROTH Philip, *Un homme*, *op. cit*., p. 37.

[2] « Dieu a tué ma mère en couches. Dieu m'a donné un voleur pour père. Quand j'ai eu vingt ans et quelques, Dieu m'a donné la polio que j'ai à mon tour refilée à une douzaine d'enfants, sinon davantage, y compris à la sœur de Marcia, y compris à vous, selon toute probabilité. » (107)

meure en couches, *il l'a tuée*. Quant à son père, ce n'est pas sa mère qui l'a choisi, mais Dieu qui lui accorde un père dont les faiblesses morales le laissent démuni.

La poliomyélite n'est pas vécue par Bucky comme un *accident*, un hasard, ou selon les mots du narrateur de *N*, comme « la tyrannie de la contingence » (*the tyranny of contingency*) ; mais comme une volonté divine de le faire souffrir. Lorsque l'épidémie de polio éclate dans le quartier de Weequahic, la vie de Bucky cesse d'être une série d'éléments disparates pour devenir une série d'incidents dont le dénominateur commun est la volonté divine :

> *After all this time, it had suddenly occurred to Mr. Cantor that God wasn't simply letting polio rampage through the Weequahic section but that twenty-three years back, God had also allowed his mother [...] to die in childbirth. He'd never thought about her death that way before*[1]*. (126)*

L'épidémie transforme profondément la manière dont Bucky regarde son passé, et *soudainement* les incidents les plus marquants de sa vie prennent un autre sens. Avant l'arrivée de la polio, le décès de sa mère *"was something that meant to happen to him"* (125), tandis que le fait que son père soit un voleur "*was meant to happen and that couldn't have been otherwise."* (125) La réitération de l'expression "*was meant to happen*" veut dire littéralement « ce qui ne peut manquer d'arriver », renforçant le sens de fatalité.

La plainte de Bucky dépasse le cadre de la maladie : toute son existence lui apparait sous une nouvelle lumière, la polio n'est qu'une des plaies que Dieu lui envoie :

> *"Why didn't God answer the prayers of Alain Michael's parents? They must have prayed. Herbie Steinmark's parents must have prayed. They're good people. They're good Jews. Why didn't God intervene for them? Why didn't He save their boys*[2]*?" (170)*

La mort des enfants innocents, Alain Michael et Herbie Steinmark, interpelle Bucky quant à la justice divine. S'ils sont des bons juifs, s'ils n'ont rien fait de mal, pourquoi Dieu permet à la polio de les emporter ? Toutes ces questions, adressées dans le roman à Marcia Steinberg, ont pour vrai interlocuteur Dieu, ce maitre introuvable. L'interrogation de Bucky se fonde sur l'idée que Dieu punit les pécheurs et récompense les justes. L'épidémie de polio met à l'épreuve l'idée de la rétribution

---

[1] « Au bout de tout ce temps, il était soudain venu à l'esprit de Mr. Cantor que Dieu ne se contentait pas de laisser la polio se déchaîner dans le district de Weequahic, mais que, vingt-trois ans plus tôt, Dieu avait également permis que sa mère [...] meure en couches. Il n'avait encore jamais pensé à sa mort sous cet angle. » (52)

[2] « Pourquoi est-ce que Dieu n'a pas exaucé les prières des parents d'Alan Michaels ? Ils ont sûrement prié. Les parents de Herbie Steinmark ont sûrement prié. Ce sont des gens bien. Ce sont de bons Juifs. Pourquoi Dieu n'est-Il pas intervenu en leur faveur ? Pourquoi est-ce qu'Il n'a pas sauvé leurs enfants ? » (69)

divine et l'homme intente un procès contre Dieu, car ce dernier punit aussi des innocents.

Ce procès se déroule par un questionnement de la part de l'individu refusant de trouver une faute quelconque et ce, afin de soutenir l'idée selon laquelle Dieu punit les pécheurs et récompense les justes. Dans le livre de Job, pour la première fois dans l'Ancien Testament, Dieu punit un innocent et celui-ci interroge ainsi le tout-puissant : « Ai-je péché ? Qu'est-ce que cela te fait, espion de l'homme ? Pourquoi m'avoir pris pour cible ? En quoi te suis-je à charge ? » (Job, 7 :20) Dans *N*, Bucky Cantor commence à se sentir outragé lors de la mort d'un de ses enfants préférés du terrain de jeu, Alain Michaels, un étudiant excellent :

> *He himself hadn't dare to turn against God for taking his grandfather when an old man reached a timely age to die. But for killing Alan with polio at twelve? For the very existence of polio? How could there be forgiveness—let alone hallelujahs—in the face of such lunatic cruelty*[1]*? (75)*

Le discours de Bucky comme celui de Job dérangent leur entourage qui leur demande de cesser leur dispute absurde avec Dieu. Dans le livre de Job, Bildad de Shouah s'exprime ainsi : « Ressasseras-tu toujours ces choses en des paroles qui soufflent la tempête ? » (Job, 8 :2) De manière analogue, Marcia Steinberg dans N critique l'attitude de son fiancé Bucky, qu'elle juge insensée : "Just because you got polio doesn't give you the right to say ridiculous things. You have no idea what God is! No one does or can[2]!" (261)

Bucky défie les croyances des autres, car la maladie lui révèle un sens nouveau sur Dieu qu'il considère comme un être implacable, un assassin d'enfants. Désormais, il estime que le malheur provient de la volonté divine : "*He was no longer a child he was capable of understanding that why things couldn't be otherwise was because of God. If not for God, if not for the* nature *of God, they* would *be otherwise*[3]*."* (126) Dieu, selon Bucky, est un être mauvais, se complaisant dans les souffrances humaines. Arnie Mesnikoff résume ainsi l'idée que Bucky se fait de Dieu : "*His conception of God was of an omnipotent being who was a union not of three persons in one Godhead, as in Christianity, but of two— a sick fuck, and an evil*

[1] « Certes, il n'avait pas osé s'en prendre lui-même à Dieu pour avoir emporté son grand-père quand le vieil homme avait atteint un âge convenable pour mourir. Mais pour avoir fait mourir Alan de la polio à l'âge de douze ans ? Pour accepter l'existence même de la polio ? Comment pouvait-il être question de pardon — sans parler d'alléluia — face à une cruauté aussi insensée ? » (33)

[2] « Le seul fait d'avoir attrapé la polio ne te donne pas le droit de dire des choses ridicules. Tu n'as pas la moindre idée de ce qu'est Dieu ! Ni toi ni personne, c'est une chose impossible. » (106)

[3] « Maintenant qu'il n'était plus un enfant, il était capable de comprendre que si les choses ne pouvaient pas être que ce qu'elles étaient, c'était à cause de Dieu. Si ce n'était pas à cause de Dieu, de la *nature* de Dieu, elles seraient autres. » (52-53)

genius[1]*."* (264-265) Cet être pervers s'était servi de lui, Bucky Cantor, jeune homme voulant protéger les enfants du mal, pour répandre la maladie à son insu. Bucky qui voulait être un héros devient par la volonté divine le porteur du mal : *"the Indians believed that it was an evil being, shooting them with an invisible arrow, that caused certain of their diseases*[2]*"* (271). Dans le livre de Job, la même idée des flèches atteignant leur cible apparait dans la plainte : « Car les flèches de Shaddaï sont en moi, et mon souffle en aspire le venin. Les effrois de Dieu s'alignent contre moi. » (Job, 6 :4)

La ressemblance entre le livre de Job et *N* fait l'objet de l'article « Beyond Theodicy ? Joban Themes in Philip Roth's *Nemesis* », de la spécialiste en religion, Leora Batnitzky. Elle y oppose les interprétations de René Girard, Paul Ricœur et Slavoj Žižek sur le livre de Job, aux réécritures littéraires, notamment celle de Philip Roth dans *N*. Selon ses termes, Girard, Ricœur et Žižek trouvent, à leur manière, un sens à la souffrance de Job, que ce soit la propension humaine à chercher des bouc-émissaires, l'expérience humaine de la peur de Dieu ou encore le sentiment d'abandon exprimé par le Christ[3]. Même le fait d'accepter que les souffrances de Job soient dénuées de sens constituent pour Batnitzky autant de tentatives d'accorder un sens à cette souffrance. L'intérêt de l'interprétation de Batnitzky sur *N* réside dans la volonté de montrer combien il est difficile pour l'individu d'exprimer véritablement la réalité de sa souffrance face aux dogmes dominants[4].

Or, la figure de Job dans les romans du corpus ne s'épuise pas dans les romans de Philip Roth. Chez Thomas Mann, le retournement de Job contre Dieu disparait au profit d'un accent sur la souffrance humaine. Ainsi, dans le sous-chapitre « Danse macabre » (*Totentanz*), Hans Castorp et Joachim Ziemßen rendent visite à Natalie von Mallinckrodt qui, ayant quitté son mari pour un autre, est restée seule lorsque son amant la quitte à son tour. Frau von Mallinckrodt se trouve, d'après de ce qu'elle dit aux deux cousins, sans foyer, mais vivant des subsides de son mari :

---

[1] « La conception qu'il avait de Dieu était celle d'un être tout-puissant qui n'était pas un dieu unique en trois personnes, comme dans le christianisme, mais en deux : un pervers timbré et un mauvais génie. » (107)

[2] « Les Indiens croyaient que c'était un être malfaisant qui leur lançait une flèche invisible, provoquant ainsi certaines de leurs maladies » (110).

[3] BATNITZKY Leora,« Beyond Theodicy? Joban Themes in Philip Roth's Nemesis », *The Book of Job: Aesthetics, Ethics, Hermeneutics*, Berlin : De Gruyter, 2015, p. 215. *"Perhaps inadvertently, Girard, Ricœur, and Žižek each find a purpose in Job's suffering. This purpose, rather than being punishment for sin, tendency to scapegoat, the human experience of God's terror (experience which may open a new space for faith), or the human experience of abandoned Christ. Girard, Ricœur, and Žižek, in finding a purpose and hence a reason for Job's suffering, thereby destroy yet at the same time institute theodicy."*

[4] *Ibid*., p. 222. *"Nemesis, like the Book of Job, shows how challenging it is for the individual to truthfully express what is, for him, the reality of his suffering in the face of the prevailing dogmas of the day."*

> *Sie machte ohne unangebrachten Stolz von seiner Anständigkeit oder seiner fortdauernden Verliebtheit Gebrauch, da sie sich selbst nicht ernst nahm, sondern einsah, daß sie nur ein ehrloses, sündhaftes Weibchen war, und trug denn auf dieser Basis alle ihre Hiobsplagen mit erstaunlicher Geduld und Zähigkeit*[1] *(431).*

Contrairement à Bucky, dont aucune faute morale n'explique selon lui l'acharnement de Dieu contre lui ; Frau von Mallinckrodt supporte sa déchéance physique justement parce qu'elle se sait fautive. Le désespoir de Bucky regardant le ciel et, ne trouvant aucune réponse satisfaisante, contraste fortement avec l'attitude de Natalie von Mallinckrodt, pour qui ses péchés contribuent de fait à donner un sens à ses souffrances.

L'interprétation que chacun donne à sa maladie demeure une question individuelle, et chacun revoit son passé en soulignant certains aspects au profit d'autres. En l'occurrence, chez Natalie von Mallinckrodt le seul incident que le narrateur nous livre est celui de l'abandon de sa famille (mari et enfants) pour un amant, et cet incident suffit à expliquer les nombreux maux qui l'accablent :

> *Ihr Organismus schien mit Giftstoffen überschwemmt, so daß alle möglichen Krankheiten sie abwechselnd und gleichzeitig heimsuchten. Sehr in Mitleidenschaft gezogen war ihr Hautorgan, das zu großen Teilen von einem qualvoll juckenden, da und dort wunden Ekzem überzogen war, auch am Munde, woraus der Einführung des Löffels Schwierigkeiten erwuchsen. Innere Entzündungen, solche des Rippenfells, der Nieren, der Lungen, der Knochenhäute und selbst des Hirns*[2] *(431).*

Notons par ailleurs que c'est le narrateur qui rapporte les incidents de la vie intime de cette femme et c'est lui qui explique qu'elle endure ses souffrances, car elle se voit comme une pécheresse.

Cependant, son attitude à l'égard de Hans Castorp nuance les propos du narrateur. En effet, lorsque Frau von Mallinckrodt reçoit des fleurs de Castorp, elle prête à ce geste des intentions galantes et non charitables. Ainsi, malgré son état, elle soigne sa toilette devant les cousins :

> *der elementaren Widerstandskraft ihrer Rasse-Weiblichkeit, die über das Elend ihres bräunlichen Körpers triumphierte und noch aus dem weißen Gazeverband, den sie aus irgendeinem schlimmen Grunde um den Kopf tragen mußte, ein kleidsames Kostümstück*

[1] « Sans fierté déplacée, elle profitait encore de sa droiture et de sa constance en amour : loin de se prendre au sérieux, elle se voyait comme une faible femme déloyale, une pécheresse, et, de ce fait, supportait toutes ses plaies dignes de Job avec une patience et une ténacité surprenantes. » (325)

[2] « Son organisme était frappé de toutes les maladies possibles, successivement ou à la fois. Sa peau surtout était gravement atteinte d'un eczéma très étendu dont les démangeaisons intenables provoquaient çà et là des lésions, même sur la bouche, ne facilitant pas l'introduction d'une cuiller. Mme von Mallinckrodt avait tour à tour des inflammations internes de la plèvre, des reins, des poumons, du périoste et même du cerveau » (325).

> *machte. Beständig wechselte sie den Schmuck, begann in der Frühe mit Korallen und endete abends mit Perlen*[1]*. (431)*

Le narrateur use d'ironie en décrivant les efforts de la malade pour paraitre belle. Tandis qu'elle couvre ses doigts d'opales, d'améthystes et d'émeraudes jusqu'aux phalanges, elle éprouve des difficultés à boire et utilise une tasse à bec pour que les gorgées passent sans problèmes. Elle tente aussi d'attirer le jeune homme par une parure seyante qui n'est en réalité qu'un pansement de gaze destiné à protéger une plaie et à favoriser la guérison. L'aspect grotesque de la scène tient au contraste entre ses intentions de séduire Castorp et l'état avancé de sa maladie.

Même dans une situation aussi délicate que celle de la mort et de la dégradation physique, le narrateur emploie des hyperboles, renforçant l'aspect humoristique, mais macabre :

> *auf Nummer fünfzig lag Frau von Mallinckrodt, Natalie mit Vornamen, mit schwarzen Augen und goldenen Ringen in den Ohren, kokett, putzsüchtig und dabei ein weiblicher Lazarus und Hiob, von Gott mit jederlei Bresthaftigkeit geschlagen*[2]*. (430-431)*

La gravité de ses maux est telle que le narrateur ne sait plus si elle ressemble à Job, un individu frappé par une lèpre des pieds jusqu'à la tête, ou bien à Lazare, un mort ressuscité par Jésus. Selon Jean, Lazare était mort depuis quatre jours lorsque Jésus le ressuscite : « il cria d'une voix forte : "Lazare, sors !" Et celui qui avait été mort sortit, les pieds et les mains attachés par des bandes, et le visage enveloppé d'un linge. Jésus dit aux gens : "Déliez-le et laissez-le aller !" » (Jn. 11 : 43-44). Comme Lazare, Natalie von Mallinckrodt porte aussi des bandes, sauf qu'elle est encore vivante. De sorte que les pansements autour de la tête sont comparés au linceul utilisé pour envelopper un cadavre. La situation délicate de la patiente la place dans un entre-deux indécidable, entre la vie et la mort. La comparaison établie par le narrateur entre Lazare et Natalie place cette dernière du côté des morts avant que son heure arrive.

b Malades face à l'art

Les malades ne perçoivent pas toujours ce qui leur arrive en termes de contingence ou de châtiment (mérité ou immérité), la maladie devient pour

---

[1] « L'endurance primitive de sa féminité racée triomphait de ce misérable corps brunâtre ; elle parvenait encore à transformer en parure seyante le pansement de gaze blanche qu'elle devait pour quelque atroce raison, porter autour de la tête. Changeant constamment de bijoux, elle commençait par du corail, le matin, et finissait la soirée parée de perles. » (325)

[2] « À la chambre cinquante se trouvait Mme von Mallinckrodt, Natalie de son prénom, aux yeux noirs et aux boucles d'oreilles en or, coquette, aguicheuse, et pourtant affligée par le Seigneur de toutes sortes d'infirmités, tel un Lazare ou un Job au féminin. » (325)

certains d'entre eux une opportunité d'échapper à une identité étouffante et de la reconfigurer positivement. La sociologue Claudine Herzlich développe cette idée dans son article intitulé « Médecine moderne et quête de sens : la maladie signifiant social » :

> La maladie est vécue comme « destructrice » lorsque l'individu atteint ne voit aucune possibilité de restaurer son identité, totalement assimilée à l'intégration sociale. Elle est « libératrice », au contraire, lorsqu'il perçoit dans la maladie l'occasion d'échapper à un rôle social étouffant son individualité[1].

Florentino Ariza, l'un des personnages principaux dans *ATC*, constitue certainement un de personnages pour qui la maladie est libératrice. Né d'une liaison occasionnelle entre Pío Quinto Loayza et Tránsito Ariza, Florentino n'est pas reconnu par son père. Ainsi, il porte seulement le nom de sa mère, ce qui constitue un sérieux handicap pour gravir l'échelle sociale de la société conservatrice dans laquelle il évolue. Le narrateur insiste sur l'extraction populaire du personnage, sur le fait qu'il ne possède qu'un seul costume de fête hérité du père et surtout qu'il abandonne l'école à l'âge de dix ans : "*Después de la muerte del padre, Florentino Ariza tuvo que renunciar al colegio para emplearse como aprendiz en la Agencia Postal*[2]" (84).

Bien qu'il n'attrape pas le choléra, Ariza ne possède pas une santé de fer. Au contraire, son air de « chien perdu » le distingue nettement de l'autre prétendant de Fermina Daza, le brillant docteur Juvenal Urbino. Avant que celle-ci ne rencontre le médecin, elle entretient une longue relation épistolaire avec Florentino Ariza[3] : "*Sin embargo, Fermina Daza estaba todavía a salvo hasta de la simple curiosidad del amor, y lo único que le inspiraba Florentino Ariza era un poco de lástima, porque le pareció que estaba enfermo*[4]." (90) Elle n'avait pas tort, il était malade d'amour, mais bien avant de la rencontrer, Florentino avait déjà une santé fragile :

> *Era escuálido desde entonces, con un cabello indio sometido con pomada de olor, y los espejuelos de miope que aumentaban su aspecto de desamparo. Aparte del defecto de la*

[1] HERZLICH Claudine,« Médecine moderne et quête de sens : la maladie signifiant social », *Le sens du mal, anthropologie, histoire, sociologie de la maladie*, Paris : Archives Contemporaines, 1984, p. 203.
[2] « Après la mort de son père, Florentino Ariza dut abandonner l'école pour entrer comme apprenti aux postes » (73).
[3] Nous avons déjà consacré un article au développement scriptural d'Ariza qui, d'épistolier amateur devient l'auteur de sa propre histoire d'amour. Cf. VILLATE Lina,« Un discours contagieux : l'échange épistolaire dans *L'amour aux temps du choléra* de Gabriel García Márquez », *Zum Phänomen des Austauschs in den Geisteswissenschaften. Les phénomènes de l'échange dans les sciences humaines*, Bruxelles : Pie Peter Lang, 2016.
[4] « Cependant, Fermina Daza était encore à l'abri de la simple curiosité de l'amour, et la seule chose que lui inspirait Florentino Ariza était un peu de pitié parce qu'elle le croyait malade. » (79)

> *vista, sufría de un estreñimiento crónico que lo obligó a aplicarse lavativas purgantes toda la vida*[1]*. (84)*

Cette fragilité fait de lui un candidat idéal pour attraper la maladie d'amour, car elle est le symbole d'une sensibilité supérieure. Le premier regard de Fermina Daza lui fait perdre la parole et même l'appétit, et lorsque Florentino parvient à lui donner une lettre, l'attente de la réponse risque de compromettre sa santé physique et mentale :

> *Cuando empezó a esperar la respuesta a su primera carta, la ansiedad se le complicó con cagantinas y vómitos verdes, perdió el sentido de la orientación y sufría desmayos repentinos, y su madre se aterrorizó porque su estado no se parecía a los desórdenes del amor sino a los estragos del cólera*[2]*. (95)*

Le malade ne cherche pas à guérir et à améliorer son état de santé ; au contraire, il se consume de sa passion maladive, encouragé par sa mère : *"— Aprovecha ahora que eres joven para sufrir todo lo que puedas —le decía—, que estas cosas no duran toda la vida*[3]*."* (96)

Florentino Ariza suit les conseils de sa mère et profite de sa maladie pour s'adonner à l'écriture, seul havre de sa passion amoureuse. Le jeune homme écrit des lettres à sa bien-aimée, mais cet effort pour rendre compte de son amour ressemble aux exercices qu'un écrivain inexpérimenté ferait : celui d'imiter le style de ses auteurs préférés.

> *Florentino Ariza escribía todas las noches sin piedad para consigo mismo, envenenándose letra por letra con el humo de las lámparas de aceite de corozo en la trastienda de la mercería, y sus cartas iban haciéndose más extensas y lunáticas cuanto más se esforzaba por imitar a sus poetas preferidos de la Biblioteca Popular, que ya para esa época estaba llegando a los ochenta volúmenes*[4]*. (106)*

---

[1] « Il avait déjà le visage émacié, des cheveux d'Indien domptés avec de la pommade odorante et des lunettes de myope qui accentuaient son air désemparé. En plus de son problème de vue, il souffrait d'une constipation chronique qui l'obligea toute sa vie à s'administrer des lavements purgatifs. » (74)

[2] « Lorsqu'il commença à attendre la réponse à sa première lettre, son anxiété se compliqua de diarrhées et de vomissements verts, il perdit le sens de l'orientation, souffrant d'évanouissements subits et sa mère fut terrorisée parce que son état ne ressemblait pas aux désordres de l'amour mais aux ravages du choléra. » (84)

[3] « "Profite de ce que tu es jeune pour souffrir autant que tu peux, lui disait-elle, ça ne durera pas toute la vie." » (85)

[4] « Florentino Ariza écrivait toute les nuits sans pitié envers lui-même, s'empoisonnant mot après mot avec la fumée des lampes à huile de corozo dans l'arrière-boutique de la mercerie, et ses lettres devenaient d'autant plus longues et fantasques qu'il s'efforçait d'imiter ses poètes favoris de la "Bibliothèque populaire" laquelle à cette époque atteignait déjà les quatre-vingts volumes. » (93-94)
La « bibliothèque populaire » à laquelle l'auteur fait référence est une collection éditée par le ministère de l'Éducation de la Colombie entre 1941 et 1952 intitulée *Biblioteca popular de cultura colombiana* dont l'objectif était, d'une part, de traduire et d'éditer les ouvrages faisant référence à la Colombie, et d'autre part, de rééditer les œuvres des auteurs classiques dont *L'Énéide* de Virgile et *Phèdre* de Jean Racine.

La maladie d'amour lui permet de s'essayer à la poésie et au genre épistolaire. Et lorsque Fermina Daza le rejette sans appel, il s'emploie avec acharnement afin de devenir un meilleur homme de plume, certain de pouvoir regagner son cœur un jour, grâce à ses qualités scripturales.

La maladie contribue à témoigner de certaines qualités, au même titre que les vêtements et la mode, explique l'essayiste américaine Susan Sontag dans son livre *La Maladie comme métaphore* : « Les vêtements (habillant extérieurement le corps) et la maladie (le parant intérieurement en quelque sorte) deviennent autant d'images qui modèleront les attitudes à l'égard de soi[1] ». La délicatesse et la sensibilité sont des signes de distinction que la maladie ne fait que confirmer. Florentino Ariza accède à un monde très éloigné de son milieu socio-économique et, dans ce sens, la maladie d'amour opère une sorte de promotion sociale. Or, la tuberculose, bien plus que le choléra, marque l'individu, le distinguant du commun par sa maladie[2]. Cette interprétation de la tuberculose provient de la lecture que fait Sontag de *DZ*, où Hans Castorp acquiert grâce à la maladie — comme Florentino Ariza — des qualités d'artiste.

Cependant, Sontag remarque que « l'ironie du récit tient, pour une bonne part, au fait que Hans Castorp, le bourgeois solide, attrape la tuberculose, la maladie de l'artiste[3]. » En effet, son métier d'ingénieur en construction navale le présente comme un individu éloigné de la sensibilité de l'artiste et dont l'exercice des fonctions exigent une nature robuste, comme l'affirme Settembrini : *„vorstellen kann ich mir wohl, daß die Theorie Ihres Faches einen klaren und scharfen Kopf und seine Praxis einen ganzen Mann verlangt —ist es nicht so[4]?“* (86) Soulignons que Castorp nie posséder les qualités que l'Italien lui prête volontiers, surtout en ce qui concerne ses aptitudes physiques au travail :

> *Ich bin ja hier nur zu Gaste, aber der Stärkste bin ich doch auch nicht gerade, und da müßte ich lügen, wenn ich behaupten wollte, daß mir das Arbeiten so ausgezeichnet bekäme. Vielmehr nimmt es mich ziemlich mit, das muß ich sagen. Recht gesund fühle ich mich eigentlich nur, wenn ich gar nichts tue[5] (86).*

---

[1] SONTAG Susan, *La maladie comme métaphore. Le sida et ses métaphores*, *op. cit.*, p. 43.
[2] *Ibid.*, p. 57.
[3] *Ibid.*, p. 50.
[4] « La partie théorique de votre spécialité exige, je l'imagine bien, un cerveau lucide et pénétrant ; et, pour sa pratique, il faut un homme accompli, n'est-ce pas ? » (66)
[5] « J'ai beau ne venir ici qu'en simple visiteur, je ne suis pas des plus vaillants ; et je ne prétendrais pas non plus que le travail me réussit à merveille, ce serait mentir. Il m'exténue plutôt qu'autre chose, je dois l'avouer. À vrai dire, je ne me sens en parfaite santé que lorsque je ne fais strictement rien… » (66)

Ce commentaire apparait, lors d'une première lecture, comme un signe de modestie, ou de timidité ; mais lors d'une deuxième lecture, ce fragment constitue un signe prémonitoire justifiant la décision de Castorp de rester confiné là-haut.

Hans Castorp ne possède pas une santé de fer et en réalité il est loin d'être « le bourgeois solide » que Susan Sontag dépeint. Rappelons que, dès le premier jour, le docteur Behrens détecte l'état anémique de Castorp et lui suggère de profiter de son séjour en suivant le même traitement que son cousin : „*In Ihrem Fall kann man gar nichts Schlaueres tun, als einige Zeit zu leben wie bei leichter tuberculosis pulmonum*[1]*"* (69). Ainsi, Castorp se plaint d'être troublé (*verwirrt*) et même angoissé (*beklommen*), en fait son séjour en haute montagne ne lui réussit pas. Comme Florentino Ariza dans *ATC*, la santé fragile de Castorp trahit une sensibilité supérieure et une faiblesse que Behrens ne manque pas de souligner : „*Ihr Herr Vetter [Hans Castorp] wird uns schon besser zu würdigen wissen, wird sich schon amüsieren. Damenmangel ist auch nicht, — allerliebste Damen haben wir hier*[2]*. "* (69) Behrens anticipe la vraie raison du séjour prolongé de Castorp au sanatorium et l'origine de sa maladie, à savoir la passion amoureuse éveillée par Clawdia Chauchat.

Grâce à son séjour en montagne, Castorp est exposé à des idées nouvelles, montrant une curiosité pour tout ce qui a trait à la vie. Il décide ainsi de consacrer du temps à l'étude du mystère de la vie qui le passionne. Ces nouveaux intérêts intellectuels trahissent l'abandon progressif de son ancienne profession et de sa vie dans la plaine. Castorp commande des ouvrages scientifiques en rapport avec l'anatomie et la physiologie, au lieu de les emprunter à Behrens, car il ne veut pas seulement parcourir les livres, mais aussi s'approprier le contenu :

> *es sei ein ganz anderes Lesen, wenn das Buch einem gehöre; auch liebe er es, mit dem Bleistift dar-einzufahren und anzustreichen. Stundenlang hörte Joachim in seines Vetters Loge das Geräusch, mit dem das Papiermesser die Blätter broschierter Bogen trennt*[3]*. (378)*

Comme Joachim a l'occasion de le prouver, il ne s'agit pas d'un passe-temps temporaire, mais d'un vrai exercice intellectuel. Castorp travaille ardûment afin de s'approprier des connaissances et devient selon les mots du narrateur *un chercheur* (*Forscher*).

---

[1] « Dans votre cas, le plus malin serait de vivre quelque temps comme si on avait une légère *tuberculosis pulmonum* » (53).

[2] « Votre cousin [Hans Castorp], lui, saura nous apprécier davantage, il s'amusera sûrement. D'autant qu'on ne manque pas de dames, nous en avons de tout à fait charmantes. » (53)

[3] « On lisait tout autrement lorsqu'un livre vous appartenait ; il aimait du reste les annoter, les souligner. Joachim entendait pendant des heures le bruit du coupe-papier, lorsque son cousin, sur le balcon, coupait les pages des ouvrages brochés. » (285)

La maladie fournit non seulement une occasion au malade de trouver une nouvelle identité, mais elle devient aussi une possibilité pour l'art, compris dans un sens plus large, celui du pouvoir de l'homme de créer un ordre au milieu du désordre et de produire un sens. Tel est le cas du personnage anonyme dans *Everyman,* dont la santé fragile mine l'esprit et qui décide de peindre et de donner des cours de peinture dans son atelier :

> *Instead of moving back to attackable Manhattan, he decided to oppose the sense of estrangement brought on by his bodily failings and to enter more vigorously into the world around him. He did this by organizing two weekly painting classes for the village residents, an afternoon classes for those already somewhat familiar with paints*[1].

Pour le personnage anonyme d'*Everyman,* la maladie est destructrice dans la mesure où les multiples procédures chirurgicales auxquelles il est soumis font de lui un solitaire. Lui, contrairement à Castorp et Ariza, avait une carrière intéressante et réussie "*but now eluding death seemed to have become the central business of his life and bodily decay his entire story*[2]." La maladie empêche cet individu de mener sa vie normalement, et cependant elle représente une possibilité pour l'art.

La peinture devient un refuge contre la solitude et contre la mort durant deux années où ses abstractions colorées avaient été exposées dans une galerie locale. Ce remède contre la solitude et la vieillesse s'avère transitoire :

> *After painting almost every day since moving to the shore, he had run out of interest in what he was doing. The urgent demand to paint had lifted, the enterprise designed to fill the rest of his life fizzled out. He had no more ideas*[3].

L'art apparait comme une illusion précaire afin de s'accrocher à la vie, un divertissement au sens pascalien du terme, c'est-à-dire une « félicité languissante qui ne le soutiendra point[4]. » Le personnage anonyme rejoint cette pensée, lorsqu'il exprime sa déception :

---

[1] ROTH Philip, *Everyman*, *op. cit*., p. 79 « Au lieu de revenir à Manhattan la vulnérable, il décida de contrebalancer le sentiment d'être mis sur la touche par ses misères physiques en s'intégrant plus franchement au milieu qui l'entourait. C'est ainsi qu'il décida d'ouvrir deux cours de peinture hebdomadaires, l'après-midi pour les débutants, et le soir pour ceux qui savaient déjà plus ou moins tenir un pinceau. » ROTH Philip, *Un homme*, *op. cit*., p. 42.

[2] ROTH Philip, *Everyman*, *op. cit*., p. 71. « Or voilà qu'échapper à la mort semblait devenir la grande affaire de sa vie, qui se résumait désormais à l'histoire de son déclin physique. » ROTH Philip, *Un homme*, *op. cit*., p. 38.

[3] ROTH Philip, *Everyman*, *op. cit*., p. 102. « Depuis qu'il s'était installé sur la côte et peignait presque tous les jours, il en avait perdu le goût. Ce besoin impérieux de peindre l'avait abandonné, l'entreprise censée remplir le restant de ses jours périclitait. Il était à court d'idées. » ROTH Philip, *Un homme*, *op. cit*., p. 52.

[4] PASCAL Blaise, *Pensées*, Paris : Librairie générale française, 2000, p. 122.

> *It was as though painting had been an exorcism. But designed to expel what malignancy? The oldest of his self-delusions? Or had he run to painting to attempt to deliver himself from the knowledge that you are born to live and you die instead*[1]*? (103)*

Les peintures du personnage anonyme éveillent toujours l'intérêt des observateurs attentifs, mais pour lui l'art auquel il souhaitait consacrer ses dernières années s'épuise et, sans autre divertissement, le souvenir de sa mort le hante.

Même les réflexions intellectuelles les plus passionnantes durent un certain temps et apparaissent sur le long terme comme une maigre consolation de notre condition misérable et mortelle. Ainsi, la réflexion de Philip Roth dans *Everyman* poursuit celle de Thomas Mann dans *DZ*. En effet, après un long séjour au sanatorium, l'enthousiasme cède la place à la lassitude et à l'apathie, comme le laisse entendre le sous-chapitre « Profonde inertie » (*Der große Stumpfsinn*). Le docteur Behrens reproche alors à Castorp son attitude :

> *„Castorp, alter Schwede, Sie langweilen sich. Sie lassen das Maul hängen, ich sehe es alle Tage, die Verdrossenheit steht Ihnen an der Stirn geschrieben. Sie sind ein blasierter Balg, Castorp, Sie sind verhätschelt mit Sensationen, und wenn Ihnen nicht alle Tage was Erstklassiges geboten wird, so mucken und muffen Sie über die Sauregurkenzeit. Hab' ich recht oder unrecht*[2]*?"(860)*

L'ennui (*Langweile*) fait surface lorsque les passions sont éteintes et que les obstacles ont été surmontés, et son venin empoisonne l'esprit de Castorp. Ce dernier se détourne de la vie active afin de se submerger dans des réflexions intellectuelles et aussi pour parvenir à gagner le cœur de la belle Clawdia Chauchat.

Néanmoins, lorsque le temps s'écoule, le propos de toutes ces occupations apparait clairement : détourner la vue de son existence et de sa finitude. Castorp découvre, comme le personnage anonyme dans *Everyman*, à quel point leurs recherches intellectuelles et artistiques s'avèrent vaines devant leur propre mort. Seule la Grande guerre parvient à enlever Castorp des griffes de l'ennui, grande ironie du sort, pour le jeter dans un autre gouffre. Tandis que le personnage anonyme chez Roth devient quelqu'un qu'il ne veut pas être et qui meurt sans pouvoir racheter ses fautes. L'art n'est pas une échappatoire ni un remède contre la mort. Ceci ne veut pas dire pour autant que l'individu doit choisir entre un sens divin, comme nous l'avons expliqué dans la partie consacrée à la figure de Job, et

---

[1] ROTH Philip, *Everyman*, *op. cit.*, p. 103. « À croire que peindre était une forme d'exorcisme. Mais pour chasser quel mal ? La plus vieille de ses illusions ? À moins qu'il ne se soit empressé de peindre pour oublier que nous sommes nés pour vivre, nous qui mourons pourtant ? » ROTH Philip, *Un homme*, *op. cit.*, p. 52-53.

[2] « "Castorp, mon vieux, vous vous ennuyez. Vous faites la gueule, je le vois tous les jours, et la morosité se lit sur votre front. Vous n'êtes qu'un gamin blasé, submergé d'impressions sensationnelles, et si l'on ne vous offre pas tous les jours une nouveauté de première, vous râlez en permanence contre cette période néfaste. Est-ce que je me trompe ?" » (649)

un chaos vide de sens. À cet égard, l'interprétation faite par la philosophe américaine Martha Nussbaum sur l'œuvre de Nietzsche *Naissance de la tragédie*, peut nous éclairer.

Dans son article « Nietzsche, Schopenhauer and Dionysus », Nussbaum explique que le regard lucide de Schopenhauer montre un monde arbitraire et dénué de sens intrinsèque. Bien que le sujet nietzschéen ait aussi pleine conscience de vivre dans ce monde cruel, il s'enivre d'une joie et d'un orgueil dionysiaques de son propre art[1]. En effet, s'il n'y pas un ordre inhérent au monde, l'homme parvient quand même à créer, c'est-à-dire à trouver un ordre dans le désordre et à produire du sens. Ainsi, selon Nussbaum, les arts nous prouvent que ce sens que l'on cherche à notre existence ne se trouve pas en dehors de nous, ni dans le monde ni dans la divinité, mais dans l'homme lui-même et dans son inventivité[2]. L'art peut être pour le spectateur (ou le lecteur dans notre cas) un guide et un paradigme, illustrant comment on peut affronter la vie. Le désespoir du personnage anonyme d'*Everyman* et l'ennui de Castorp reflètent la banalité de nos poursuites, la part d'ombre de nos passions et ce, afin de soutirer le lecteur de sa propre inertie. Dans ce sens, la lecture pourrait devenir l'occasion d'un questionnement lucide sur notre caducité. Mais seulement grâce à l'art, la vie vaut la peine d'être vécue.

---

[1] NUSSBAUM Martha,« Nietzsche, Schopenhauer and Dionysus », *The Cambridge Companion to Schopenhauer*, New York : Cambridge University Press, 1999, p. 364. *"Schopenhauer's human being, noticing that his positing of an order in things is negated by the experience of life, becomes nauseated with life, and with himself for having lived a delusion. Nietzsche's human being, noticing these same things about the world, is filled with Dionysian joy and pride in his own artistry."*

[2] *Ibid.*, p. 365. *"The arts show us that we can have order and discipline and meaning and logic from within ourselves: we do not have to choose between belief in God and empty chaos."*

Conclusion

Le malade dans les récits épidémiques ne joue pas comme le médecin le rôle de héros. Il apparait souvent comme une victime qui, de plus, est responsable de sa propre maladie. La contagion, du point de vue du malade, constitue une source de culpabilité qui le hante. Les malades revisitent leur passé, notamment les moments de chute et le souvenir oblige aussi le lecteur à lire et à relire ces lieux de souffrance. L'épisode épidémique n'a pas un sens univoque. Ainsi, les interprétations des mêmes événements par plusieurs individus montrent que chacun expérimente différemment la maladie : certains réagissent par la tristesse, d'autres par l'humour. Profondément polyphoniques, les œuvres du corpus mettent en scène des personnages malades en interrelation, de sorte que plusieurs voix se superposent.

Philip Roth, par exemple, accorde une place plus importante à la voix du malade dans sa maladie qu'à celle du médecin. Dans *Everyman* et dans *N,* plusieurs patients relatent leurs expériences, décrivant notamment la violence de certaines techniques médicales. La focalisation interne, en tant que perspective narrative, permet au lecteur d'accéder à l'intimité du patient. Dans ces deux romans, la maladie, en tant qu'expérience individuelle, appartient au malade, tandis que le médecin est réduit à la maitrise de la technique. Chez Thomas Mann, le narrateur prête volontiers la voix aux malades et de nombreuses anecdotes et réflexions parviennent au lecteur, sans réduire pour autant la place accordée au médecin dans le vaste terrain de la maladie. Dans les romans de Camus et de García Márquez, la voix des malades est moins perceptible. Ceci correspond également à une place plus importante accordée au médecin, et à une exaltation de son exercice.

Toutes les voix des malades interagissent notamment autour du sens de la maladie. Les chemins par lesquels les patients transitent les amènent souvent à interroger les puissances divines et parfois même à les défier. Les œuvres du corpus mettent en avant le fait que cette quête de sens permet au malade d'échapper à son rôle de victime et de retrouver sa dignité à travers la création d'un récit valable pour soi, mais aussi à travers la création artistique.

Deuxième partie :

Réflexes ancestraux de la peur

Chapitre IV
Peur de l'Autre

Dans les chapitres précédents, nous avons démontré la profusion du langage médical dans les œuvres du corpus et ce afin de rendre *vraisemblable* la maladie contagieuse dans la fiction. Désormais nous nous occupons du langage symbolique dont les romanciers s'appuient pour structurer le monde fictif. À cet égard, Sander Gilman définit la symbolisation, dans *L'Autre et le Moi : stéréotypes occidentaux de la race, de la sexualité et de la maladie* (1996), comme une matrice permettant à l'individu de produire de l'ordre : « L'acte symbolique structure nos expériences : tout au moins construisons-nous un ordre capable de les intégrer grâce à un langage symbolique que nous héritons de la société ou de la culture dans laquelle nous vivons[1]. » La mise en ordre proposé par les romanciers reprend l'image de la maladie contagieuse telle que la théorie microbienne la définit : un corps étranger (virus, champignon, bactérie) s'introduisant dans l'organisme. De manière analogue, le corps social est infiltré par le mal.

Ce chapitre s'interroge principalement sur la construction de l'altérité dans les œuvres du corpus qui sert à élaborer une image de soi des personnages. Afin de « guérir » symboliquement ce corps social malade, il faut d'abord identifier le vecteur du mal, celui ou celle par qui le mal s'est introduit au sein de la société, cet ennemi intime qu'il fait expulser. D'abord, la menace se situe dans un ailleurs lointain et ce sont les étrangers et les groupes minoritaires qui sont soupçonnés d'infecter une communauté qui se veut « bien-portante ». Ensuite, cette crainte du visiteur étranger se double lorsqu'on croit que celui-ci est aidé de l'intérieur. Débusquer les traitres constitue un moyen de construire le « nous » par opposition à l'Autre. Ainsi, personne n'est à l'abri des soupçons, les romanciers mettent en avant le passage de la paranoïa collective à la recherche de coupables, aboutissant à leur mise à l'écart et à l'enfermement. La symbolique de la captivité insiste sur la double fermeture opérée dans ces communautés : une fermeture au monde de la part du groupe et un repli sur soi de l'individu.

[1] GILMAN Sander L., *L'Autre et le Moi : stéréotypes occidentaux de la race, de la sexualité et de la maladie*, Paris : Presses Universitaires de France, 1996, p. 3.

1 Constructions de la différence

« Chacun de nous crée des stéréotypes — même moi[1] ». Cette affirmation de Sander Gilman prétend montrer que la création des stéréotypes est un processus que tout être humain traverse. De manière analogue, un groupe social construit son identité par opposition aux autres, « eux ». Dans les œuvres du corpus, l'Autre apparait comme un individu étranger et exotique ne partageant aucun trait avec la communauté à laquelle il arrive. Cette binarité témoigne de l'angoisse et de la crainte du mélange. L'identité se construit ainsi contre le marquage de l'altérité d'un autre groupe. Des barrières d'abord géographiques et ensuite symboliques maintiennent les deux groupes séparés. Le paradoxe de ce processus réside justement dans le fait que ce n'est pas à un forain, un étranger, mais au voisin que le groupe adresse sa crainte. L'ennemi est désigné justement à cause de la proximité et de la ressemblance de sorte que les petites différences sont accentuées, voire exagérées jusqu'à les croire comme étant insurmontables.

a La visitation de la maladie

Dans *La Maladie comme métaphore*, Susan Sontag explique qu'il existe un lien entre l'imaginaire de la maladie et l'imaginaire de l'étrangeté : « Ce lien s'enracine peut-être dans le concept même du mal, qui d'un point de vue archaïque s'identifie à un non-nous, à l'étranger »[2]. Le mal se situe dans un ailleurs lointain dans l'imaginaire afin de l'apprivoiser, mais la porosité des frontières lui permet malgré tout d'y pénétrer. Tout se passe comme si les maladies *visitaient* littéralement les peuples se considérant jusqu'alors « bien portants ». Ces images de visitation empruntent l'image des moyens de transports, tels que les bateaux. Historiquement les routes maritimes ont servi aussi à transmettre les maladies d'un pays à l'autre et même d'un continent à l'autre. Dans la mesure où, les bateaux transportent des individus, éventuellement contaminés, et des rats aussi, les uns ou les autres sont susceptibles de transmettre le mal dans une escale ou dans la destination finale. Ainsi, les ports deviennent des foyers secondaires de dispersion. Également, dans les œuvres du corpus les ports d'Oran dans *LP* et de Cartagena dans *ATC* sont aussi les plus exposés à l'arrivée des maladies contagieuses en tant que lieux d'échanges humains et commerciaux.

---

[1] *Ibid*., p. 12.
[2] SONTAG Susan, *La maladie comme métaphore. Le sida et ses métaphores*, *op. cit*., p. 174.

Dans le roman de Camus, *LP*, le fléau est introduit par des rats venus d'un espace en dehors de celui des êtres humains, comme l'affirme le concierge :

> La présence de ce rat mort lui avait paru [à Rieux] seulement bizarre tandis que, pour le concierge, elle constituait un scandale. La position de ce dernier était d'ailleurs catégorique : il n'y avait pas de rats dans la maison. Le docteur eut beau l'assurer qu'il y en avait un sur le palier du premier étage, et probablement mort, la conviction de M. Michel restait entière. Il n'y avait pas de rats dans la maison, il fallait donc qu'on eût apporté celui-ci du dehors. (15)

Tandis que pour le docteur Rieux, il s'agit d'un événement sans importance, pour le concierge, la présence du rat est scandaleuse. Ce dernier insiste sur l'opposition entre le *dedans* (la maison) et le *dehors*. Le concierge nie avec véhémence et ce malgré l'évidence, la présence des rats dans la maison, les reléguant en *dehors* de l'espace domestique. Rejeter la menace comme venant de l'extérieur sert à domestiquer la peur dans l'imaginaire.

Dès les premiers lignes du roman, le narrateur souligne l'aspect insolite de la situation qu'il relate : « Les curieux événements qui font le sujet de cette chronique se sont produits en 194., à Oran. » (11) Cet annonce prépare le lecteur à une histoire sortant de l'ordinaire. Ainsi, le docteur Bernard Rieux bute sur un rat mort et seulement en sortant de l'immeuble, « la pensée lui vint que ce rat n'était pas à sa place et il retourna sur ses pas pour avertir le concierge » (15) L'opposition entre ce qui *familier* (l'immeuble, la maison) et ce qui est *étranger* (le rat) accentue l'aspect inquiétant du roman :

> Le nombre des rongeurs ramassés allait croissant et la récolte était tous les matins plus abondante. Dès le quatrième jour, les rats commencèrent à sortir pour mourir en groupes. Des réduits, des sous-sols, des caves, des égouts, ils montaient en longues files titubantes pour venir vaciller à la lumière, tourner sur eux-mêmes et mourir près des humains. (21-22)

Dans le roman, les rats meurent au su et au vu de toute la population, ils apparaissent ainsi dans les lieux les plus fréquentés, tels que les écoles, les cafés, les bâtiments administratifs, la Place d'Armes, les boulevards et la promenade du Front-de-Mer. Même agonisant, ces bêtes trouvent le moyen de se déplacer, mus par une force extraordinaire.

Le nombre croissant des rats morts signe la fin d'une vie paisible : « notre petite ville, si tranquille jusque-là, et bouleversée en quelques jours, comme un homme bien portant dont le sang épais se mettrait tout d'un coup en révolution ! » (22) Le terme « révolution » implique un bouleversement dans un court lapse de temps avec ou sans déclenchement de violence. Le corps social est envahi par les rats comme le corps d'un individu bien-portant par les bacilles de la peste. Avant la découverte des rats morts, le narrateur décrit ainsi Oran : « Du moment que notre ville favorise justement les habitudes, on peut dire que tout est pour le

mieux. Sous cet angle, sans doute, la vie n'est pas très passionnante. Du moins, on ne connaît pas chez nous le désordre. » (13) Le désordre s'apparente au non-nous, pour reprendre les termes de Sontag, faisant irruption *chez nous*. La presse locale fait écho de cette idée lorsqu'ils parlent dans les journaux d'une « invasion répugnante » (21). En tant qu'invasion, l'apparition soudaine des rats dans lieux publics a pour objectif de pénétrer massivement la ville. Les rongeurs sont ainsi envoyés par la peste afin de se rendre maitresse des lieux, comme l'affirme le narrateur à la fin du roman : « la peste réveill[e] ses rats et les env[oit] mourir dans une cité heureuse » (279).

Dans la chaine de transmission de la peste, les rats occupent la place des réservoirs, où le bacille de la peste (*Yersinia pestis)* peut demeurer avant de trouver un hôte. Les rongeurs ne sont que le relais, le véhicule de l'agent infectieux. Le champ lexical de l'étrangeté (curieux, étonnant, insolite, bizarre, étrange) cède la place au champ lexical du doute (incertitude, hésitation, inquiétude). Bernard Rieux, le narrateur, devine que l'invasion répugnante des rats n'est qu'un signe avant-coureur d'une autre menace : « On s'apercevait maintenant que ce phénomène dont on ne pouvait encore ni préciser l'ampleur ni déceler l'origine avait quelque chose de menaçant. » (22) Le roman est parsemé des indices préparant le lecteur au désastre, notamment dans un témoignage anonyme recueilli par Jean Tarrou :

> À l'hôtel, le veilleur de nuit, qui est un homme digne de foi, m'a dit qu'il s'attendait à un malheur avec tous ces rats. " Quand les rats quittent le navire..." Je lui ai répondu que c'était vrai dans le cas des bateaux, mais qu'on ne l'avait jamais vérifié pour les villes. Cependant, sa conviction est faite. Je lui ai demandé quel malheur, selon lui, on pouvait attendre. Il ne savait pas, le malheur étant impossible à prévoir. (31-32)

Dans cette citation, l'image du navire renvoie à la ville que les rats sont en train d'abandonner avant que le malheur ne s'abatte.

De manière analogue à *LP*, dans le roman de Gabriel García Márquez intitulé *Del amor y otros demonios* (1994), un chien enragé entraine le désordre dans la ville de Cartagena. Dans les deux romans, la distinction très nette entre le domestique et le sauvage s'établit :

> *Un perro cenizo con un lucero en la frente irrumpió en los vericuetos del mercado el primer domingo de diciembre, revolcó mesas de fritangas, desbarató tenderetes de indios y toldos de lotería, y de paso mordió a cuatro personas que se le atravesaron en el camino. Tres eran esclavos negros. La otra fue Sierva María de Todos los Ángeles, hija única del marqués de Casalduero*[1].

[1] GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *Del amor y otros demonios*, Barcelona : Mondadori, 1994, p. 15. « Un chien couleur de cendre, une lune blanche au front, fit irruption dans les venelles du marché le premier dimanche de décembre, culbuta les éventaires de fritures, renversa les étals des Indiens et les échoppes de la loterie, et dans sa course mordit quatre personnes qui tentaient de lui barrer le

Le chien est un réservoir de la rage qui la transmet par morsure à l'homme. Ce chien porte sur le front une marque distinctive, une lune blanche, la bête par le contact transforme les hommes en sauvages. Susan Sontag remarque à l'égard de la rage qu'elle constitue une maladie terrifiante, car elle déshumanise au sens propre, on craignait en effet que cette infection « transform[e] les gens, en animaux fous furieux — déchaînant une sexualité incontrôlable, une tendance irrépressible au blasphème[1] — » Cette croyance est corroborée dans *Del amor y otros demonios*, où Sierva María après la morsure du chien se comporte comme une bête furieuse.

Cet épisode apparait déjà en germe dans *ATC*, où l'un des chiens du docteur Juvenal Urbino, pris d'un accès de rage, tue les autres animaux de la maison :

> *[U]na tarde de lluvias, al término de una jornada agotadora, [Juvenal] encontró en la casa un desastre que lo puso en la realidad. Desde la sala de visitas hasta donde alcanzaba la vista, había un reguero de animales muertos flotando en una ciénaga de sangre. Las sirvientas, trepadas en las sillas sin saber qué hacer, no acababan de reponerse del pánico de la matanza[2]. (40)*

Le docteur Juvenal Urbino découvre en arrivant chez lui, un spectacle sanglant, le chien, l'animal domestique par excellence, se transforme dans une bête sauvage assoiffé de sang. Afin de l'empêcher de poursuivre sa folie meurtrière, le jardinier d'un voisin l'abat :

> *El caso fue que uno de los mastines alemanes, enloquecido por un ataque súbito de mal de rabia, había despedazado a cuanto animal de cualquier clase encontró en su camino, hasta que el jardinero de la casa vecina tuvo el valor de enfrentarlo y lo despedazó a machetazos. No se sabía a cuántos había mordido, o contaminado con sus espumarajos verdes, así que el doctor Urbino ordenó matar a los sobrevivientes e incinerar los cuerpos en un campo apartado, y pidió a los servicios del Hospital de la Misericordia una desinfección a fondo de la casa[3]. (40)*

Le chien attaque uniquement les autres animaux de la maison sans contaminer aucun humain. Quant aux animaux survivants, le narrateur omniscient affirme qu'il

---

chemin. Trois étaient des esclaves noirs, l'autre Sierva María de Todos los Ángeles, fille unique du marquis de Casalduero ». GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *De l'amour et autres démons*, Paris : Bernard Grasset, 1995, p. 15.

[1] SONTAG Susan, *La maladie comme métaphore. Le sida et ses métaphores*, *op. cit.*, p. 163.

[2] « Un soir de pluie, au terme d'une journée épuisante, [Juvenal] trouva la maison dans un état de désastre qui le mit en face des réalités. Depuis le salon de réception jusqu'où portait la vue, il y avait une enfilade d'animaux de morts flottant dans une mare de sang. Les servantes, grimpées sur les chaires et ne sachant que faire, n'en finissaient pas de se remettre de la panique du massacre. » (35)

[3] « Le fait est qu'un des mâtins allemands, rendu fou par un soudain accès de rage, avait déchiqueté tout animal, de quelque espèce qu'il fût, se trouvant sur son chemin. Jusqu'à ce que le jardinier de la maison voisine eût le courage de l'affronter et de le tailler en pièces à coups de machette. Comme on ne savait pas combien il en avait mordu ou contaminé de sa bave écumante et verte, le docteur donna l'ordre de tuer les survivants et d'incinérer les corps dans un champ éloigné, et il demanda aux services de l'hôpital de la Miséricorde de désinfecter la maison de fond en comble. » (35)

est impossible de déterminer combien d'animaux sont contaminés et dans le doute, les survivants sont traités comme s'ils étaient contaminés et sont abattus.

Dans *Del amor y otros demonios*, l'épisode du chien enragé, courant débridé dans la ville et mordant sur son chemin quatre personnes, s'intercale avec l'arrivée d'un bateau négrier soupçonné d'être contaminé d'une peste africaine :

> *El barco de la Compañía Gaditana de Negros era esperado con alarma desde hacía una semana, por haber sufrido à bordo una mortandad inexplicable Tratando de esconderla habían echado al agua los cadáveres sin lastre. El mar de leva los sacó a flote y amanecieron en la playa desfigurados por la hinchazón y con una rara coloración solferina. La nave fue anclada en las afueras de la bahía por el temor de que fuera un brote de alguna peste africana, hasta que comprobaron que había sido un envenenamiento con fiambres manidos*[1].

La simultanéité entre les deux épisodes, où deux maladies font irruption dans la ville, la peste africaine et la rage apparaissent comme des maux semblables, voire interchangeables. Ces deux maux sont cependant d'une valeur inégale, puisque la rage dont on croit atteinte Sierva María ne se manifeste guère, tandis que les signes de la culture des esclaves chez la jeune fille sont visibles. Sierva María est élevée par la gouvernante de la maison, Dominga de Adviento, dans les coutumes et les croyances des esclaves africains, puisque ses parents l'ont délaissé depuis de nombreuses années. La morsure de la fille par le chien corrobore son appartenance à la communauté africaine : les personnes mordues ce jour sont des esclaves africains.

Le sujet de la visitation de la maladie est plus explicite dans *Del amor y otros demonios*, le navire étranger contaminé, oriente la responsabilité de la contagion aux nouveaux arrivants. De plus, la morsure du chien à Sierva María oblige ses parents à reconnaitre, malgré eux que : "*lo único que esa criatura tiene de blanca es el color*[2]*"*. La maladie que les colons tentent de conjurer, en isolant Sierva María, n'est pas la rage mais la diffusion d'une culture et de traditions que les autorités ecclésiastiques dans le roman, considèrent comme démoniaques. Dans *ATC* aussi, l'écrivain colombien aborde en filigrane cette même crainte du mélange. Constatons d'abord que l'intrigue des deux romans de García Márquez se déroule

---

[1] GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *Del amor y otros demonios*, *op. cit*., p. 15-16. « Pendant une semaine, on avait attendu avec inquiétude un bateau de la Compagnie négrière de Cadix, car une inexplicable maladie mortelle s'était déclarée à son bord. Afin de l'occulter, on avait jeté les cadavres à la mer sans les lester. La houle les ramena à la surface et on les retrouva un matin échoués sur la plage, gonflés et défigurés, avec une curieuse coloration violine. Le navire fut ancré hors de la baie par crainte de quelque fulgurante épidémie africaine, puis la preuve fut faite qu'il s'agissait d'un empoissonnement par indigestion de provendes avariées. » GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *De l'amour et autres démons*, *op. cit*., p. 16.

[2] GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *Del amor y otros demonios*, *op. cit*., p. 62. « Cette créature n'a rien d'une Blanche, sauf la couleur de la peau. » GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *De l'amour et autres démons*, *op. cit*., p. 77.

dans la ville de Cartagena. En plus, la maison de la famille Urbino de la Calle n'est autre que la maison du marquis de Casalduero (en réalité marquis de Valdehoyos). Cartagena a été un important port négrier : "*Su comercio había sido el más próspero del Caribe en el siglo XVIII, sobre todo por el privilegio ingrato de ser el más grande mercado de esclavos africanos en las Américas*[1]." (33) Du fait de cette richesse, Cartagena attire aussi des bateaux cherchant à vendre de la marchandise de contrebande : *"Otra vez compraron en los veleros de los contrabandistas de Curazao*[2]*"* (39), mais aussi des migrants illégaux, comme Jeremiah de Saint-Amour, un évadé de Cayenne[3].

L'arrivée de la maladie semble corrélative à l'arrivée des étrangers, puisque le premier malade de choléra gagne la ville à bord d'un navire contaminé : "*el enfermo había llegado tres días antes en una goleta de Curazao y había ido a la consulta externa del hospital por sus propios medios, y no parecía probable que hubiera contagiado a nadie*[4]." (168) La population de Cartagena est littéralement visitée par une maladie *africaine*. Le contact impur que la population craint est celui avec les esclaves venus du continent africain à bord des bateaux négriers. Dans les deux romans, ils sont des intrus cherchant à s'introduire par tous les moyens dans la ville. Dans *ATC*, les métisses s'introduisent furtivement dans le centre-ville : "*Era la misma muchedumbre impetuosa que el resto de la semana se infiltraba en las plazas y callejuelas de los barrios antiguos, con ventorrillos de cuanto fuera posible comprar y vender*[5]*"* (32). Dans *Del amor y otros demonios*, les esclaves s'infiltrent aussi, dans la maison du marquis de Casalduero qui les avait chassés : *"los esclavos volvieron a infiltrarse con gran sigilo, primero las mujeres con sus crías para ayudar en oficios menudos, y luego los hombres ociosos en busca de la fresca de los corredores*[6]*."* En faisant irruption chez le marquis de Casalduero, le rôle d'envahisseurs attribué à la population noire (esclaves affranchis, métisses ou

[1] « Au XVIII[e] siècle, son commerce avait été le plus prospère des Caraïbes surtout parce qu'elle avait eu le privilège ingrat d'être le plus grand marché d'esclaves africains des Amériques. » (28)
[2] « Un jour, sur les voiliers des contrebandiers de Curaçao, ils achetèrent une cage en fil » (34)
[3] À l'époque où se situe le roman — la deuxième moitié du XIX[e] siècle, le port de la Guyane française abritait un bâtiment pénitencier, où les détenus effectuaient des travaux forcés.
[4] « Le malade arrivé sur une goélette de Curaçao trois jours auparavant, était allé à la consultation externe de l'hôpital de son propre chef, et il semblait peu probable qu'il eût contaminé quelqu'un. » (149)
[5] « C'était la même foule impétueuse qui le reste de la semaine se faufilait sur les places et dans les ruelles des vieux quartiers, avec des éventaires contenant tout ce qu'il était possible d'acheter et de vendre » (28).
[6] GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *Del amor y otros demonios*, *op. cit.*, p. 37. « [L]es esclaves revinrent s'infiltrer en catimini, les femmes d'abord avec la marmaille pour aider à de menus travaux, puis les hommes oisifs en quête de la fraîcheur des galeries. » GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *De l'amour et autres démons*, *op. cit.*, p. 45.

marrons) est confirmé, aussi bien que la méfiance qu'ils inspirent auprès de la population blanche.

La cohésion sociale et surtout la couleur de la peau servent à identifier les individus comme faisant partie d'un groupe homogène, sans tenir compte des différences linguistiques, religieuses ou encore géographiques. Dans *ATC*, le narrateur définit cette population ainsi : *"la pobrería mulata abandonaba en tumulto los ranchos de cartones y latón de las orillas de las ciénagas [...] Algunos, entre los más viejos, llevaban hasta hacía pocos años la marca real de los esclavos, impresa con hierros candentes en el pecho*[1]*."* (31) Issue de trois groupes humaines (Indigènes, blancs européens et Noirs), le métissage en Colombie donne lieu à une terminologie définissant le type de métissage. Ainsi le terme "*mestizo*" (littéralement métisse) définit un individu issu du croisement entre un Blanc européen et une indigène, le terme *"mulato"* (mulâtre) entre un Blanc européen et une Noire, ou inversement, et finalement le terme *"zambo"* désigne un individu dont l'un des parents est indigène et l'autre Noir[2]. L'existence même d'une telle terminologie témoigne d'une classification sociale faite par rapport au phénotype. Dans la réalité, comme le souligne Peter Wade, le métissage a donné lieu à une multiplicité des phénotypes que ces catégories ne recouvrent pas complètement[3]. Dans la citation, ces distinctions s'effacent car le narrateur réunit dans un même groupe de catégories sociales différentes — des mulâtres et des esclaves affranchis — mais partageant la couleur de peau.

Dans *ATC*, les différences entre *mulato* et *negro* sont tantôt effacées, tantôt réaffirmés par les personnages, comme l'illustre l'épisode de l'infidélité du docteur Juvenal Urbino avec Barbara Lynch. Cette dernière est docteure en théologie et est la seule fille d'un pasteur évangélique. Il semblerait qu'elle est d'origine jamaïcaine comme le suppose Fermina Daza, l'épouse du docteur Urbino. En effet, elle soupçonne son mari de la tromper avec une patiente et, cherchant à découvrir l'identité de la maitresse, elle tombe sur son dossier médical :

> *El nombre [de Barbara Lynch] le llamó la atención [a Fermina], y de pronto se le ocurrió que era una de esas artistas descarriadas de los barcos fruteros de Nueva Orleans, pero la*

---

[1] « La gueusaille métisse abandonnait avec fracas les bicoques de tôle et de carton des rives marécageuses [...] Peu d'années auparavant, quelques-uns parmi les plus vieux portaient encore l'empreinte royale des esclaves marquée au fer rouge sur la poitrine. » (27) La traduction de *"mulata"* par « métisse » est inexacte, il serait plus pertinent de traduire par « mulâtre ».

[2] WADE Peter, *Blackness and Race Mixture : The Dynamics of Racial Identity in Colombia*, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1995, p. 21-22.

[3] *Ibid*., p. 22. "*This terminology reflects the institutionalization of the race mixture in Latin America, but this does not detract from the fact that the three polar categories retain their integrity and their meaning. Whatever the ambiguities of the middle ground,* negro, indio *and* blanco *remain powerful symbols and identities that are ascribed to and claimed by real people."*

> *dirección le hizo pensar que más bien debía ser de Jamaica, y negra, por supuesto, y la descartó sin dolor de los gustos de su marido*[1]*. (347)*

La couleur de peau s'impose dans le roman comme un facteur reliant en un groupe homogène des individus venus d'horizons, de zones géographiques, d'aires linguistiques, et même de religions différents. Ainsi, même si Barbara Lynch et son père sont jamaïcains, anglophones et évangéliques, Fermina Daza identifie sa rivale avant tout comme une Noire. Notons également que Barbara Lynch est une femme instruite, tandis que Fermina Daza n'a pas fini ses études de secondaire et cependant, cette dernière jouit de privilèges grâce à son mari fortuné. Pour Lynch, la liaison avec le docteur Juvenal Urbino ressemble à un promotion social : *"Imagínate lo que será para una pobre negra como yo que se fije en mí un hombre con tanto ruido*[2]*."* (348)

La relation entre Juvenal Urbino et Barbara Lynch est déséquilibrée en termes sociaux : tandis qu'il est un médecin blanc et riche, elle n'est qu'une mulâtresse pauvre. Barbara Lynch est consciente que son honneur (*honra)* sera entaché à jamais et exige au docteur Urbino une compensation. Celui-ci lui promet une maison discrète afin de lui rendre visite sans crainte. Cette promesse ne se réalisera jamais. Fermina Daza découvre finalement l'infidélité par les aveux de son mari. La rage et l'humiliation de Fermina augmentent en apprenant que la maitresse de son mari était une femme noire :

> *[Fermina] estaba segura de que su honra andaba de boca en boca [...] y el sentimiento de humillación que eso le causaba era mucho menos soportable que la vergüenza y la rabia y la injusticia de la infidelidad. Y lo peor de todo, carajo: con una negra. Él [Juvenal] corrigió: "Mulata". Pero entonces toda precisión salía sobrando. —Es la misma vaina —dijo*[3] *(359).*

Si Urbino précise que sa maitresse est une mulâtresse c'est parce que sa faute, à ses yeux, est moins grave que si elle était Noire. Il transgresse les règles sociales entre un homme Blanc et une femme mulâtresse, entre riches et pauvres et surtout entre médecin-patient. Par la liaison d'Urbino avec Lynch, son intégrité physique est compromise, car le choléra apparait dans le récit comme une maladie touchant davantage la population noire :

---

[1] « Le nom [Barbara Lynch] attira son attention et elle crut d'abord à une de ces artistes débarquées des cargos fruitiers de la Nouvelle Orléans, mais l'adresse lui fit plutôt penser à une Jamaïcaine, donc à une Noire, et elle l'écarta sans douleurs des goûts de son mari. » (311)

[2] « Imagine ce que signifie pour une pauvre négresse comme moi qu'un homme dont on parle tant s'intéresse à moi » (312).

[3] « Elle [Fermina] était sûre que son honneur allait déjà de bouche en bouche avant même que son mari n'eût terminé sa pénitence, et le sentiment d'humiliation qu'elle éprouvait était beaucoup moins supportable que la honte, la rage et l'injustice de l'infidélité. Et le pire de tout, nom de Dieu, avec une négresse. Il corrigea : "Mulâtresse". Mais toute précision était superflue : c'était fini. "C'est du pareil au même, dit-elle" » (321).

> *Un médico amigo, que creyó vislumbrar los síntomas premonitorios del cólera en una paciente de dieciocho años [Fermina Daza], le pidió al doctor Juvenal Urbino que fuera a visitarla. Fue esa misma tarde, alarmado por la posibilidad de que la peste hubiera entrado en el santuario de la ciudad vieja, pues todos los casos hasta entonces habían sido en los barrios marginales, y casi todos entre la población negra*[1]*. (170)*

Toutefois, comme le précise le narrateur omniscient, lors de la première épidémie de de choléra, toutes les couches sociales ont été touchés par le fléau, indistinctement de leur phénotype et ce, à cause des dangereuses conditions sanitaires de toute la ville : "*El cólera fue mucho más encarnizado con la población negra, por ser la más numerosa y pobre, pero en realidad no tuvo miramientos de colores ni linajes*[2]*.*" (164) Cette précision se dilue peu à peu dans la narration, puisque les fléaux semblent choisir leurs victimes, non seulement en raison du phénotype, mais aussi en raison de leur position sociale :

> *Florentino Ariza sabía que los ricos de su tierra no tenían enfermedades cortas. O se morían de repente, casi siempre en vísperas de una fiesta mayor que se echaba a perder por el duelo, o se iban apagando en enfermedades lentas y abominables, cuyas intimidades acababan por ser de dominio público*[3]*. (334)*

La maladie choisit donc ses victimes une à une et s'en prend à une catégorie socioéconomique donnée. Le choléra est considéré comme une maladie des plus démunis, tandis que la tuberculose sévit dans les milieux les plus aisés. Ainsi, lorsque Fermina Daza se sépare temporairement de son mari après l'infidélité de celui-ci, la rumeur cours dans la ville qu'elle est atteinte d'une maladie honteuse : "*Alguien preguntó qué mal tan terrible podía ser para atreverse con una mujer de tantos poderes, y la respuesta que recibió estaba saturada de una bilis negra: — Una dama tan distinguida no puede tener sino la tisis*[4]*.*" (334)

En réalité, la distinction entre les maladies sévissant les milieux les plus aisés et celles dans les milieux les plus démunis, accentue les différences entre les deux groupes. La population de la ville de Cartagena se divise ainsi en deux groupes bien

---

[1] « Un ami médecin, qui avait cru discerner les symptômes prémonitoires du choléra chez une patiente âgée de dix-huit ans, demanda au docteur Juvenal Urbino de passer l'examiner. Il se rendit chez elle l'après-midi même, inquiet de ce que la maladie fût entrée dans le sanctuaire de la vieille ville car tous les cas s'étaient jusqu'alors déclarés dans les quartiers marginaux, et presque tous parmi la population noire. » (151)

[2] « Le choléra s'acharna plus encore sur la population noire car elle était la plus nombreuse et la plus pauvre, [mais en réalité il n'eut pas d'égards quant à la couleur de peau ou aux lignées.] » (146) La deuxième partie de la phrase est absente de la traduction française, par conséquent, nous l'avons ajouté ici.

[3] « Florentino Ariza savait que dans son pays les riches n'étaient jamais atteints de maladies courtes. Ou ils mouraient sur le champ, presque toujours à la veille d'une fête importante qui était gâchée par le deuil, ou ils s'éteignaient en de longues et abominables maladies dont les détails intimes finissaient par être de notoriété publique. » (299)

[4] « Quelqu'un demanda quel mal terrible avait osé s'emparer d'une femme aux pouvoirs si grands et la réponse qu'il reçut débordait de fiel noir : "Une dame aussi distinguée ne peut avoir que la phtisie." » (298-299)

distincts : la population noire, composé pour la plupart de descendant des esclaves, ainsi que des nouveaux arrivants en provenance des Caraïbes ; et la population métisse (*mestiza*), selon les catégories citées plus haut, est composée des descendants des colons dont ils ont hérité le patrimoine et les privilèges. Dans le récit, les différences entre les deux groupes sont exagérées par le narrateur, en ce qui concerne l'amour, par exemple, parmi la population noire, il s'agit plutôt d'une sexualité débridéee : *"Durante el fin de semana bailaban sin demencia, se emborrachaban a muerte con alcoholes de alambiques caseros, hacían amores libres entre los matorrales de icaco*[1]*"* (31-32). Tandis que pour les descendants de colons "*sus amores eran lentos y difíciles, perturbados a menudo por presagios siniestros, y la vida les parecía interminable*[2]*."* (32) Si cette foule impétueuse danse, chante et se faufile dans toutes les rues de la ville ; les descendants des colons s'enferment :

> *Las grandes familias de antaño se hundían en silencio dentro de sus alcázares [...]. Adentro, en los frescos dormitorios saturados de incienso, las mujeres se guardaban del sol como de un contagio indigno, y aun en las misas de madrugada se tapaban la cara con la mantilla*[3]*." (32)*

Il faut se protéger du soleil, comme d'une maladie contagieuse, car cette exposition régulière fonce la peau. Or, le phénotype joue un rôle important dans la hiérarchie sociale et dans la construction identitaire du groupe, ils se protègent du soleil afin d'affirmer leurs différences.

b Nous et les autres

L'historien et politologue, Jacques Semelin explique dans son livre *Purifier et détruire : usages politiques des massacres et génocides* (2005) l'émergence d'un imaginaire politique durant une crise sociale. Selon Semelin, les personnes abandonnent leur individualité au profit du groupe auquel ils appartiennent, ce renfermement identitaire est une manière d'affronter la crise :

> [Les individus] font de ce qui leur a été donné par la naissance et par l'éducation (langue, religion, nationalité) les ressorts de leur force collective pour réagir à la crise. En quelque

[1] « Toute la fin de la semaine ils dansaient sans trêve, se soûlaient à mort avec des alcools d'alambics ménagers : faisaient l'amour en liberté entre les taillis d'icaquiers » (27).

[2] « Leurs amours étaient lentes et difficiles, maintes fois perturbées par de sinistres présages, et la vie leur semblait interminable. » (28)

[3] « Les grandes familles d'antan s'abîmaient en silence à l'intérieur de leurs alcazars dégarnis. [...] A l'intérieur des chambres fraîches et saturées d'encens, les femmes se protégeaient du soleil comme d'une contagion indigne et se couvraient le visage d'une mantille, même aux premières messes de l'aube. » (28)

> sorte, ce qu'ils sont ou ce qu'ils croient être, ils l'« essentialisent » afin d'en faire la substance même de leur combat[1].

Les différences entre les groupes humains opposés résultent d'une construction identitaire du « nous » par rapport à l'Autre. Ce dernier est perçu comme étant foncièrement différent du « nous ». Une période de crise, tel qu'une épidémie, déclenche cet imaginaire politique décrit par Semelin, dans la mesure où, la maladie tend à effacer les différences. Notons par exemple que dans *ATC*, la population noire et la population métisse cohabitent dans le même espace sans se mêler. La première épidémie de choléra s'acharne contre la population noire, mais elle emporte aussi le docteur Marco Aurelio Urbino, brouillant temporairement les différences entre les deux groupes : "*el cuerpo ceniciento [de Marco Aurelio Urbino] se confundió en el cementerio común, y no fue visto por nadie que lo amara*[2]." (166)

Pour le philosophe et anthropologue, René Girard, la peste déclenche un processus qui tend non seulement à effacer les différences individuelles, mais aussi à renverser toutes les catégories : « Les hiérarchies sociales, d'abord transgressés, se voient finalement détruites. Les autorités politiques et religieuses s'effondrent. La peste invalide tout le savoir accumulé, toutes les catégories de jugement[3] ». Chez Girard, le mot « peste » renvoie par métonymie à toute maladie contagieuse dont le taux de mortalité est élevé. Or, avant que ce « processus d'indifférenciation[4]» se produise, les spécificités de chaque groupe humain s'exacerbent. Ainsi, dans le roman de Philip Roth, *N*, deux communautés s'affrontent dans la ville de Newark : les Italo-américains et les Juifs américains. Dès le début du roman, les deux communautés sont clairement définies: "*The first case of polio that summer came early in June, right after Memorial Day, in a poor Italian neighborhood crosstown from where we lived. Over the city's southwestern corner, in the Jewish Weequahic section, we heard nothing about it*[5]" (1) Le narrateur appartient à la communauté juive du quartier de Weequahic, en témoigne l'emploie de la première personne du pluriel « nous » (*we*). Les différences entre les

---

[1] SEMELIN Jacques, *Purifier et détruire : usages politiques des massacres et génocides*, Paris : Éditions du Seuil, 2005, p. 56.

[2] « Le corps couleur de cendre fut mêlé à ceux de la fosse commune, et parmi ceux qu'il avait aimés nul ne le vit. » (147) La traduction de "*cementerio común*" par « fosse commune » est inexacte, car un "*cementerio común*" est un cimetière géré par la commune par opposition aux cimetières privés religieux. On propose ainsi de traduire l'expression par « cimetière communal ».

[3] GIRARD René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris : Librairie générale française, 1978, p. 228.

[4] *Ibid*.

[5]« Le premier cas de polio, cet été-là, se déclara début juin, tout de suite après Memorial Day, dans un quartier italien pauvre à l'autre bout de la ville. Dans le quartier juif de Weequahic, au sud-ouest, nous n'avions entendu parler de rien » (5)

deux groupes se manifestent aussi sur le plan spatio-temporel puisque les Italiens habitent de l'autre bout de la ville de Newark.

Concernant la communauté italienne, l'économie narrative dont le narrateur fait preuve, rend difficile leur caractérisation. Deux aspects sont accentués, l'aspect économique et l'aspect hygiénique. À deux reprises, le narrateur insiste sur les conditions socioéconomiques défavorables dans lesquels ils vivent : "*a poor Italian neighborhood*[1]" (1) et plus loin, le narrateur décrit le quartier des Italiens ainsi : "*the Ironbound section, the industrial slum that had reported the most cases of polio in the city*[2]" (12-13). Quant à l'aspect hygiénique, il est douteux, puisqu'un groupe d'adolescents Italiens crache sur la zone pavée : *"It turn out there was sputum spread over the wide area of pavement where the Italian guys had congregated*[3]*"* (16). Le portrait dressé par le narrateur correspond à celui que la communauté américaine s'est faite durant l'épidémie de 1916 à New York. L'historien Alan Kraut montre que, entre 1880 et 1921, quatre million et demie d'Italiens, en provenance du sud de la péninsule, sont arrivés et se sont établit à New York et ses alentours[4]. Cette population appauvrie vivait entassée dans des bidonvilles et, durant l'épidémie, elle comptait aussi le plus grand nombre de cas de polio parmi toutes les communautés d'immigrants[5]. Des rumeurs, circulant à l'époque, disaient que la maladie était apportée par les Italiens aux Etats-Unis et non attrapé sur place à cause de mauvaises conditions de vie[6].

La fiction se fait l'écho de ces rumeurs, lorsqu'un groupe d'adolescents Italiens, dont l'âge oscille entre quinze et dix-huit ans, sème la panique, en déclarant qu'ils propagent la polio : *""What do you fellows want here ?" Mr. Cantor said. "We're spreading polio," one of the Italians replied*[7]*"* (13). Cet action délibérée de la part des Italiens se fonde sur un sentiment d'injustice, comme l'un des jeunes fait savoir à Bucky Cantor : *"We got it [polio] and you don't, so we thought we'd drive up and spread a little around*[8]*."* (14) Cette fois-ci le « nous » (*we)* renvoie à la

---

[1] « Un quartier italien pauvre » (5)

[2] « Le quartier nommé Ironbound, le quartier industriel pauvre où l'on avait recensé, jusque-là, le plus grand nombre de cas de polio. » (9)

[3] « On découvrit qu'il y avait des crachats étalés un peu partout sur la zone pavée où les Italiens s'étaient tenus » (11)

[4] KRAUT Alan M., *Silent Travelers. Germs, Genes, and the "Immigrant Menace"*, *op. cit*., p. 108.

[5] *Ibid*., p. 109.

[6] *Ibid*. "*Although that rumor was quickly dispelled by the U.S. Public Health Service, some were still prepared to connect this particular immigrant group to the epidemic, arguing that Italians' poor hygiene and unhealthy life-styles made them vulnerable to polio, which they then spread to natives and other newcomers alike.*"

[7] « "Qu'est-ce que vous venez faire ici ? dit Mr Cantor. — On vient vous refiler la polio", répondit l'un des Italiens. » (10)

[8] « Nous on l'a [la polio] et vous vous ne l'avez pas, alors on s'est dit qu'on allait venir vous la refiler. » (10)

communauté italienne de Newark, tandis que le « vous » (*you*) se réfère à la communauté que Bucky représente : la communauté juive. La judéité se définit dans *N* par la religion, par la langue et par les coutumes partagées. À l'enterrement d'un des enfants, mort de la polio, l'assemblée réunie pour l'occasion récite le kaddish : "*Y'hei sh'mei raboh m'vorakh l'olam ul'olmei ol'mayoh. / May His great Name be blessed forever and ever*[1]*."* (76) La particularité de cette prière réside dans le fait que Philip Roth propose au lecteur une version phonétique du texte en hébreu, suivi d'une traduction. La mort de cet enfant devient une occasion pour cette communauté des juifs américains d'affirmer leur identité.

Les persécutions en Europe ainsi que la mise au ban de la communauté juive aux Etats-Unis expliquent, dans l'intrigue du roman, leur fermeture et leur besoin de défendre leurs valeurs. À cet égard, le cas du grand-père de Bucky Cantor est exemplaire. Sam Cantor émigre étant enfant aux Etats-Unis en 1880, originaire d'un village en Galicie polonaise (territoire actuellement partagé entre la Pologne et l'Ukraine). Son arrivée à Newark est marquée par des agressions antisémites : "*His fearlessness [of Sam Cantor] had been learned in the Newark streets, where his nose had been broken more than once in fights with anti-Semitics gangs*[2]." (25) Aux yeux du petit-fils, le nez cassé du grand-père lui montre bien que même s'il habite dans un milieu hostile, il peut apprendre à se défendre de toutes les menaces. Sam Cantor prend en charge l'éducation virile de son petit-fils, l'encourageant à devenir fort physiquement

> *The violent aggression against Jews that was commonplace in the city during his slum boyhood [of Sam Cantor] did much to form his view of life and his grandson's view in turn. He [Sam Cantor] encouraged the grandson [Bucky] to stand up for himself as a man, and to stand up for himself as a Jew*[3] *(25).*

La lecture du malheur du peuple Juif, ce « nous » en souffrance amorce aussi l'engrenage de la violence dans *DZ*, où l'arrivée d'un sombre commerçant antisémite provoque une bagarre au sein du sanatorium. Le personnage en question s'appelle Wiedemann, ce dernier apparait vers la fin du roman dans le sous-chapitre « Profonde irritation » (*die große Gereizheit*). Le narrateur emploie le ton de l'ironie à son égard, lorsqu'il dévoile le seul aspect positif de Wiedemann : *„Jedoch war er kein Jude, und das war das Positive an ihm*[4]*."* (941) Les commentaires

---

[1] « *Y'hei sh'mei raboh m'vorakh l'olam il'olmei [sic] ol'mayoh.* / Que le Nom du Très-Haut soit béni dans les siècles des siècles. » (33)

[2] « Il avait appris à n'avoir peur de rien dans les rues de Newark, où il s'était fait casser le nez plus d'une fois dans des bagarres avec des bandes d'antisémites. » (14)

[3] « Les agressions violentes contre les Juifs, chose courant pendant sa jeunesse [de Sam Cantor] dans les quartiers pauvres de la ville, contribuèrent beaucoup à former sa conception de la vie, et plus tard celle de son petit-fils [Bucky Cantor]. Il l'encouragea à se défendre en tant qu'homme, à se défendre en tant que Juif » (14)

[4] « Néanmoins, il avait ceci de positif qu'il n'était pas juif. » (710)

de ce personnage odieux se limitent à dénoncer la présence des Juifs dans d'autres sanatoriums où il a séjourné : *„"Ich komme ins Sanatorium X. in A ... Wie ich mich in der Liegehalle installieren will, — wer liegt links von mir im Stuhl ? Der Herr Hirsch! Wer liegt rechts? Der Herr Wolf! Selbstverständlich bin ich sofort gereist*[1]*""* (941) Remarquons que la présomption que les noms de famille Wolf et Hirsch sont d'origine juive est incorrecte. Le commentaire sert plutôt à montrer la mentalité de cet individu qui tire des conclusions hâtives (les gens qui s'appellent Wolf sont juifs) sans les confronter avec la réalité. Le conflit éclate finalement, lorsqu'un autre pensionnaire, Sonnenschein, se sentant visé par les propos antisémites de Wiedemann, se défend violemment :

> *Sie katzbalgten sich wie kleine Jungen, aber mit der Verzweiflung erwachsener Männer, mit denen es dahin gekommen ist. Sie gingen einander mit den Krallen ins Gesicht, hielten sich an Nase und Kehle, während sie aufeinander losschlugen, umschlangen sich, wälzten sich in furchtbarem und radikalem Ernste am Boden, spieen nach einander, traten, stießen, zerrten, hieben und schäumten*[2]*. (942)*

L'énumération à la fin de la citation insiste sur la montée de la bagarre entre ces deux personnages que tout oppose. Sonnenschein comme Sam Cantor cèdent à la violence afin de restituer leur intégrité.

Dans les œuvres du corpus, la peur d'une menace —réelle ou fantasmée— contribue à l'adoption d'une posture défensive envers les autres. Or, certains personnages comme le docteur Steinberg dans *N*, s'opposent farouchement à toute attaque envers leur communauté, sans pour autant céder à la peur :

> *"I'm against the frightening of Jewish kids. I'm against the frightening of Jews, period. That was Europe, that's why Jews fled. This is America. The less fear the better. Fear unmans us. Fear degrade us. Fostering less fear — that's your job and mine*[3]*" (106)*

La provocation des Italiens fournit à Bucky une occasion de démontrer qu'il ne se laisse pas intimider facilement :

> *"I'm playground director here," Mr. Cantor said [...] "I'm asking you to leave the vicinity of the playground. You've got no business here and I'm asking you politely to go. What do*

---

[1] « J'arrive au sanatorium X à A. Et, au moment où je veux m'installer dans la salle de repos, qui vois-je sur une chaise longue, à ma gauche ? M. Hirsch ? Et qui, à droite ? M. Wolf ! Autant vous dire que je suis repartie tout de suite... » (710)

[2] « Il se tabassèrent comme des gamins, tout en ayant l'égarement des adultes poussées dans leurs derniers retranchements. Ils se griffaient la face, s'attrapaient par le nez ou par la gorge en se rouant de coups, s'empoignaient, se roulaient par terre, ne reculant devant rien dans leur fureur implacable, se crachaient dessus, se donnaient des coups de pied, se repoussaient, se houspillaient et se frappaient, tout écumants de rage. » (711)

[3] « Je m'oppose à ce qu'on fasse peur aux enfants juifs. Je m'oppose à ce qu'on fasse peur aux Juifs, point. Ça c'était l'Europe, c'est pour cela que les Juifs ont fui. Nous sommes en Amérique. Moins il y aura de peur, mieux cela vaudra. La peur fait de nous des lâches. La peur nous avilit. Atténuer la peur, c'est votre job, et le mien. » (45)

> *you say?" "Since when is there a law against spreadin' polio, Mr. Playground Director?" "Look polio is not a joke. And there's a law against being a public nuisance*[1]*." (14)*

La menace biologique que ces adolescents créent est bien réel, puisque la salive peut transmettre la poliomyélite. Toutefois, le narrateur ignore s'ils sont atteints de la maladie ou si leur objectif est seulement d'effrayer les enfants du terrain de jeu. Au fond de cette dispute se cache une lutte territoriale entre deux groupes d'immigrants dont les conditions de vie ressemblent.

En effet, l'irruption brutale des Italiens dans le terrain de jeu ressemble à une invasion, sauf que contrairement aux moyens de transports empruntés dans les romans de García Márquez et de Camus, les voitures insistent sur la proximité de l'adversaire. Il ne s'agit plus d'un autre lointain, mais d'un autre habitant dans le voisinage :

> *One afternoon early in July, two cars full of Italians from East Side High, boys from fifteen to eighteen, drove in and parked at the top of the residential street back of the school, where the playground was situated. East Side was in the Ironbound section, the industrial slum that had reported the most cases of polio in the city so far*[2]*. (13)*

Constatons que ces italo-américains habitent dans un quartier industriel assez défavorisé, tout comme le grand-père de Bucky, Sam Cantor, qui habitait dans un bidonville (*slum*). Les deux communautés partagent plus de traits qu'il n'y parait dans la fiction. D'après Alan Kraut, dans la période comprise entre 1880 et 1921, deux millions et demie des juifs venus d'Europe de l'est se sont établit aux Etats-Unis. Pour la période, il s'agit de la deuxième communauté d'immigrants la plus nombreuse juste après les Italiens[3]. De plus, Italiens et Juifs sont accusés d'être les vecteurs de la polio pour les premiers et de la tuberculose pour les deuxièmes[4]. Selon Kraut, ces suspicions ont contribué au sein de la communauté juive-américaine, d'une part, à adopter une posture défensive et, d'autre part, à démontrer que leur présence ne constituait en aucun cas un danger pour la santé publique[5].

---

[1] « Je suis le directeur de ce terrain de jeu, dit Mr Cantor [...]. Je vous demande de ne pas rester dans le voisinage. Vous n'avez rien à faire ici, et je vous demande poliment de vous en aller. Vous avez une objection ? — Depuis quand est-ce qu'il y a une loi qui empêche de refiler la polio, monsieur le directeur du terrain de jeu ? — La polio n'est pas une plaisanterie. Et il y a une loi qui interdit de troubler l'ordre public. » (10)

[2] « Un après-midi du début du mois de juillet, deux automobiles bourrées d'Italiens de l'école d'East Side, des garçons entre quinze et dix-huit ans, débarquèrent et vinrent se garer en haut de la rue bordée de maisons derrière l'école, là où se situait le terrain de jeu. L'école d'East Side était dans le quartier nommé Ironbound, le quartier industriel pauvre où l'on avait recensé, jusque-là, le plus grand nombre de cas de polio. » (9)

[3] KRAUT Alan M., *Silent Travelers. Germs, Genes, and the "Immigrant Menace"*, *op. cit.*, p. 136-137.

[4] *Ibid.*, p. 138.

[5] *Ibid.*, p. 139.

Si l'Autre sème le trouble et le désordre, s'il est pathologique, par opposition, l'Un ne pourrait par l'être également. L'identité se conçoit, selon Jacques Semelin, à travers de la perception de la différence et de ce contraste se construit l'idée de l'Un et de l'Autre[1]. L'Autre est une antithèse de l'Un, cette opposition sert à définir le groupe. Ainsi, la crainte de la population juive d'être un danger pour la santé publique et pour l'ordre publique se retourne contre les italo-américains : ""*We're spreadin' polio, one of the Italians replied. [...] "You look more like you're spreading trouble," Mr. Cantor told him*[2]." (13) Bien que le lien entre la contamination de plusieurs enfants du terrain de jeu ne s'éclaircisse pas, les Italiens ont parvenu à semer la panique parmi la population du quartier juif de Weequahic. Tout au long du roman, l'ombre du doute plane sur le voisinage concernant le rôle que cet épisode a joué dans l'épidémie. Bucky refuse à deux reprises d'admettre que les Italiens ont contaminé les enfants et, cependant, il pose la question au docteur Steinberg :

> *Mr. Cantor told Dr. Steinberg about the incident with the East Side High Italians who'd driven up from the Ironbound and left the pavement at the playground entrance awash with their spit. "You did the right thing," Dr. Steinberg told him. "You cleaned it up with water and ammonia. That was the best thing to do." "But did I kill the polio germs, if there were any? [Bucky asked]" "We don't know what kills polio germs," Dr. Steinberg said*[3]*. (104)*

La réponse peu concluante du docteur Steinberg maintient évidemment le doute quant au rôle joué par ces crachats dans la contamination des enfants.

En revanche, le docteur Steinberg conforte Bucky quant à son comportement vis-à-vis des Italiens. Cet incident propulse le directeur du terrain de jeu en héros local :"*After the incident with the Italians he [Bucky] became an outright hero, an idolized, protective, heroic older brother*[4]" (17-18) L'attitude ferme et décidée de Bucky inspire les enfants fréquentant le terrain de jeu, de sorte qu'il transmet à ses enfants, la même idée que son grand-père lui avait appris : "*To be physically brave and physically fit and never to allow themselves to be pushed around or, just because they knew how to use their brains, to be defamed as Jewish weaklings*

---

[1] SEMELIN Jacques, *Purifier et détruire : usages politiques des massacres et génocides*, *op. cit*., p. 54.

[2] « — On vient vous refiler la polio", répondit l'un des Italiens. [...] "Vous m'avez plutôt l'air de chercher les ennuis, lui dit Mr Cantor." » (10)

[3] « Mr Cantor raconta au docteur Steinberg l'incident avec les Italiens du lycée de l'East Side qui étaient venus en voiture depuis l'Ironbound et avaient inondé de leurs crachats le trottoir à l'entrée du terrain de jeu. "Vous avez fait ce qu'il fallait faire, lui dit le docteur Steinberg. Vous avez nettoyé l'endroit avec de l'eau et de l'ammoniaque. C'était la meilleure chose à faire. —Mais est-ce que j'ai tué les microbes de la polio, s'il y en avait ? [Demanda Bucky] — On ne sait pas ce qui tue les microbes de la polio, dit le docteur Steinberg." » (44)

[4] « Après l'incident avec les Italiens, il devint un véritable héros, un grand frère protecteur, idolâtré » (11).

and sissies[1]." (28) L'incident avec les Italiens, rappelle à Bucky la fois où il a tué un rat dans l'épicerie de son grand-père :

> *[Bucky] saw the rat scuttling in and out of a stack of empty grocery cartons [...]. His impulse was, of course, to run. Instead, knowing his grandfather was out front with a costumer, he reached noiselessly into a corner fort the deep, heavy coal shovel with which he was learning how to tend the furnace that heated the store. [...] He brought the underside of the shovel swiftly downward and, catching the rodent squarely on the skull, smashed its head open*[2]*. (22-23)*

Entre les deux épisodes existe un parallélisme, d'abord, la menace (les Italiens et le rat), ensuite, Bucky fait preuve de détermination et courage, en écartant le danger, enfin, il nettoie afin d'empêcher la contamination : *"[Bucky] returned to the store and, with a scrub brush, brown soap, rags, and a bucket of water, cleaned the floor of his vomit and the traces of the rat and rinsed off the shovel*[3]*."* (24)

Ce parallélisme permet de transposer les Italiens et le rat comme étant une même menace chassée par Bucky. L'Autre, dans ce cas, perd son humanité et subit une « animalisation » dans la fiction. D'autres personnages dans *N* sont également animalisés, tel est le cas d'Horace, cet homme d'une trentaine d'années dont le développement intellectuel s'est arrêté à l'âge de six ans, est accusé par Kenny, un enfant du terrain de jeu, d'être le vecteur de la polio : *"He's [Horace] the one who's killing people ! Get out of here, you! Get! Go!" [Kenny screamed] And again he waved his mitt violently in the air as though warding off the attack of a rabid dog*[4]*."* (119) Aux yeux de Kenny, Horace constitue une menace pour les enfants du terrain de jeu, au même titre que le chien enragé. De manière analogue, aux yeux de Bucky, les Italiens sont une menace qu'il faut écarter. Ainsi, après le passage des Italiens, Bucky et les enfants nettoient la zone pavée, exactement comme il l'avait fait après avoir tué le rat : "*The kids sloshing away the slime reminded Mr. Cantor of how he'd had to clean up after killing a rat at the back of his grandfather's grocery store when he was ten years old*[5]*."* (17).

---

[1] « À acquérir de l'endurance physique et à se maintenir en forme, à ne jamais se laisser marcher sur les pieds ni, sous prétexte qu'ils savaient se servir de leur cervelle, se laisser traiter de mauviettes ou de femmelettes juives. » (15)

[2] « Il vit le rat fourrager au milieu d'une pile de cartons de livraison vides [...] Son premier réflexe, naturellement, fut de s'enfuir. Au lieu de quoi, sachant que son grand-père était devant avec une cliente, il alla sans bruit chercher dans un coin la pelle à charbon creuse et lourde avec laquelle il apprenait à alimenter la chaudière qui chauffait le magasin. [...] Le garçon rabattit vivement la pelle et, atteignant le rongeur en plein sur le crâne, lui fit éclater la tête. » (13)

[3] « [Bucky] retourna à l'épicerie et, avec une brosse à récurer, du savon noir, des chiffons et un seau d'eau, lava le sol pour faire disparaître son vomi et les traces du rat, puis il rinça la pelle. » (14)

[4] «" C'est lui [Horace] qui tue les gens ! Fous le camp, allez, fous le camp !" [Hurlait Kenny] Et il recommença à agiter son gant en l'air comme pour parer l'attaque d'un chien enragé. » (50)

[5] « Les garçons en train de se débarrasser des crachats : cette scène rappela à Mr Cantor le jour où, quand il avait dix ans, il lui avait fallu tout nettoyer, après avoir tué un rat dans l'arrière-boutique de l'épicerie de son grand-père. » (11)

L'animalisation de l'ennemi constitue dans les œuvres du corpus un indice du déclenchement de la violence. Même si dans *N*, Horace n'est pas tué, l'affrontement entre Kenny et ce dernier met en évidence la fracture sociale provoquée par la peur de la contagion. Tandis que dans *LP*, les corps des rats sont nombreux dans la ville, et il y a en a aussi qui sont tués par les Oranais : « on fut obligé d'achever les bêtes dont l'agonie était trop longue » (21). Les cadavres des rats sont ramassés et la ville « nettoyée à l'aube de ses bêtes mortes » (22). Quant aux chiens enragés, ceux-ci subissent le même sort que les rats : ils sont abattus. Dans *ATC*, *"el jardinero de la casa vecina tuvo el valor de enfrentar [al perro rabioso] y lo despedazó a machetazos*[1]*"* (40).

Or, la construction de l'identité est loin de provoquer toujours la violence et encore moins le passage à l'acte. Une seule œuvre du corpus, *DZ*, insiste sur la construction de l'identité des gens d'en haut par opposition aux des gens de la plaine, sans que cette opposition traduise une animadversion. La différence entre les deux mondes réside avant tout dans la santé que les pensionnaires du sanatorium tentent de retrouver durant leur séjour. Paradoxalement, les gens d'en haut perçoivent ce monde valide avec désintéressement, comme le narrateur le fait savoir :

> *Der redliche Joachim also war da, der Hofrat Behrens tirrte und plagte, um fortzukommen und in der "Ebene" oder im "Flachlande", wie man hier die Welt der Gesunden mit einem leisen, aber deutlichen Akzent von Geringschätzung nannte, seinen ersehnten Dienst tun zu können*[2]*. (205)*

La vie intellectuelle du sanatorium inspire cette sorte de supériorité que les pensionnaires ressentent, notons ainsi que Hans Castorp attribue la compréhension des notions abstraites à son séjour en altitude :

> *Immerfort wirkt er [Settembrini] berichtigend auf dich ein, abwechselnd in Form von Geschichten und in abstrakter Form. Und auf Dinge kommt man mit ihm zu sprechen, — nie hätte man gedacht, daß man darüber reden oder sie auch nur verstehen könnte. Und wenn ich unten im Flachlande mit ihm zusammengetroffen wäre, so würde ich sie auch nicht verstanden haben*[3]*. (280-281)*

---

[1] « Le jardinier de la maison voisine eût le courage de l'affronter et de le tailler en pièces à coups de machette. » (35)

[2] « L'honnête Joachim était donc là, il tarabustait le docteur Behrens en le suppliant de le laisser faire son service tant convoité dans la "plaine" ou le "pays plat" : en haut, on appelait ainsi le monde valide, avec une pointe de dédain bien sensible. » (155)

[3] « [Settembrini] n'arrête pas d'influer sur les autres pour les redresser, en alternant les anecdotes et les notions abstraites. Et l'on en vient à parler de telles choses… Jamais je n'aurais cru pouvoir les aborder ni même les comprendre. D'ailleurs, si je l'avais rencontré dans la plaine, je n'y aurais rien compris » (211).

Les médecins aussi se comparent à leurs homologues de la plaine (*Flachland*), jugeant ces derniers moins adroits dans le diagnostic précoce des maladies pulmonaires, comme le docteur Behrens le fait savoir à Castorp :

> *Die Frühdiagnose ist schwierig, — zumal für die Herren Kollegen im Flachland. Ich will nicht mal sagen, daß wir feinere Ohren haben, obgleich ja die Spezialübung einiges ausmacht. Aber die Luft hilft uns hören, verstehen Sie, die dünne, trockene Luft hier oben*[1]*. (252)*

Renforcer les bienfaits du séjour en altitude tant pour les pensionnaires que pour les médecins crée une image valorisante de cette société à laquelle Hans Castorp souhaite appartenir. L'apparente « bonne santé » de ce dernier l'exclut provisoirement de ce monde séduisant. D'ailleurs, l'un des personnages, Settembrini, s'étonne qu'un individu bien portant veuille s'avancer dans ce monde-là : *„Potztausend, Sie sind nicht von den Unsrigen? Sie sind gesund, Sie hospitieren hier nur, wie Odysseus im Schattenreich? Welche Kühnheit, hinab in die Tiefe zu steigen, wo Tote nichtig und sinnlos wohnen*[2]*“* (83). En employant le pronom possessif « les nôtres » (*die Unsrigen*), Settembrini se définit comme appartenant à cette communauté des malades. Afin de faire partie de cette peuplade, il ne suffit pas d'être malade, le médecin doit attester de la gravité de la maladie autrement la plainte demeure dans l'indifférence générale, comme Joachim apprend à Hans lorsque celui-ci attrape un rhume :

> *Es wäre doch gut, wenn wir den Katarrh noch abschneiden könnten, im Flachlande kennt man ja Praktiken, hier aber — ich zweifle, ob man sich hier genügend dafür interessieren wird. Krank soll man hier lieber nicht werden, es kümmert sich niemand darum*[3]*. (230)*

Le diagnostic devient dans le roman un rite d'initiation marquant l'incorporation de l'individu dans le groupe social. À ce titre, Castorp ne s'intègre entièrement dans cette communauté que lorsque le docteur Behrens affirme qu'il est un malade de longue date :

> *Ich habe Sie auf dem Strich gehabt, Castorp, nun kann ich's Ihnen ja sagen, — von vornherein, schon seit ich zuerst die unverdiente Auszeichnung hatte, Sie kennenzulernen, — und ziemlich sicher vermutet, daß Sie im stillen ein Hiesiger wären*[4] *(250).*

---

[1] « Le diagnostic précoce est difficile, surtout pour mes chers collègues de la plaine. Je ne veux pas dire que nous avons l'oreille plus fine, même si la pratique spécialisée y est pour beaucoup, mais l'air nous aide à entendre, vous comprenez, cet air sec et raréfié qu'il y a en altitude. » (189)

[2] « — Sacrebleu, vous n'êtes pas des nôtres ? Vous êtes bien portant et seulement de passage, tel Ulysse au royaume des ombres ? Quelle témérité de descendre vers les profondeurs, vers le séjour vain et absurde des morts ! » (64)

[3] « Arriver à couper ce rhume serait tout de même une bonne chose ; au pays plat, on a bien sûr des recettes pour enrayer ça, tandis qu'ici on ne s'y intéressera guère, je le crains. En haut, il vaut mieux ne pas tomber malade, car on s'en moque. » (174)

[4] « Je vous avais à l'œil, Castorp, autant vous le dire : dès que j'ai eu l'honneur immérité de faire votre connaissance, j'ai eu tout lieu de supposer que, mine de rien, vous étiez des nôtres » (188).

Par le diagnostic, Behrens ne révèle pas seulement que Castorp est malade ; mais dévoile aussi la vraie identité de celui-ci. Tel un infiltré dans ces lieux de cure, Castorp apparait au début du roman comme un simple visiteur, un *étranger* dans la montagne, ensuite, l'auscultation trahit sa vraie condition, présente dès le début de l'intrigue : il était un natif (*Hiesiger*) de ces lieux. Le statut de Castorp au sanatorium se révèle ainsi ambiguë, il est tantôt un agent externe, tantôt un agent interne, et cette ambigüité montre bien, d'une part, la porosité des frontières séparant les valides des malades et, d'autre part, que la communauté peut à tout moment être infiltré.

2 Ennemi intime

La théorie microbienne démontre que ce qui apporte la maladie (virus, bactérie) se loge à l'intérieur du corps et c'est donc à l'intérieur qu'il faut chercher le mal afin de l'extirper. De manière tout à fait analogue, une analyse des œuvres du corpus montre que la lutte du corps social contre la menace se livre avant tout à l'intérieur du « nous ». La recherche des parties réfractaires du « nous » durcissent le récit identitaire, déclenchant une quête de pureté qui n'est en réalité que le préambule de la violence.

a Paranoïa et mouvements de foule

L'idée d'un ennemi venu de l'extérieur, menaçant le groupe, augmente le sentiment d'angoisse des individus. Signaler le coupable constitue une manière de domestiquer dans l'imaginaire la menace dont les causes sont multiples ou mystérieuses. La méconnaissance à l'égard de la transmission d'une maladie favorise la propagation de rumeurs accusant à tort et à travers les supposés « coupables » de la contagion. Le roman de Philip Roth, *N,* illustre parfaitement cette situation, lorsque les gens accusent le café de Syd's et plus précisément les hot-dogs vendus sur place de répandre la polio, comme le garçon du comptoir, Yushy, s'en plaint à Bucky :

> *Yushy, the guy in the mustard-smeared apron who'd been working for years behind the counter at Syd's, said to Mr. Cantor, [...] "No, nobody's coming in because of that kid." "Alan Michaels" [Bucky answered] "Yeah," Yushy said. "He ate a hot dog here, and he went*

> *home and got polio and died, and now everybody's afraid to come in. It's bullshit. You don't get polio from a hot dog*[1]*." (58)*

La polio reste dans le roman une maladie mystérieuse et à ce titre chacun rejette la faute sur un autre. Ainsi, le garçon du comptoir revient sur l'épisode des Italiens, en admettant qu'ils ont tenu leur parole, ils sont parvenus à colporter la polio jusque dans le quartier juif de Weequahic :

> *"People are frightened," Mr. Cantor said. "They're scared to death, so they worry about everything." "It's the wop bastards that brought it around" Yushy said. "That's not likely," Mr. Cantor said. "They did. They spit all over the place." "I was there. We washed the spit away with ammonia." [Mr. Cantor replied] "You wash the spit away but you didn't wash the polio away. You can't wash polio away. You can't see it. It gets in the air and you open your mouth and breathe it in and the next thing you got polio. It's got nothing to do with hot dogs*[2]*." (59)*

La dangerosité de ce comportement réside dans sa reproduction au sein de la communauté. Chacun s'octroie le droit de signaler des coupables, implantant durablement une méfiance généralisée.

Ainsi, des personnages anonymes se plaignent du comportement de leurs voisins, comme cette femme qui remarque les conduites d'évitement du voisinage : *""People on the street won't even walk in front of our house — they walk deliberately on the other side. The child is already death," she added incoherent now with desperation*[3]*"* (51-52). La recherche obstinée des coupables entraine une hystérie collective au sein du quartier. D'autres hypothèses concourent à expliquer la transmission de la polio, même si la responsabilité des Italiens se maintient encore dans l'esprit des gens : *"word spread through the neighborhood that the disease had been carried to the Weequahic section by the Italians*[4]*"* (18). Une scène en particulier témoigne de la panique éprouvée par les habitants du quartier. Bucky Cantor se promène lorsque des parents viennent le remercier d'expulser les

---

[1] « Yushy, le garçon au tablier tâché de moutarde qui travaillait derrière le comptoir chez Syd's depuis des années, dit à Mr Cantor : [...] — non, si personne ne vient, c'est à cause de ce gamin. — Alan Michaels [dit Bucky]. — Ouais, dit Yushy. Il a mangé un hot dog ici, puis il est rentré chez lui, il a attrapé la polio et il est mort et maintenant tout le monde a peur de venir ici. C'est de conneries. On n'attrape pas la polio en mangeant un hot dog. » (26)

[2] « — Les gens ont peur, dit Mr Cantor. Ils ont une trouille terrible, alors ils se méfient de tout. —Ces salauds de Ritals l'ont colportée jusqu'ici. — C'est peu probable, dit Mr Cantor. — Mais si. Ils crachent partout. — J'étais là. On a éliminé les crachats en les lavant avec de l'ammoniaque. — Vous avez éliminé les crachats, mais vous n'avez pas éliminé la polio. Ça ne s'élimine pas, la polio. C'est invisible. Ça se répand dans l'air, et vous la respirez dès que vous ouvrez la bouche. Alors, du jour au lendemain, vous chopez la polio. Ça n'a rien à voir avec les hot dogs. » (26-27)

[3] « Les gens dans la rue ne veulent même pas passer devant notre maison, ils font exprès de passer sur le trottoir d'en face. Le gosse est déjà mort, ajouta-t-elle, rendue incohérente par le désespoir » (24).

[4] « [L]a rumeur se répandit dans le quartier que la maladie avait été propagée dans Weequahic par les Italiens. » (12)

Italiens du terrain de jeu dont il est le directeur, très vite la conversation vire à un dialogue de sourds :

> *[A]nother woman [...] her voice full of distress, she said, "There's a case of polio on my street!" "And the Board of Health does nothing!" someone else said angrily. "What is the city doing to stop this? Nothing!" "There's got to be something to do — but they're not doing it!" "They should inspect the milk that kids drink —polio comes from dirty cows and their infected milk." "No," said someone else, "it isn't the cows — it's the bottles. They don't sterilize those milk bottles right*[1]*." (35-36)*

Les personnages prenant la parole sont anonymes, les indications de la part du narrateur quant à leurs traits humains sont minimes. Si au début, le narrateur distingue ces voix par rapport à leur genre (*a woman*), par la suite, même ces précisions disparaissent au profit d'une certaine indétermination (*someone*).

L'effacement volontaire des traits humains traduit l'annulation de l'individualité au sein du groupe. L'identité juive prévaut parmi la multitude des voix anonymes : "*"Our Jewish children are our riches," someone said. "Why is it attacking out beautiful Jewish children*[2]*?"*" (37). Loin de frapper au hasard, selon ces voix anonymes, la polio s'acharne concrètement contre les enfants Juifs. Même si le fléau frappe aussi, voire davantage, les enfants Italiens, pour les gens du Weequahic la persistance de la polio trahit une volonté de nuire *leur communauté*. Les représentations imaginaires de la maladie rappellent les descriptions des personnalités paranoïaques et, comme le note Jacques Semelin, la structure psychologique du paranoïaque peut s'appliquer à un groupe : la méfiance, la psychorigidité et la fausseté du jugement[3]. Un personnage manifeste ces caractéristiques, il s'agit de Mme Kopferman, mère de deux enfants paralysés par la polio, lorsque Bucky Cantor l'appelle afin d'avoir de nouvelles des enfants :

> *"You!" shouted Mrs. Kopferman. "You have the nerve to call?" "Excuse me," Mr. Cantor said. "I don't understand" "What you don't understand? You don't understand that in summertime you use your head with children running around in the heat? [...] Do you know how to use the eyes that God gave you and watch over children during polio season? No! Not for a minute*[4]*!" (80)*

---

[1] « [U]ne autre femme [...] [d'] une voix tremblant d'émotion, elle dit : "Il y a un cas de polio dans ma rue ! — Et le service de la santé ne fait rien ! dit quelqu'un d'autre avec colère. Qu'est-ce que fait la ville pour arrêter ça ? Rien ! — Il y a sûrement quelque chose à faire, mais ils ne le font pas ! — Ils devraient contrôler le lait que les enfants boivent, la polio vient des vaches sales et de leur lait contaminé. — Non, dit quelqu'un d'autre, ce n'est pas les vaches, c'est les bouteilles. Ils ne stérilisent pas les bouteilles de lait comme il faudrait." » (18)

[2] « — Nos enfants juifs, c'est notre richesse, dit quelqu'un. Pourquoi est-ce que ça s'attaque à nos merveilleux enfants juifs ? » (19)

[3] SEMELIN Jacques, *Purifier et détruire : usages politiques des massacres et génocides*, *op. cit*., p. 82.

[4] « "Vous ! Cria Mrs Kopferman. Vous avez le culot d'appeler ? — Excusez-moi, dit Mr Cantor. Je ne comprends pas. — Qu'est-ce que vous ne comprenez pas ? Vous ne comprenez pas que pendant l'été on montre un peu de jugeote avec les enfants qui courent en pleine chaleur ? [...] Est-ce que vous

Aveuglée par la rancune, Mme Kopfermann s'en prend à Bucky en insistant notamment sur sa déficience visuelle qu'il corrige par l'usage des verres épais. La méfiance se traduit par une agressivité exacerbée envers Bucky. De plus, le raisonnement de Mme Kopferman est faussé par la passion, la conduisant à émettre des jugements sans chercher à contraster ses hypothèses avec les faits, ce qui montre aussi le manque d'autocritique du paranoïaque, refusant de se mettre en cause.

Roth illustre parfaitement comment les conclusions hâtives, tirés par une personne mue par la passion, répercutent sur toute la communauté. Bucky commence à douter de lui et à se demander s'il a négligé le respect de l'hygiène parmi les enfants du terrain du jeu : "*He knew Mrs Kopferman was hysterical; he knew that she was overcome with grief and crazily lashing out at him; but he would have liked to have his grandfather there to assure him that he was not culpable in the ways she said*[1]." (81) En anglais deux adjectifs, "*guilty*" et "*culpable*", peuvent se traduire en français par « coupable ». Tandis que "*guilty*" signifie qu'une personne est responsable d'un acte malhonnête, "*culpable*" veut dire que la personne mérite une condamnation pour un acte nuisible. Donc Bucky est hanté par cette idée d'une condamnation méritée, mais à ce stade du récit, il est rassuré par le docteur Steinberg, qui tient le discours suivant : "*People in great pain become hysterical and, confronted with the injustice of illness, they lash out. But boys' playing ball doesn't give them polio. A virus does. We may not know much about polio, but we know that*[2]." (101) Les paroles du docteur Steinberg consolent momentanément Bucky, mais très vite la peur reprend à nouveau le dessus, le conduisant à une interprétation délirante de la réalité :

> *They're all kids, and polio is going after kids, and it will sweep through this place and destroy them all. [...] The neighborhood is doomed. Not a one of the children will survive intact, if they survive at all [...] and for the first time he [Bucky] was frightened for himself*[3]*. (114-115)*

Dans les œuvres du corpus, tous les malheurs sont imputés à autrui et lorsque les explications sont vraisemblables, elles suscitent l'adhésion d'autres

---

savez vous servir des yeux que Dieu vous a donnés pour surveiller les enfants pendant l'épidémie ? Non ! Mille fois non !" » (35)

[1] « Il savait que Mrs Kopferman était hystérique. Il savait qu'elle était accablée par le chagrin et qu'elle s'en prenait à lui de façon délirante. Mais il aurait aimé que son grand-père soit là pour l'assurer qu'il n'était pas coupable des choses dont elle l'avait accusé. » (35)

[2] « Les gens qui souffrent énormément deviennent hystériques et, confrontés à l'injustice de la maladie, ils se déchaînent. Mais ce que pas le fait de jouer au softball qui donne la polio à ces enfants. C'est un virus. On a beau ne pas savoir grand-chose de la polio, cela on le sait. » (43)

[3] « Ce sont des gamins, et la polio poursuit les gamins, et elle va venir balayer ce terrain et les détruire tous. [...] Le quartier est condamné. Pas un de ces enfants ne survivra sans séquelles, et encore, s'ils survivent. [...] Et pour la première fois, il eut peur pour lui-même. » (48)

membres de la société. Le danger du discours paranoïaque réside dans le fait qu'il peut être répliqué et ces fausses interprétations peuvent être généralisées. La contagion devient dans ce cas une métaphore de la circulation des informations au sein du groupe. Loin d'être répliqués à l'identique, les interprétations délirantes accumulent des nouveaux faits augmentant la puissance du phénomène. La circulation des rumeurs est à cet égard exemplaire du phénomène contagieux en ce qu'elle échappe au contrôle et semble dépourvue d'une origine définie et d'une fin prévisible. La circulation des objets d'origine inconnue est un thème récurrent dans *ATC*, comme ces cartes postales pornographiques circulant de main en main durant le voyage entrepris par Florentino Ariza pour oublier Fermina Daza. La porosité des frontières, dans la société que García Márquez décrit, permet l'entrée d'objets de nature très diverse. Ainsi, certaines informations délicates parviennent aux destinataires par le biais des billets anonymes glissés sous la porte :

> *un papel deslizado por debajo de la puerta por una mano desconocida podía ser eficaz, no sólo porque garantizaba el doble anónimo del remitente y el destinatario, sino porque su estirpe legendaria permitía atribuirle alguna relación metafísica con los designios de la Divina Providencia*[1]*. (355)*

Ces secrets révélés dans des lettres anonymes peuvent de fait être manipulés. L'installation des premiers téléphones privés, par exemple, détériore les relations de plusieurs couples à cause des rumeurs malveillants : *"Al poco tiempo de instalados los primeros teléfonos domésticos, varios matrimonios que parecían estables se acabaron por chismes de llamadas anónimas, y muchas familias atemorizadas suspendieron el servicio o se negaron a tenerlo durante años*[2]*."* (354-355) Le verbe « terroriser » (*atemorizar*) insiste sur le fait que la circulation des rumeurs, loin d'être innocents, suscitent la crainte de la population.

La parole, plus labile que l'écrit, favorise l'émergence de rumeurs, circulant dans la ville sans control. Les dommages de la circulation des informations invérifiables contribuent largement à répandre la peur. Dans le roman de Camus, un personnage se charge de répandre des histoires sans se soucier de leur véracité et sans remettre en cause son comportement :

> Cottard était [...] plein d'histoires, vraies ou fausses, sur l'épidémie. On disait, par exemple, que dans le centre, un matin, un homme présentant les signes de la peste, et

[1] « [U]n billet glissé sous la porte par un main inconnue pouvait être efficace, d'abord parce qu'elle garantissait le double anonymat de l'expéditeur et du destinataire, ensuite parce que son nom légendaire permettait de lui attribuer quelque relation métaphysique avec les desseins de la divine providence. » (317-318)

[2] Peu de temps après l'installation des premiers téléphones privés, plusieurs couples stables s'étaient défaits à cause des racontars téléphoniques anonymes, et bien de familles, terrorisées, avaient fait suspendre leur ligne ou avaient refusé de l'utiliser pendant des nombreuses années. » (317)

> dans le délire de la maladie, s'était précipité au dehors, jeté sur la première femme rencontrée et l'avait étreinte en criant qu'il avait la peste. (79)

L'existence des supposés « semeurs de peste », des individus sans scrupules cherchant à transmettre leur maladie apparait clairement dans cette citation. Or, celui qui sème en réalité la peur n'est autre que Cottard qui sert de relais aux rumeurs circulant dans la ville. D'autres personnages comme le docteur Rieux ne divulguent pas toutes les informations qu'ils détiennent, même s'ils entendent aussi les rumeurs : « Malgré lui, il [Rieux] prêtait l'oreille aux rumeurs mystérieuses de la peste. » (98) Vers la fin du roman, lorsque Bernard Rieux avoue être l'auteur de la chronique, il justifie ainsi son choix de parler des rumeurs : « Pour être un témoin fidèle, il [le chroniqueur] devait rapporter surtout les actes, les documents et les rumeurs. » (273) Les racontars, selon le docteur Rieux, contribuent à la fidélité de la chronique, dans la mesure où, toutes les informations servent à « comprendre ou [à] faire comprendre ses concitoyens et pour donner une forme, aussi précise que possible, à ce que, la plupart du temps, ils ressentaient confusément. » (274) Le narrateur insiste sur le caractère social des rumeurs, sans juger de leur nuisance en temps d'épidémie.

La rumeur contribue en effet à détériorer les relations au sein de la communauté, car les comportements (bons pu mauvais) d'un individu peuvent être imités. Ainsi dans *LP*, le journaliste Raymond Rambert se trouve piégé à Oran lorsque l'épidémie éclate et tente par tous les moyens de quitter cette ville qui n'est pas la sienne, notamment en demandant au docteur Rieux de lui faire un certificat, attestant qu'il se trouve en bonne santé. Rieux lui répond par la négative :

> — Et puis, même si je vous donnais ce certificat, il ne vous servirait de rien [dit Rieux].
> — Pourquoi ? [Demanda Rambert]
> — Parce qu'il y a dans cette ville des milliers d'hommes dans votre cas et qu'on ne peut cependant pas les laisser sortir.

Constatons que selon le narrateur, cette quête de liberté a été déclenchée par les rumeurs : « une grande rumeur n'avait cessé de courir et d'alerter ces êtres épouvantés, leur disant qu'il fallait retrouver leur vraie patrie. Pour eux tous, la vraie patrie se trouvait au-delà des murs de cette ville étouffée. » (270) Plusieurs individus s'attroupent ainsi devant les portes : « Certains de nos concitoyens en effet, perdant la tête entre la chaleur et la peste, s'étaient déjà laissé aller à la violence et avaient essayé de tromper la vigilance des barrages pour fuir hors de la ville. » (100)

Si l'argument de Rambert pour fuir la ville semble plausible (il était seulement de passage lorsque l'épidémie éclate), sa tentative de s'échapper par tous les moyens est imité par d'autres individus. La multiplication de ces initiatives

déclenche la violence : « Les bagarres aux portes, pendant lesquelles les gendarmes avaient dû faire usage de leurs armes, créèrent une sourde agitation. Il y avait eu sûrement des blessés, mais on parlait de morts en ville où tout s'exagérait par l'effet de la chaleur et de la peur. » (107) Par ailleurs, la frontière séparant la ville du reste du pays peut être franchie par des moyens détournés comme les recherches de Rambert le prouvent. Ce dernier entre en contact avec des gardiens, pouvant l'aider à s'évader en échange de l'argent : « Marcel ou Louis proposait ainsi à Rambert de venir s'installer chez eux, à proximité des portes, et d'attendre qu'on vînt le chercher. Le passage alors serait tout à fait facile. » (142-143) La violence se déclenche précisément aux portes insistant sur la porosité entre les frontières entre le dehors et le dedans

> Les portes de la ville furent attaquées de nouveau pendant la nuit, et à plusieurs reprises, mais cette fois par de petits groupes armés. Il y eut des échanges de coups de feu, des blessés et quelques évasions. Les postes de garde furent renforcés et ces tentatives cessèrent assez rapidement. (158)

L'incapacité des autorités à faire face à la crise incite les gens à poursuivre leurs ambitions. Rambert par exemple n'hésite pas à soudoyer des gardiens afin de fuir la ville et d'autres profitent de l'impunité régnante pour s'adonner à des actes délictueux : « Des maisons, incendiées ou fermées pour des raisons sanitaires, furent pillées. » (158) Ces méfaits se multiplient rapidement parmi les Oranais :

> Il se trouva ainsi des forcenés pour se précipiter dans une maison encore en flammes, en présence du propriétaire lui-même, hébété par la douleur. Devant son indifférence, l'exemple des premiers fut suivi par beaucoup de spectateurs et, dans cette rue obscure, à la lueur de l'incendie, on vit s'enfuir de toutes parts des ombres déformées par les flammes mourantes et par les objets ou les meubles qu'elles portaient sur les épaules. (158-159)

Le narrateur insiste sur cette contagion de l'exemple à deux reprises dans le même paragraphe : « La plupart du temps, une occasion subite amenait des gens, jusque-là honorables, à des actions répréhensibles qui furent imitées sur-le-champ. » (158) et ensuite « l'exemple des premiers fut suivi par beaucoup de spectateurs » (158). L'idée sous-jacente est que la contagion de l'exemple constitue une conséquence inévitable dans les mouvements de foules. L'individu se contente de subir et de reproduire passivement sans se reprocher son comportement.

L'historienne Jan Goldstein démontre dans son article ""Moral Contagion" : A Professional Ideology of Medicine and Psychiatry" que l'idée selon laquelle dans les mouvements de foules les comportements sont imitatifs résulte de l'interprétation des certains phénomènes bien précis, comme les convulsionnaires

de Saint-Médard ou les possédées de Morzine[1]. Le terme « contagion morale » désignait, dès la fin du XIX e siècle et jusqu'à la veille de la Première Guerre mondiale, la transmission de tous comportements bons ou mauvais au sein d'un groupe. Afin de montrer les retentissements de cette idée notons, par exemple, que la seule fois que Thomas Mann utilise le terme « contagion » (*Ansteckung*) dans *DZ* c'est pour expliquer les crises de larmes de Hans Castorp durant son enfance comme une contamination de la part des autres, plutôt qu'une expression du chagrin de l'enfant. La « contagion morale » définit l'adoption des comportements de manière involontaire. Goldstein souligne à cet égard que la théorie de la « contagion morale » s'est nourrie des découvertes freudiennes de l'inconscient, ainsi que des états hypnotiques popularisés en France par Jean-Martin Charcot[2]. Ainsi l'individu au sein d'un groupe perd son individualité, reproduisant des comportements *sans en avoir conscience*. Les crises de « contagion morale » deviennent, comme Goldstein l'explique, l'occasion de l'étendre les prérogatives de la médecine et surtout de la psychiatrie afin de rétablir l'ordre[3]. Si la « contagion morale » comme la contagion médicale est transmise par contact, c'est donc ce contact malsain qu'il faut éviter. Dans les romans du corpus, trouver l'origine de cette influence irrésistible capable modifier le comportement des autres devient une priorité pour les autorités afin de gérer à souhait les foules.

b La figure du traitre

Si la figure d'un ennemi extérieur renforce, dans les œuvres du corpus, l'angoisse de la communauté, le soupçon que celui-i est aidé de l'intérieur incite les personnages à vouloir démasquer l'intrus. De sorte que la menace se loge à la fois à l'extérieur et à l'intérieur, l'idée sous-jacente est celle de l'infiltration. À propos des figures de l'ennemi intime, Jacques Semelin souligne la présence d'une rhétorique du complot :

> C'est le télescopage entre ces deux figures de l'ennemi — interne et externe — qui donne à ces représentations imaginaires un potentiel de violence proprement explosif [...]. C'est par là que la rhétorique du complot peut prendre son envol. Cela va de soi : cet ennemi intérieur est soutenu par un ennemi extérieur. En réalité, ce sont les mêmes qui veulent notre perte[4].

---

[1] GOLDSTEIN Jan,« " 'Moral Contagion' : A Professional Ideology of Medicine and Psychiatry in Eighteenth- and Nineteenth-Century France" », *Professions and the French State, 1700-1900*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1984, p. 185.
[2] *Ibid*., p. 183.
[3] *Ibid*., p. 200-201.
[4] SEMELIN Jacques, *Purifier et détruire : usages politiques des massacres et génocides*, *op. cit*., p. 80.

L'idée que l'agent externe et l'interne communiquent ou du moins qu'ils poursuivent le même objectif obéit à une interprétation paranoïaque de la réalité, dans le sens où Semelin le décrit, à savoir que « [le] raisonnement [du paranoïaque], apparemment rationnel, est en réalité de nature hyper-affective et ne représente en fin de compte que la justification de ses tendances émotionnelles[1]. » La mise en accusation puise dans le réel, mais le paranoïaque en propose une interprétation imaginaire. Tel est le cas d'Escolástica Daza dans *ATC*, accusée par son frère, le père de Fermina, de seconder la relation secrète entre celle-ci et Florentino Ariza.

Lorenzo Daza se propose, à la mort de son épouse, de faire de sa fille Fermina une grande dame. Le chemin s'avère incertain pour un trafiquant des mules à la réputation de voleur de bestiaux. Afin de réaliser ses ambitions, Lorenzo Daza déménage avec sa fille et sa sœur dans une ville où Fermina pourrait faire un mariage fortuné. Or, celle-ci entretient depuis trois ans une relation épistolaire avec un pauvre télégraphiste : Florentino Ariza. Fermina Daza ignore le plan méthodique dressé par son père et, cependant, l'instance narratrice affirme qu'elle se comporte comme une complice de ce destin :

> *Aunque la hija no estuvo nunca al corriente de la premeditación de su destino, se comportaba como un cómplice entusiasta. Era inteligente y metódica, hasta el punto de que enseñó a leer al padre tan pronto como aprendió ella, y a los doce años tenía un dominio de la realidad que le hubiera bastado para llevar la casa sin necesidad de la tía Escolástica[2]. (123)*

Le terme « complice » (*cómplice*) renvoie à la participation ou à la coopération dans l'accomplissement d'une action répréhensible mené en secret. Traiter Fermina de « complice » insiste sur les origines douteuses de Lorenzo Daza, sans doute habitué à traiter les membres de sa famille comme à des associés et à s'occuper de ses projets personnels comme il le ferait pour un délit : en débusquant les délateurs.

Lorsque Lorenzo Daza voit ses ambitions s'effondrer à cause d'un pauvre télégraphiste, il cherche à écarter celui-ci de son chemin par l'intimidation : *""Así que he venido a hacerle una súplica", dijo Lorenzo Daza. Mojó el cabo del tabaco en el anisado, le dio una chupada sin humo, y concluyó con la voz afligida: — Apártese de nuestro camino[3]."* (123) Le contexte délictueux se poursuit tout au long de la

[1] *Ibid*., p. 82.

[2] « Bien que sa fille n'eût jamais été au courant de la préméditation de son destin, elle se conduisait comme une complice enthousiaste. Elle était intelligente et méthodique au point de d'avoir appris à lire à son père à peine avait-elle su lire elle-même, et à douze ans son sens des réalités lui eût permis de tenir la maison sans l'aide de la tante Escolástica. » (109)

[3] « "C'est une prière que je suis venu vous adresser", dit Lorenzo Daza. Il trempa la pointe de son cigare dans l'anis, le suça avant de l'allumer et conclut d'une voix affligée. "Écartez-vous de notre route." » (109)

conversation entre Lorenzo Daza et Florentino Ariza, où les insultes et les menaces prennent la place des arguments :

> *El tono se había vuelto amenazante, y un cliente de una mesa cercana se volvió a mirarlos. Florentino Ariza habló con la voz más tenue, pero con la resolución más imperiosa de que fue capaz:*
> *— De todos modos — dijo— no puedo contestar nada sin saber qué piensa ella [Fermina]. Sería una traición. [...]*
> *— No me fuerce a pegarle un tiro — dijo [Lorenzo Daza]. [...]*
> *— Péguemelo — dijo [Florentino], con la mano en el pecho—. No hay mayor gloria que morir por amor. [...]*
> *— ¡Hi-jo-de-pu-ta[1] ! (124-125)*

Face à l'obstination de deux amoureux, Lorenzo Daza force sa fille à quitter la maison et l'emmène dans un long voyage afin qu'elle oublie son prétendant. Avant d'entreprendre ce voyage dément, il cherche à punir tous les « complices » de l'effondrement du régime de fer qu'il impose dans sa maison. Il déduit que la relation entre Fermina et Florentino avait été facilitée par quelqu'un qui avait sa confiance : *"Convencido de que una relación tan difícil sólo era comprensible por la complicidad de la hermana, no le concedió a ésta ni la gracia de una disculpa, sino que la embarcó sin apelación en la goleta de San Juan de la Ciénaga[2]."* (120)

En dépit de la conduite austère et de l'habit de pénitente de la tante Escolástica, elle comprend mieux l'amour et les intentions de Florentino que sa nièce. Elle découvre en première les intentions de celui-ci et le communique à Fermina : *"la tía acabó de convencerse de que tantos encuentros [con Florentino] no podían ser casuales. Dijo: "No será por mí que se toma semejante molestia[3]"."* (90) Lorsque Florentino demande en mariage Fermina, la tante Escolástica conseille sa nièce en puisant dans sa propre expérience :

> *Presa de pánico [Fermina] [le] contó a la tía Escolástica [de la propuesta de matrimonio], y ella asumió la consulta con valentía y la lucidez que no había tenido a los veinte años cuando se vio forzada a decidir su propia suerte. — Contéstale que sí — le dijo —. Aunque te estés muriendo de miedo, aunque después te arrepientas, porque de todos modos te vas a arrepentir toda la vida si le contestas que no[4]. (109)*

---

[1] « Le ton était devenu menaçant et un client à une table voisine se retourna pour les regarder. Florentino parla plus bas mais avec dans la voix la résolution la plus impérieuse dont il était capable. "De toute façon, dit-il, je ne peux rien vous répondre avant de savoir ce qu'elle [Fermina] en pense. Ce serait une trahison." [...] "Ne m'obligez pas à tirer sur vous", dit-il [Lorenzo]. [...] "Tirez, dit-il, la main sur le cœur. Il n'est plus grande gloire que de mourir d'amour. [Répondit Florentino] " [...] "Fils-de-pu-te." » (110)

[2] « Convaincu qu'une relation aussi difficile n'était possible que grâce à la complicité de sa sœur, il n'accorda pas même à cette dernière la grâce d'une excuse et la fit embarquer sans autre forme de procès sur la goélette de San Juan de la Ciénaga. » (106)

[3] « La tante ne douta plus que tant de rencontres ne pouvaient être fortuites. Elle dit : "Ce n'est sûrement pas pour moi qu'il [Florentino] se donne toute cette peine. » (79)

[4] « Prise de panique, elle [Fermina] raconta tout à la tante Escolástica et celle-ci assuma la confidence de sa nièce avec le courage et la lucidité qu'elle n'avait pas eus à vingt ans lorsqu'elle s'était vue forcée

Plusieurs informations concernant la tante Escolástica se dégagent de cette citation : elle a vécu une histoire d'amour similaire à celle de Fermina et avec moins de courage que celle-ci, Escolástica a refusé son prétendant.

Selon la logique du roman, l'amour s'exprime à travers la maladie, ainsi, la sensibilité de la tante s'exprime à travers une fièvre : "*Fermina Daza no se alivió nunca de su último recuerdo [de la tía Escolástica], la tarde en que la despidió en el portal ardiendo de fiebre dentro de su hábito pardo, ósea y cenicienta*[1]" (120). La fièvre constitue un signe de la maladie, couvant lentement dans l'organisme et qui se déclarera seulement après le départ d'Escolástica. Lorenzo Daza considère sa sœur comme étant une mauvaise influence pour sa fille et le mauvais exemple étant hautement contagieux, il décide de l'écarter pour toujours de leurs vies. L'aspect maladif et contagieux de la tante Escolástica se confirme par la suite, lorsque trente ans plus tard, Fermina apprend qu'elle décède dans une léproserie : "*hasta casi treinta años después [...] le informaron que [la tía Escolástica] había muerto casi centenaria en el lazareto de Agua de Dios*[2]." (120-121) En Colombie, depuis la loi 104 de 1890 et jusqu'en 1963, toutes les personnes atteintes de la lèpre étaient confinées dans une léproserie sans possibilité de sortir ni de recevoir de visites de l'extérieur[3]. À l'époque où le récit se situe, fin du XIX^{e} siècle jusqu'à la première moitié du XX^{e} siècle, la lèpre est considérée comme une maladie hautement contagieuse. De sorte que le séjour d'Escolástica dans ces lieux confirme sa prédisposition à l'amour comme à la maladie, et l'isolement de la malheureuse tante prémunit Fermina contre la maladie de l'amour.

Le mal se déplace progressivement dans les œuvres du corpus de l'extérieur vers l'intérieur, ce ne sont plus les étrangers envahisseurs qui sont soupçonnés, mais bien des personnes proches. La maladie parvient à toucher au plus intime, car elle se cache aussi sous les visages connus. Si chez García Márquez, la trame de la tante Escolástica est secondaire, dans *LP* de Camus, l'un des personnages principaux coopère ouvertement avec l'épidémie. Il s'agit du personnage de Cottard qui apparait dès le début du roman en annonçant sa propre mort : « Au deuxième et dernier étage, sur la porte de gauche, Rieux lut, tracé à la craie rouge

---

de décider de son propre sort. "Réponds oui, lui dit-elle. Même si tu es morte de peur et même si tu dois t'en repentir plus tard, parce que de toute façon tu te repentirais toute ta vie d'avoir répondu non." » (96-97)

[1] « Fermina ne se consola jamais de la dernière image qu'elle garda d'elle [la tante Escolástica], l'après-midi où elle dit adieu devant le portail à une tante osseuse et couleur de cendre » (106).

[2] « [U]ne trentaine d'années plus tard [...] on l'informait qu'elle [la tante Escolástica] était morte à la léproserie des Eaux de Dieu. » (107)

[3] ROMERO Laura Dulce, « Un puente hacia el pasado entre Tocaima y Agua de Dios »,*El Espectador*, 11 juin 2015. *"En un principio, el aislamiento era una cuestión voluntaria, pero después de que se firmara la Ley 104 de 1890, esto se convirtió en una obligación: todo enfermo de lepra debía aislarse en [los lazaretos] y no salir hasta el día de muerte."*

“Entrez, je suis pendu.” » (24) Cottard est introduit dans l’intrigue par sa tentative de suicide par pendaison. Loin des présentations romanesques comportant l’apparence physique et de caractère des personnages, Cottard se distingue par l’annonce de sa propre mort. Cette singulière scène se ressemble à une autre, présente dans *ATC*, où le suicide de Jeremiah de Saint-Amour est annoncé par une pancarte clouée à l’entrée de la porte : *“ A las seis de la mañana, cuando hacía la última ronda, el sereno había visto el letrero clavado en la puerta de la calle:* Entre sin tocar y avise a la policía[1].” (16)

Les deux épisodes partagent une similitude indéniable, notamment par l’emploi de l’impératif du verbe « entrer » (*entrar*), aussi bien que par la volonté de prévenir les autres de sa mort. Tandis que chez Camus, le suicidaire est sauvé de justesse par Joseph Grand, chez García Márquez, Saint-Amour réussit dans son entreprise mortifère avec la complicité de sa maitresse. Notons également que Saint-Amour comme Cottard sont des hors-la-loi dont les méfaits demeurent inconnus pour le lecteur. Dans *ATC*, le docteur Urbino apprend dans une lettre posthume de Saint-Amour, que ce dernier purgeait une peine à Cayenne : *“—Pues [Jeremiah de Saint-Amour] no era más que un prófugo de Cayena condenado a cadena perpetua por un crimen atroz —dijo el doctor Urbino*[2]*—.”* (53) Dans le cas de Cottard, il s’agit d’une intuition de la part de Grand qui partage ses soupçons au docteur Rieux ainsi : « — C’est un homme, dit [Grand], qui a quelque chose à se reprocher. » (58) Les deux personnages parviennent également à échapper à la justice : Saint-Amour fuit la prison et Cottard bénéficie de l’impunité régnante à cause de la peste, car « il y avait d’autres chats à fouetter. » (58) Les similitudes entre les deux personnages s’arrêtent là, car chez García Márquez, la trame de Jeremiah de Saint-Amour est encore une fois secondaire, tandis que Camus fait de Cottard un personnage principal.

Le cheminement de Cottard dans la fiction montre un personnage complexe et énigmatique. En effet, Cottard est le seul personnage à se réjouir de l’épidémie qui frappe la ville, comme il l’avoue au journaliste Raymond Rambert : « Enfin, la seule chose évidente, c’est que je me sens bien mieux ici depuis que nous avons la peste avec nous. » (132) Le narrateur le présente ainsi : « [o]fficiellement, il [est] représentant en vins et liqueurs » (55), jetant toutefois l’ombre du doute quant à son commerce par l’usage de l’adverbe en début de la phrase. L’adverbe « officiellement » renvoie aux activités publiques de Cottard : la vente des liqueurs. Or, le lecteur découvre par la suite qu’*officieusement*, il fait partie d’un réseau de

[1] « A six heures du matin, alors qu’il faisait sa dernière ronde, le veilleur avait vu la pancarte clouée à la porte d’entrée : *Entrez sans frapper et prévenez la police.* » (14)

[2] « ”Ce n’était qu’un évadé de Cayenne condamné aux travaux forcés à perpétuité pour un crime atroce, dit le docteur Urbino.” » (47)

marché noir de certains produits soumis au rationnement, à cause de la fermeture de la ville pour l'épidémie de peste :

> La vérité était que Cottard, dont les dépenses dépassaient désormais les revenus, s'était mêlé à des affaires de contrebande sur les produits rationnés. Il revendait ainsi des cigarettes et du mauvais alcool dont les prix montaient sans cesse et qui étaient en train de lui rapporter une petite fortune. (132)

Cottard aide la peste à sévir de l'intérieur, contrairement aux autres personnages de *LP*, qui « refuse[nt] tout ce qui, de près ou de loin, pour de bonnes ou de mauvaises raisons, fait mourir ou justifie qu'on fasse mourir. » (228) Solitaire et méfiant au début de l'intrigue, il cherche au milieu de l'épidémie à attirer des amitiés un peu partout en profitant des gains de son trafic : « Deux ou trois fois enfin, Cottard avait emmené Grand dans les restaurants et les cafés luxueux de la ville. Il s'était mis à les fréquenter » (56). C'est toujours par intérêt qu'il cherche à se faire des amis, comme le montre l'aide qu'il fournit à Rambert qui tente de regagner la France : « Ça me fait plaisir de vous rendre service [dit Cottard à Rambert]. Et puis, vous êtes journaliste, vous me revaudrez ça un jour ou l'autre. » (135)

Craignant d'être arrêté lorsque l'épidémie aura cessé, Cottard veut gagner la faveur de tous ceux susceptibles de témoigner : « Cottard paraissait très sensible aux amabilités dont on le payait de retour [de ses pourboires excessifs]. Un jour que le maître d'hôtel l'avait reconduit et aidé à endosser son pardessus, Cottard avait dit à Grand : — C'est un bon garçon, il peut témoigner. » (56) Puisque la justice ne s'occupe pas pour l'instant de son dossier, Cottard se mobilise afin que la peste ne s'arrête pas. Les affinités qu'il éprouve envers la peste sont telles que Tarrou lui demande « de ne pas propager volontairement le microbe. » (148) Bien qu'il accède à la requête de celui-ci, Cottard sabote toutes les initiatives pour lutter contre la peste et refuse de se joindre aux formations sanitaires volontaires, en affichant un pessimisme désabusé :

> Cottard regardait Tarrou sans comprendre. Celui-ci dit que trop d'hommes restaient inactifs, que l'épidémie était l'affaire de chacun et que chacun devait faire son devoir. Les formations volontaires étaient ouvertes à tous. —C'est une idée, dit Cottard, mais ça ne servira à rien. La peste est trop forte. (146)

Plus loin, il rajoute avec plus de conviction : « Du reste, mon idée est que vous n'arriverez à rien. » (148)

Camus a recours au procédé romanesque de l'énigme, il parsème d'indices le roman, préparant le lecteur à la découverte de la vraie nature de Cottard. Ce dernier ne se contente pas de bénéficier de l'impunité régnante pour échapper à la justice, ni de tirer profit des mesures de rationnement, il finit par se rallier à la peste : « Il fallait observer et réfléchir pour rejoindre la peste. [...] Cottard [...] avait

des affinités avec elle » (133). Le ralliement de Cottard à la peste insiste sur la portée historique du roman : la peste c'est la guerre, plus précisément l'occupation de la France par l'Allemagne. En effet, Camus achève une première version de *LP* à la fin de 1942 et, selon Marie-Thérèse Blondeau, la deuxième version du roman subit des modifications importantes, suite à l'invasion par les Allemands de la zone libre, en réaction au débarquement allié en Afrique du Nord[1]. Camus écrit dans ses *Carnets*, le 11 novembre 1942, date de l'occupation de la zone libre : « *Comme des rats*[2] *!* ». Ainsi, lorsque le docteur Rieux rencontre pour la première fois Cottard, lors de sa tentative de suicide, les rats se trouvent en filigrane de la scène : « Le docteur s'arrêta. Dans les intervalles de la respiration, il lui semblait entendre des petits cris de rats. Mais rien ne bougeait dans les coins. » (24) Progressivement, le lien entre Cottard et le nazisme, qu'on appelait à l'époque « la peste brune », devient de plus en plus évident.

Cottard représente la collaboration avec l'ennemi et il est signalé par Tarrou dans ses notes comme un complice de la peste : « En somme, la peste lui réussit. D'un homme solitaire et qui ne voulait pas l'être, [la peste] fait un complice. Car visiblement c'est un complice et un complice qui se délecte. » (179) À trois reprises, le mot « complice » insiste sur l'accord manifeste de Cottard avec « ce qui faisait mourir des enfants et des hommes » (274). Si les formations sanitaires représentent la résistance européenne contre le nazisme, Cottard représente tous ces individus qui se sont compromis avec l'occupant. Jacques Semelin cite l'étude de l'historien suisse Philippe Burrin pour qui le ressentiment constitue l'un des fondements de l'imaginaire nazi :

> Le ressentiment est un sentiment d'injustice [...] accompagné d'un constat d'impuissance, de sorte qu'est incessamment ruminé ce qui été subi. Mais cette reviviscence peut dans certains cas — on pense aussitôt à Nietzsche— produire une transmutation des valeurs, c'est-à-dire l'affectation d'un signe négatif à ce qu'on avait auparavant désiré et qui est resté inatteignable, cela au nom d'un nouvel ensemble de valeurs, antithétique au précédent, qui redonne un sentiment positif d'estime de soi[3].

Ce parcours du ressentiment décrit par Burrin est corroboré pleinement dans le personnage crée par Camus dans *LP*.

Ainsi, le sentiment d'injustice apparait clairement en référence avec l'enquête en cours, pour laquelle Cottard risque d'aller en prison :

> — C'est une vieille histoire, reconnut [Cottard], qu'ils ont ressortie. Je croyais que c'était oublié. Mais il y en a un qui a parlé. Ils m'ont fait appeler et m'ont dit de me tenir

---

[1] CAMUS Albert, *Œuvres Complètes II 1944-1948*, *op. cit.*, p. 1142.
[2] *Ibid.*, p. 966.
[3] BURRIN Philippe, *Ressentiment et Apocalypse. Essai sur l'antisémitisme nazi*, Paris : Éditions du Seuil, 2004, p. 79-80. Cité dans SEMELIN Jacques, *Purifier et détruire : usages politiques des massacres et génocides*, *op. cit.*, p. 49-50.

> à leur disposition jusqu'à la fin de l'enquête. J'ai compris qu'ils finiraient par m'arrêter. (147)

Cottard se justifie devant Rieux et Tarrou avec véhémence : « — C'est une erreur. Tout le monde fait des erreurs. Et je ne peux pas supporter l'idée d'être enlevé pour ça, d'être séparé de ma maison, de mes habitudes, de tous ceux que je connais. » 147) S'il coopère avec l'occupant, c'est parce qu'il ne risque plus la prison : « Avec la peste, plus question d'enquêtes secrètes, de dossiers, de fiches, d'instructions mystérieuses et d'arrestation imminente. » (178) Le visage du collaborateur élaboré par Camus est celui d'un individu qui, ne pouvant pas s'épanouir dans l'ancien ordre, se rallie aux nazis afin d'augmenter son estime de soi. Cottard se rallie aux occupants et obtient finalement ce qu'il désire : une vie pleine de luxe et de faste : « Ce que Cottard, quelques mois auparavant, cherchait dans les lieux publics, le luxe et la vie ample, ce dont il rêvait sans pouvoir se satisfaire, c'est-à-dire la jouissance effrénée » (180).

Or, Camus refuse la caricature de ceux qui se sont compromis avec les Allemands durant l'Occupation. Ainsi, les images des fêtes lors de la libération sont ternies par l'arrestation de Cottard. Lorsque la peste commence à reculer et les statistiques à baisser, le comportement instable de Cottard prend le dessus, notamment lorsque le docteur Rieux se montre assez optimiste d'avoir vaincu la peste : « ces réponses, au lieu de réjouir Cottard, en avaient tiré des réactions, variables selon les jours, mais qui allaient de la mauvaise humeur à l'abattement. » (251) Évidemment ce qui préoccupe Cottard c'est qu'avec l'ouverture de la ville son dossier va être repris par les autorités, mais au-delà de la crainte de devoir rendre compte à la justice de ses méfaits, ce qui le chagrine le plus est l'abandon de tous : « [Cottard] se décourageait. "Oui, disait-il à Tarrou, on finira par ouvrir les portes. Et vous verrez, ils me laisseront tous tomber ! " » (251)

En effet, sa petite fortune lui permet, pendant un temps, de s'attirer des amitiés et des privilèges de circonstance, mais lorsque la ville est libérée de la peste, ces mêmes connaissances n'hésitent pas à lui tourner le dos pour se sauver. Le lecteur ignore qui rompt les relations en premier, si c'est Cottard ou ses connaissances, quoiqu'il en soit, sa vie sociale se détériore rapidement avant l'ouverture des portes de la ville :

> On ne le voyait plus au restaurant, ni au théâtre, ni dans les cafés qu'il aimait. Et cependant, il ne semblait pas retrouver la vie mesurée et obscure qu'il menait avant l'épidémie. Il vivait complètement retiré dans son appartement [...]. Le soir seulement, il faisait des sorties furtives, achetant ce dont il avait besoin, sortant des magasins pour se jeter dans des rues solitaires. (251-252)

Le roman s'achève sur l'épisode dramatique dont Cottard est le personnage principal. Retranché dans son appartement, lorsque les fêtes de libération

s'entament et les gens s'amusent dans la rue, il tire sur la foule. Les policiers maitrisent la situation et l'arrêtent devant les regards de tous :

> Comme par miracle, tous les volets clos de la rue s'ouvrirent et les fenêtres se garnirent de curieux, tandis qu'une foule de gens sortait des maisons et se pressait derrière les barrages. Un moment, on vit le petit homme au milieu de la chaussée, les pieds enfin au sol, les bras tenus en arrière par les agents. Il criait. (276)

Les attitudes à l'égard de cet ennemi intérieur montrent bien que punir le traitre revient à rejeter sur lui toutes les fautes.

L'épilogue du roman témoigne de la déception de Camus face à l'épuration, telle qu'elle a été menée après la Libération de la France. Ce sujet occupe une place importante dans les articles qu'il rédige pour la revue *Combat* en 1945. Parmi eux, trois éditoriaux qu'il consacre à l'arrestation de Louis Renault, dans lesquels Camus exprime son souhait d'un procès de la collaboration économique :

> Un chef d'industrie qui a vécu de tous les privilèges ne peut se juger comme tel fonctionnaire subalterne qui a obéi à Vichy parce qu'il avait l'habitude de l'obéissance. Les hommes doivent porter la responsabilité de leurs privilèges [...] le devoir des grands industriels français en 1940 était de se mettre, et cette fois au nom des vrais intérêts de la nation, au-dessus de la loi et du gouvernement. [...] Pour parler clair : [Louis Renault] devait se révolter avant le peuple lui-même[1].

Cette prise de position publique l'oppose à François Mauriac, ce dernier plaide, dans un article du *Figaro* pour une « réconciliation nationale[2] », tandis que pour Camus les pardons s'avèrent impossibles :

> *Nous ne croyons pas nécessaire de tuer nos concitoyens au coin des rues ou de diminuer l'autorité d'un gouvernement que nous avons spontanément reconnu. [...] Mais nous supposons que M. Mauriac n'a pas voulu dire qu'il faille prendre en considération la voix de ceux qui se sont réjouis ou qui ont trahi pendant que d'autres offraient leur visage aux balles de l'ennemi[3].*

L'impossibilité de l'oubli apparait aussi clairement dans les derniers pages de *LP*, lorsque Cottard demande à Tarrou si après l'ouverture de la ville tout recommencerait comme auparavant, celui-ci répond : « on ne peut pas tout oublier, même avec la volonté nécessaire, et la peste laisserait des traces, au moins dans les cœurs. » (253) Camus transpose sa pensée au personnage de Tarrou, puisqu'il refuse le pardon dont parle Mauriac, invoquant la mémoire de ses amis assassinés par les Allemands :« Je pardonnerai ouvertement avec M. Mauriac quand les parents de Velin, quand la femme de Leynaud m'auront dit que je le puis.

---

[1] CAMUS Albert, *Œuvres Complètes II 1944-1948*, *op. cit.*, p. 535-536.
[2] GUÉRIN Jeanyves, *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit.*, p. 258.
[3] CAMUS Albert, *Œuvres Complètes II 1944-1948*, *op. cit.*, p. 552.

[...] nous refuserons jusqu'au dernier moment une charité divine qui frustrerait les hommes de leur justice[1]. »

Cependant, la soif de justice dont Camus parle ne s'étanche pas avec les sentences : il constate amèrement l'échec de l'épuration et la déception qu'elle apporte : « Il faut croire que le chemin de la simple justice n'est pas facile à trouver entre les clameurs de la haine d'une part et les plaidoyers de la mauvaise conscience d'autre part[2]. » Il constate également le règlement des comptes et les dérives, lors du procès de Pétain par exemple, le romancier demeure fidèle à son engagement éthique, se prononçant contre une peine de mort[3]. L'horreur de l'exécution capitale transparait aussi dans *LP* où Jean Tarrou, une fois de plus, incarne les idéaux de l'auteur, lorsque celui-ci déclare à Rieux : « j'ai décidé de refuser tout ce qui, de près ou de loin, pour de bonnes ou de mauvaises raisons, fait mourir ou justifie qu'on fasse mourir. » (228) Son combat pour l'abolition de la peine de mort, en plus de sa déception de l'épuration manquée, expliquent en grande partie le choix de Camus concernant la fin de Cottard dans la fiction.

Dans *LP,* Cottard est finalement arrêté pour tirer aveuglement sur la foule joyeuse, ce massacre est à l'image de son comportement durant l'épidémie : il s'est retourné contre les siens. Cependant, Rieux comme Tarrou ressentent de la compassion pour cet individu qui s'est égaré :

> Tarrou avait dit un jour à Rieux [à propos de Cottard] : "Son seul vrai crime, c'est d'avoir approuvé dans son cœur ce qui faisait mourir des enfants et des hommes. Le reste, je le comprends, mais ceci, je suis obligé de le lui pardonner." Il est juste que cette chronique se termine sur lui qui avait un cœur ignorant, c'est-à-dire solitaire. (274)

Selon un fin lecteur de *LP*, l'écrivain Gabriel García Márquez, l'intérêt du roman de Camus réside justement dans ce refus d'humilier ceux ayant collaboré et d'en exalter les résistants, comme le montre ce commentaire du vieil asthmatique : « Les autres disent : " C'est la peste, on a eu la peste." Pour un peu, ils demanderaient à être décorés. » (277-278) Pour le romancier d'Aracataca, la lucidité de Camus s'exprime dans le fait de montrer qu'il n'y a aucun drame humain qui puisse être vraiment unilatéral[4].Pour ce faire, l'écrivain algérois ne se contente pas de relater la coopération de Cottard avec l'ennemi, mais il montre aussi l'évolution du personnage durant l'épidémie de peste, ainsi que les relations et les amitiés dont il se lie jusqu'à la libération où les gens l'abandonnent à son sort. Si García Márquez érige *LP* en tant que modèle du roman à venir, relatant les années

---

[1] GUÉRIN Jeanyves, *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 259.
[2] *Ibid*., p. 260.
[3] *Ibid*.
[4] GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, « Dos o tres cosas sobre "La novela de la violencia" », *op. cit*. "*no hay drama humano que pueda ser definitivamente unilateral*."

de la violence en Colombie, c'est parce que dans *LP,* les microbes ne sont pas vraiment méchants, de même que leurs victimes ne sont pas nécessairement bonnes[1].

3 Symbolisme de la captivité

Dans les œuvres du corpus, le mal se situe imaginairement à l'extérieur, il emprunte le visage de l'étranger, de l'inconnu menaçant s'introduisant furtivement dans la communauté afin de contaminer le « nous ». La recherche de cet ennemi intime s'arrête lorsque l'on reconnait dans le visage du traitre quelqu'un qui appartient à la communauté, quelqu'un de proche. Désormais le mal se loge à l'intérieur. C'est donc à l'intérieur qu'il faut le confiner pour éviter sa propagation. D'abord, la surveillance des malades aussi bien que le confinement se révèle comme un dispositif disciplinaire tellement efficace que les détenus eux-mêmes finissent par internaliser les règles de conduite. Ensuite, la peur du mal trouve son sens dans le signe inversé : le sujet craint moins d'être contaminé par un autre que de découvrir qu'il est le vecteur, celui par qui le mal a pénétré, qu'il a en fait travaillé pour l'ennemi. La culpabilité apparait dans les romans du corpus comme une puissance qui maintient l'individu en captivité.

a Enfermement : dispositif disciplinaire

Albert Camus écrit le mot « peste » dans ses *Carnets* pour la première fois en 1940 et, cependant, il hésite longtemps quant au titre de son roman, en témoigne l'entrée de septembre 1942 : « Roman. Ne pas mettre " La Peste " dans le titre. Mais quelque chose comme " Les prisonniers[2]". » Á cet égard, Marie-Thérèse Blondeau soutient que les thèmes de l'exil et de la séparation envahissent l'univers camusien, car il les expérimente lui-même[3]. Rappelons qu'après le débarquement des Alliés en Afrique du Nord en 1942, l'écrivain algérois reste au Panelier, où il se sent exilé comme il le fait savoir à son amie Lucette Maeurer : « Pour le moment, je n'ai qu'à attendre et à travailler. Paris m'y aide et pourtant je n'aime pas ma vie ici. Mais l'expérience de l'exil (c'en est un, je crois, d'être séparé

[1] *Ibid*. "*ni siquiera los microbios de la peste son definitivamente malos, ni sus víctimas necesariamente buenas*"
[2] CAMUS Albert, *Œuvres Complètes II 1944-1948*, *op. cit*., p. 958.
[3] *Ibid*., p. 1142.

du soleil et de la mer) doit être faite tôt ou tard[1]. » Ces impressions servent notamment à décrire l'état d'esprit des Oranais dans *LP* lorsque l'état de peste est déclaré et les portes de la ville sont fermées :

> [Les Oranais] éprouvaient ainsi la souffrance profonde de tous les prisonniers et de tous les exilés, qui est de vivre avec une mémoire qui ne sert à rien. Ce passé même auquel ils réfléchissaient sans cesse n'avait que le goût du regret. Ils auraient voulu, en effet, pouvoir lui ajouter tout ce qu'ils déploraient de n'avoir pas fait quand ils pouvaient encore le faire avec celui ou celle qu'ils attendaient — de même qu'à toutes les circonstances, même relativement heureuses, de leur vie de prisonniers, ils mêlaient l'absent, et ce qu'ils étaient alors ne pouvait les satisfaire. Impatients de leur présent, ennemis de leur passé et privés d'avenir, nous ressemblions bien ainsi à ceux que la justice ou la haine humaines font vivre derrière des barreaux. (72)

L'enfermement, thème majeur de *LP*, apparait d'abord sous la forme d'une mesure préventive (la quarantaine), se transformant peu à peu en dispositif disciplinaire. Citons à cet égard, l'essai de Michel Foucault *Surveiller et punir* (1975) dans lequel il détaille les mesures prises lorsque la peste se déclarait à la fin du XVII^{e} siècle : « D'abord, un strict quadrillage spatial : fermeture, bien entendu, de la ville et du "terroir", interdiction d'en sortir sous peine de la vie [...] découpage de la ville en quartiers distincts où on établit le pouvoir d'un intendant[2]. »

Dans deux romans du corpus, *LP* et *N*, les villes subissent ce même type de découpage. Par exemple, dans la ville empestée d'Oran dans *LP* certains quartiers sont enfermés :

> À l'intérieur même de la ville, on eut l'idée d'isoler certains quartiers particulièrement éprouvés et de n'autoriser à en sortir que les hommes dont les services étaient indispensables. Ceux qui y vivaient jusque-là ne purent s'empêcher de considérer cette mesure comme une brimade spécialement dirigée contre eux (156)

Derrière la prophylaxie se lit un pouvoir omniprésent qui donne à chacun sa place. Si dans *LP* l'isolement au sein même de la ville obéit à un procédé apparemment « prophylactique », dans *N*, il devient clair que face à une situation exceptionnelle, le pouvoir se dresse à travers le cloisonnement. Ainsi, la grand-mère d'Eugene « Bucky » Cantor décrit à celui-ci les nouvelles mesures instaurées dans le quartier de Weequahic :

> *"A quarantine of all of Weequahic?" [Bucky asked] "Yes. Barricading it off so nobody can go in or out. They would close it off at the Irvington line and the Hillside line and then at the Hawthorne Avenue and at Elizabeth Avenue. That's what it said in tonight's paper. They even printed a map[3]." (192)*

---

[1] *Ibid*., p.1142-1143.

[2] FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Paris : Gallimard, 1993, p. 228.

[3] « — L'ensemble de Weequahic mis en quarantaine ? —Oui. Boucler le quartier pour que personne ne puisse y entrer ou en sortir. Les limites de la quarantaine seraient Irvington et Hillside, et puis Hawthorne Avenue et Elizabeth Avenue. C'est ce qu'on dit dans le journal de ce soir. Ils ont même publié une carte. » (78)

La grand-mère de Bucky reconnait la présence d'une hiérarchie, d'un pouvoir dans la ville sans toutefois reconnaitre le visage. Ainsi, elle utilise le pronom personnel *they*, insistant ainsi sur l'indétermination de ceux qui exercent le pouvoir dans l'ombre.

La peste (réelle ou imaginaire) se trouve à l'origine de la discipline, selon Foucault :

> La peste comme forme à la fois réelle et imaginaire du désordre a pour corrélatif médical et politique la discipline. Derrière les dispositifs disciplinaires, se lit la hantise des « contagions », de la peste, des révoltes, des crimes, du vagabondage, des désertions, des gens qui apparaissent et disparaissent, vivent et meurent dans le désordre[1].

Le roman de Roth est explicite quant à la nature du mal que les autorités tentent de conjurer par l'isolement : le désordre : *"Things are bad, Eugene. People are up in arms. People are terrified. Everybody is frightened for their children*[2]*"* (192) Les scènes de violence auxquelles se livrent les habitants de Weequahic sont absentes de l'intrigue, tandis que Camus dans *LP* décrit la montée de la violence à Oran :

> Les portes de la ville furent attaquées de nouveau pendant la nuit, et à plusieurs reprises, mais cette fois par de petits groupes armés. Il y eut des échanges de coups de feu, des blessés et quelques évasions. Les postes de garde furent renforcés et ces tentatives cessèrent assez rapidement. Elles suffirent, cependant, pour faire lever dans la ville un souffle de révolution qui provoqua quelques scènes de violence. Des maisons, incendiées ou fermées pour des raisons sanitaires, furent pillées. (158)

Les comportements violents et les actions répréhensibles sont imités sur-le-champ par des individus jusque-là honorables, sans que les autorités puissent empêcher la reproduction de ces actes : « Il se trouva ainsi des forcenés pour se précipiter dans une maison encore en flammes, en présence du propriétaire lui-même, hébété par la douleur. Devant son indifférence, l'exemple des premiers fut suivi par beaucoup de spectateurs. » (158)

Traiter la contagion de l'exemple comme la contagion de la maladie revient à affirmer, d'une part, qu'il s'agit d'un phénomène difficilement maitrisable et, d'autre part, à assimiler les mouvements de la foule à une épidémie. Les autorités instaurent des mesures d'exception de plus en plus coercitives afin de conjurer à la fois le désordre social et l'épidémie. À la peste répond l'ordre et le pouvoir s'intensifie dans l'univers camusien :

> Ce furent ces incidents qui forcèrent les autorités à assimiler l'état de peste à l'état de siège et à appliquer les lois qui en découlent. On fusilla deux voleurs, mais il est douteux que cela fît impression sur les autres, car au milieu de tant de morts, ces deux exécutions passèrent inaperçues : c'était une goutte d'eau dans la mer. Et, à la vérité, des scènes

---

[1] FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir: naissance de la prison*, *op. cit.*, p. 231.

[2] « — Les choses vont mal, Eugene. Les gens s'insurgent. Les gens sont terrifiés. Tout le monde a peur pour ses enfants. » (78)

> semblables se renouvelèrent assez souvent sans que les autorités fissent mine d'intervenir. La seule mesure qui sembla impressionner tous les habitants fut l'institution du couvre-feu. (159)

Selon Foucault, la ville devenue un huis-clos, constitue l'image même de la discipline-blocus : « l'institution close, établie dans les marges, et toute tournée vers des fonctions négatives : arrêter le mal, rompre les communications, suspendre le temps[1]. » Les autorités d'Oran agissent de la sorte lorsqu'ils interdisent l'échange de toute correspondance de peur que les lettres véhiculent le mal. Quant aux cabines téléphoniques, leur usage est très restreint, car elles provoquent des encombrements favorisant le désordre social.

La ville pestiférée d'Oran dans *LP* ressemble à tout point à celle décrite par Foucault, d'abord, par la surveillance à laquelle les Oranais sont assujettis : « La porte était gardée par des factionnaires en armes et, de temps en temps, un cri bizarre traversait la cour qui séparait la caserne de la porte. » (137) Ensuite, par le travail d'écriture ininterrompu d'une administration efficace, décrite par le narrateur ainsi : « la peste [...] était d'abord une administration prudente et impeccable, au bon fonctionnement. » (166) Le control s'exerce par le moyen des rapports, des fiches, des laissez-passer à signer et à faire signer y compris pour les obsèques :

> L'organisation [des enterrements] était donc très bonne et le préfet s'en montra satisfait. Il dit même à Rieux que cela valait mieux en fin de compte que les charrettes de morts conduites par des nègres, telles qu'on les retrouvait dans les chroniques des anciennes pestes. — Oui, dit Rieux, c'est le même enterrement, mais nous, nous faisons des fiches. Le progrès est incontestable. (162)

Camus fait la satire de cette administration, qui n'est jamais à court d'idées pour expédier le plus rapidement les corps tout en réservant de la place pour les prochains hôtes :

> Quand les voyages de l'ambulance étaient terminés, on amenait les brancards en cortège, on laissait glisser au fond, à peu près les uns à côté des autres, les corps dénudés et légèrement tordus et, à ce moment, on les recouvrait de chaux vive, puis de terre, mais jusqu'à une certaine hauteur seulement, afin de ménager la place des hôtes à venir. (162)

L'individu est réduit finalement à un chiffre dans un livre des registres que les parents du défunt doivent signer. Ce registre constitue aux yeux du narrateur de *LP*, la différence entre les animaux et les hommes, car pour ces derniers « le contrôle était toujours possible ». (163)

Foucault oppose à cette image de la ville empestée — exemple de la discipline-blocus, l'image de la discipline-mécanisme, appelée aussi

[1] FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir: naissance de la prison*, *op. cit.*, p. 244.

« panoptisme[1] ». Dans la première image, il s'agit d'une discipline d'exception, tandis que la seconde constitue un mécanisme de surveillance généralisé dans lequel le pouvoir devient visible et invérifiable aux yeux du détenu : « Visible : sans cesse le détenu aura devant les yeux la haute silhouette de la tour centrale d'où il est épié. Invérifiable : le détenu ne doit jamais savoir s'il est actuellement regardé ; mais il doit être sûr qu'il peut toujours l'être[2]. » Le sanatorium dans *DZ* se dresse comme une machine à guérir, suivant le schéma panoptique. Ainsi, le narrateur situe le docteur Behrens dans la hiérarchie du sanatorium, comme étant un proche des hautes sphères du pouvoir, tout en réduisant ses fonctions à celles d'un simple agent (*ein Agent*), d'un fonctionnaire (*ein Funktionär*) :

> *Hofrat Behrens war keineswegs Inhaber und Besitzer der Anstalt, — obgleich man wohl diesen Eindruck gewinnen konnte. Über und hinter ihm standen unsichtbare Mächte, die sich eben nur in Gestalt des Bureaus bis zu einem gewissen Grade manifestierten: ein Aufsichtsrat, eine Aktiengesellschaft[3] (183-184).*

L'une des manifestations du pouvoir dans le sanatorium est le conseil de surveillance[4] (*Aufsichtsrat*) dont l'une des fonctions consiste justement dans le contrôle de la gestion de la société anonyme et ce de manière constante.

Tandis que dans *LP*, les malades confinés dans les camps d'isolement observent les surveillants : « il avait suffi de placer des sentinelles aux quatre portes d'entrée pour rendre l'évasion difficile. » (215) Dans *DZ*, les médecins s'octroient le droit d'empêcher les pensionnaires de quitter les lieux, comme Settembrini raconte à Castorp :

> *ich wollte hinreisen [...]. Aber dieser Schuft von Hofrat verbot es mir unter Todesdrohungen, — und, was wollen Sie, ich fürchtete den Tod und reiste nicht. Ich war verzweifelt, wie Sie sich denken können, über den Streich, den meine unzulängliche Gesundheit mir spielte[5]. (340)*

À l'opposé de la ville d'Oran, dans le sanatorium, il n'y a pas de grilles, ni de sentinelles et, cependant, cette liberté dont les pensionnaires jouissent n'est

---

[1] *Panopticon* est un type d'architecture carcérale imaginé par Jérémy Bentham au XVIII[e] siècle constitué d'une tour centrale d'où un gardien observe les détenus dans leurs cellules sans être vu d'eux.

[2] FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir: naissance de la prison*, *op. cit.*, p. 235.

[3] « Le conseiller Behrens n'était nullement ni le gérant ni le propriétaire de l'établissement, même si l'on pouvait sans doute avoir cette impression. Au-dessus de lui et derrière lui se trouvaient des puissances invisibles ne prenant guère que la forme d'un bureau pour se manifester dans une certaine mesure : un conseil d'administration, une société anonyme » (139)

[4] Dans le système allemand, les deux organes de gouvernance d'une société anonyme sont le directoire (*Vorstand*) et le conseil de surveillance (*Aufsichtsrat*), tandis qu'en Suisse le conseil d'administration (*Verwaltungsrat*) est l'organe exécutif suprême chargé de diriger les affaires. Ainsi, nous préférons traduire *Aufsichtsrat* par conseil de surveillance.

[5] « Je voulais y aller [...] mais ce bandit de docteur me l'a interdit en usant de menaces de mort et, que voulez-vous ? Craignant la mort, je n'ai pas fait le voyage. J'étais désespéré, comme vous pouvez l'imaginer, de ce tour que m'avait joué ma santé déficiente. » (256)

qu'une apparence. En témoignent les manœuvres de Frau Stöhr afin de se dérober à la surveillance du sanatorium et retrouver furtivement le capitaine Miklosich :

> *Sie [Frau Stöhr] pflegte abends zur Täuschung der Aufsicht ihr brennendes Tischlämpchen auf den Balkon hinauszustellen, sich heimlich davonzumachen und drunten im Englischen Viertel ihrer Zerstreuung nachzugehen. Ihr Mann wartete in Cannstatt auf sie. Übrigens war sie nicht der einzige Patient, der diese Praktik übte*[1]*. (210)*

De manière analogue au panoptisme foucaldien, la vigilance dans le sanatorium est discontinue dans sa pratique, mais ses effets s'installent dans la durée. Ainsi, lorsque les pensionnaires, incités par Mynheer Peeperkorn, se livrent à des beuveries, le narrateur les compare à des écoliers sans surveillance (*eine unbeaufsichtigte Schulklasse*). En effet, lorsque le bruit court que le docteur Behrens se dirige au salon, les pensionnaires courent rejoindre leurs chambres afin d'éviter d'être surpris par le médecin-chef :

> *Gegen zwei Uhr flog die Nachricht auf, "der Alte" —Hofrat Behrens also— nähere sich in Gewaltmärschen den Konversationsräumen. Panik wütete in demselben Augenblick unter der entnervten Gästeschaft. Stühle und Eiskübel stürzten. Man floh durch das Bibliothekszimmer*[2]*. (786)*

Notons que la seule idée que le docteur Behrens arrive suffit à disperser le groupe et à finir la fête. Ainsi, Peeperkorn traite les fuyards d'esclaves peureux (*furchtsamen Sklaven*), insistant sur la dépendance absolue qui lie les pensionnaires à Behrens, maitre du lieu.

Une fois que les pensionnaires internalisent la présence permanente des médecins cette surveillance n'est plus nécessaire. En effet, les docteur Behrens et Krokowski dissuadent les malades de regagner la plaine, tant par les menaces que par des divertissements variés, comme Behrens concède à Castorp : „*die Obrigkeit ein Auge auf Sie hat, ein unverwandtes Auge, mein Lieber, und rastlos auf Ihre Divertierung bedacht ist. Der alte Behrens ist auch da*[3]*."* (860) Or, la sollicitude du médecin-chef disparait lorsqu'il constate l'inaptitude de Hans Castorp à vivre de nouveau dans la plaine. La négligence à l'égard de son apparence physique trahit chez Castorp la profonde indifférence qu'il ressent envers le monde. Ainsi, ni le docteur Behrens, ni même l'infirmière Adriatica von Mylendonk lui adressent guère la parole, convaincus que Castorp ne quittera pas le sanatorium :

---

[1] « D'ordinaire, le soir, pour tromper toute surveillance, [madame Stöhr] plaçait sa lampe allumée sur le balcon, s'esquivait discrètement et allait se distraire au bourg, dans le quartier anglais. Son mari l'attendait à Cannstadt, dans le Bade-Wurtemberg. Du reste, elle n'était pas la seule malade à procéder ainsi. » (159)

[2] « Vers deux heures, le bruit courut que le " vieux", c'est-à-dire le docteur Behrens, se dirigeait vers les salons au pas de course. Les pensionnaires fourbus furent frappés de panique. Des chaises et des seaux à glace se renversèrent. On s'enfuit par le salon de lecture. » (594)

[3] « Les autorités ont l'œil sur vous ; elles ne vous quittent pas des yeux, mon cher, elles veillent à vous divertir sans relâche. Le vieux Behrens est encore là. » (649)

> *Jedenfalls war hier einer, auf den die Obrigkeit fürder kein sorgendes Auge zu haben brauchte, weil es gewiß war, daß in seiner Brust keine wilden und trotzigen Entschlüsse mehr reifen würden, —ein Sicherer und Endgültiger, der längst gar nicht mehr gewußt hätte, wohin denn sonst, der den Gedanken der Rückkehr ins Flachland überhaupt nicht mehr zu fassen imstande war*[1]*... (972)*

Tous les avertissements de Settembrini s'avèrent vains, l'assujettissement de Castorp est bel et bien réel. L'efficacité du pouvoir panoptique réside justement dans le fait que celui qui est soumis intériorise les normes, il les inscrits en soi, de sorte qu'il devient le principe, la cause même de son esclavage.

b Être esclave de soi-même

La captivité désigne d'abord, dans les romans du corpus, une situation communautaire : celle d'un peuple prisonnier, d'un pays qui tombe aux mains de l'ennemi. Dans le cas particulier de *LP*, la captivité renvoie à un événement historique : l'Occupation qui se transforme en un symbole de la solitude humaine. En effet, il y a parallélisme entre la ville coupée du reste du pays où la communication avec l'extérieur est impossible et l'individu incapable de traduire en mots sa souffrance :

> Dans ces extrémités de la solitude, enfin, personne ne pouvait espérer l'aide du voisin et chacun restait seul avec sa préoccupation. Si l'un d'entre nous, par hasard, essayait de se confier ou de dire quelque chose de son sentiment, [...] la réponse tombait toujours à faux, il fallait y renoncer. (74-75)

Il s'agit comme l'affirme l'instance narratrice d'un « exil chez soi » (72). L'image de l'enfermement devient dans *LP* double, voire triple : la ville empestée est enfermée, les malades sont isolés et même le « moi » est exilé. Notons à cet égard que le moi écrit (personnage de Bernard Rieux) et le moi écrivant (auteur) tendent à se confondre lorsque l'auteur transpose son expérience d'un exil chez soi au narrateur. Le sentiment de nostalgie traduit mieux ce sentiment d'exil, car pour les prisonniers de la peste quelqu'un a été connu, aimé et puis perdu. La séparation définit plusieurs personnages, par exemple, Bernard Rieux dont l'épouse est partie en sanatorium et il ne peut pas la rejoindre ou encore Raymond Rambert dont la compagne est restée à Paris.

L'existence des prisonniers de la peste chute dans le passé qui prend de l'ampleur par opposition au présent de l'éloignement. Les amants surtout se

[1] « Quoi qu'il en soit, la direction n'avait plus besoin de couver des yeux cet être-là, certaine qu'il ne mûrirait plus de résolutions impétueuses ni de bravades : un patient sûr, un permanent qui, depuis longtemps, ne savait plus où aller, n'était même plus capable de concevoir l'idée de revenir au plat pays... » (733)

complaisent dans leurs souvenirs sans cesse ressassés, tournant le dos au monde extérieur : « Ce monde extérieur qui peut toujours sauver de tout, ils fermaient les yeux sur lui, entêtés qu'ils étaient à caresser leurs chimères trop réelles » (73). Si le désespoir préserve les amoureux de la panique générale, lorsque la maladie s'abat sur l'un d'eux, le survivant plonge aussitôt dans une solitude encore plus profonde :

> S'il arrivait que l'un d'eux [des amants] fût emporté par la maladie, c'était presque toujours sans qu'il eût le temps d'y prendre garde. Tiré de cette longue conversation intérieure qu'il soutenait avec une ombre, il était alors jeté sans transition au plus épais silence de la terre. (75)

Les autres habitants se contaminent aussi d'une sorte d'indifférence et d'ennui général : « La peste avait supprimé les jugements de valeur. Et cela se voyait à la façon dont personne ne s'occupait plus de la qualité des vêtements ou des aliments qu'on achetait. On acceptait tout en bloc. » (169) La peste impose un mode de vie répétitif : le théâtre présentant la même pièce, le cinéma rejouant le même film ou encore Rambert réécoutant sans cesse le même disque de Louis Armstrong, car il n'en a que celui-là.

Cette chute de l'existence est déclenchée par la peste qui sépare les uns des autres : par la mort, par la quarantaine, par la solitude et aussi par la peur de la contagion. Certes les personnages subissent la peste et la séparation d'un être cher, mais ils alimentent aussi cette douleur :

> Ce malheur qui nous venait de l'extérieur et qui frappait toute une ville, ne nous apportait pas seulement une souffrance injuste dont nous aurions pu nous indigner. Il nous provoquait aussi à nous faire souffrir nous-mêmes et nous faisait ainsi consentir à la douleur. (74)

Si la peste dans le roman de Camus est une métaphore du mal humain, ce dernier vient du *dehors* et s'impose à l'être humain qui le subi. La maladie, la guerre, la solitude sont autant des maux infligés à l'individu et que celui-ci endure tant bien que mal.

Ainsi, Paul Ricœur cite Emmanuel Kant dans *Philosophie de la volonté II : Finitude et culpabilité* (1988) pour affirmer ceci :

> *[*l']extériorité est si essentielle au mal humain que l'homme, dit Kant, ne saurait être le méchant absolu, le Mauvais ; il est toujours le méchant second, le méchant par séduction ; le mal est à la fois "posé" maintenant et toujours déjà là : commencer c'est continuer ; c'est cet être-séduit qui est symbolisé dans l'extériorité d'un contact impur, il est essentiel que le mal soit en quelque manière subi : ce sera le fond de vérité, entre autres erreurs, de toute identification du mal humain à un pathos, à une "passion[1]".

Ce schéma de la séduction exposé par Ricœur met un exergue que la captivité est une conséquence de la contagion. Dans le sens où, ce qui vient de l'extérieur de

[1] RICŒUR Paul, *Philosophie de la volonté II : Finitude et culpabilité*, Paris : Aubier, 1988.

l'individu, ce dehors séduisant attire l'être humain et l'incite au mauvais choix : il finit par être contaminé.

C'est ce qui arrive à Hans Castorp dans le roman de Thomas Mann. Dans *DZ,* le héros est prévenu à plusieurs reprises par l'humaniste italien, Settembrini, des dangers d'un séjour prolongé au sanatorium. Ce dernier, conscient de la séduction que Clawdia Chauchat exerce sur l'ingénieur, tente en vain de le dissuader de poursuivre son séjour :

> *Ich habe Ihnen von der mir zugefallenen Aufgabe nur erzählt, um Sie zu erinnern, um Sie zu sich zu bringen, um Ihre Begriffe richtigzustellen, die sich offenbar unter atmosphärischen Einflüssen zu verwirren beginnen. Ich dringe in Sie: Halten Sie auf sich! Seien Sie stolz und verlieren Sie sich nicht an das Fremde! Meiden Sie diesen Sumpf, dies Eiland der Kirke, auf dem ungestraft zu hausen Sie nicht Odysseus genug sind. Sie werden auf allen vieren gehen, Sie neigen sich schon auf Ihre vorderen Extremitäten, bald werden Sie zu grunzen beginnen, —hüten Sie sich*[1]*! (342)*

Constatons d'abord que Settembrini insiste sur le fait que c'est l'ambiance externe qui peut l'égarer. Le lieu aussi fascinant qu'il paraisse aux yeux de Castorp comporte aussi de dangers. La montagne est, comme le titre en allemand le suggère, *magique*. À cet égard la traductrice Claire de Oliveira explique dans sa « Postface » que le substantif allemand „*Zauberberg*" renvoie au mont de Vénus (*Venusberg*) du *Tannhäuser* de Wagner[2]. Cette référence sexuelle est corroborée par une autre qui apparait à l'épilogue du roman pour désigner ce lieu : « le mont des péchés » (*Sündenberg*).

Selon la comparaison établie par Settembrini, Castorp, tel Ulysse, s'avance au royaume des ombres (*Schattenreich*) qui serait le sanatorium. Quant à Circé, cette figure mythique, aurait pour correspondant dans *DZ* Clawdia Chauchat qui, comme la magicienne dans l'*Odyssée,* elle constitue un danger pour le héros. Settembrini retient l'épisode du chant X de l'*Odyssée*, où les compagnons d'Ulysse sont transformés en porcs après avoir bu un breuvage et prévient Castorp du péril qu'il encourt, comme les compagnons d'Ulysse, il pourrait aussi perdre son humanité. Le conseil de Settembrini arrive trop tard. Lors de la soirée de carnaval dans le sous-chapitre « Nuit de Walpurgis » (*Walpurgisnacht*), les pensionnaires s'amusent à dessiner un petit cochon sans l'aide du regard. À cette occasion, Castorp demande un crayon à Clawdia Chauchat afin de dessiner ledit cochon,

---

[1] « Si je vous ai parlé de la tâche qui m'incombe c'est seulement pour vous rappeler une chose, pour que vous fassiez votre propre chemin en rectifiant vos conceptions qui, de toute évidence, commencent à s'égarer sous l'influence de cette ambiance. J'insiste : prenez garde à vous ! Soyez fier et, en allant vers l'étranger, ne renoncez pas à ce que vous êtes ! Évitez ce bourbier, cet îlot de Circé : vous n'êtes pas assez Ulysse pour y séjourner impunément. Vous allez vous retrouver à quatre pattes, vos extrémités antérieures se penchent déjà et, bientôt, vous pousserez des grognements, gare à vous ! » (257)

[2] OLIVEIRA Claire de, « Postface », *op. cit.*

insistant ainsi sur le lien entre Circé et le conseil de Settembrini. Bien que Castorp ne soit pas transformé en cochon, il succombe au charme de la belle femme russe et cette conversation, entretenue une nuit de carnaval, suffit à le détourner définitivement de son chemin dans la plaine.

Après le départ de Madame Chauchat, Castorp décide de prolonger son séjour avec le seul espoir de la retrouver un jour et cet espoir est bien évidemment déçu lorsqu'elle revient accompagnée de Peeperkorn et repart pour toujours. Ainsi, la magicienne qui ensorcelle le héros s'écarte de son chemin à deux reprises et celui-ci ne cesse pas de séjourner dans le sanatorium. Ni la mort, ni la perte de son cousin, ne sont suffisantes pour que Castorp se libère de l'ensorcellement, de la profonde inertie. Si au début c'était les médecins qui le retenaient, ensuite c'était l'espoir d'aimer Clawdia Chauchat un jour, mais toutes ces raisons s'évanouissent jusqu'à révéler l'inaptitude de Castorp à reprendre en main sa vie. Il est toujours captif dans ce lieu, mais plus personne ne le retient : il est devenu captif de lui-même.

Ricœur démontre en effet que la séduction par le dehors, dans le cas de Castorp serait l'ambiance du sanatorium et l'influence de Clawdia Chauchat, ne saurait justifier à lui seul la symbolique de la captivité. Selon le philosophe français cette image de la captivité et de l'infection *externes* sont finalement transposés « à l'intérieur » : « L'un [la captivité] et l'autre [l'infection] symboles sont ainsi transposés "vers l'intérieur" pour dire une liberté qui s'asservit elle-même s'affecte et s'infecte par son propre choix[1] ». L'existence de ces symboles renvoie, d'après Ricœur, à un libre arbitre captif qu'il appelle *serf-arbitre*. Au début de ce chapitre, il semblait que la liberté était à délivrer pour un peuple ou une communauté captive. Or, ces images de l'extériorité du mal apparaissent comme des symboles de la vraie captivité, celle du libre arbitre. Suivant donc la lecture de Ricœur, on peut interpréter le long séjour de Castorp dans le sanatorium comme la preuve d'une liberté qui s'affecte par son propre choix.

Cette idée d'une liberté captive traduit le paradoxe d'un individu responsable *et* captif. Quant à la notion de la responsabilité, Ricœur la définit ainsi :

> [L'] homme a eu la conscience de responsabilité avant d'avoir la conscience d'être cause, agent, auteur [...] ce qui est premier ce n'est plus la réalité de la souillure, la violation objective de l'Interdit, ni la Vengeance que cette violation déchaîne, mais l'usage mauvais de la liberté, ressenti comme une diminution intime de la valeur du moi[2].

L'intérêt de cette réflexion sur la responsabilité réside dans le renversement qu'elle opère. C'est la diminution de la valeur du moi qui exige le châtiment afin que celui-

[1] RICŒUR Paul, *Philosophie de la volonté II : Finitude et culpabilité*, *op. cit.*, p. 302.
[2] *Ibid.*, p. 257.

ci se convertisse en expiation. Cette définition de la responsabilité sert à comprendre les agissements du personnage de Bucky Cantor dans *N.* Celui-ci souffre terriblement, car il se prend pour le vecteur du mal, celui par qui la polio est arrivée dans son quartier. Or, l'intrigue ne fournit pas des preuves suffisamment convaincantes pour conclure que Bucky a été, comme il l'affirme lui-même, le porteur de la polio : ""*I was the Typhoid Mary of the Chancellor playground. I was the playground polio carrier. I was the Indian Hill carrier*[1]."" (248)

Peu importe le manque d'évidences dans la conscience de Bucky, il n'a pas besoin d'être réellement le vecteur de la polio, il lui suffit d'être prêt à supporter le châtiment. Il décide d'être « chargé » de la faute sans chercher à éclaircir son rôle dans la contagion. La discussion qu'il entretient avec O'Gara, le chargé de terrains de jeu au service de l'inspection des collèges, s'avère particulièrement révélatrice. En effet, lorsque Bucky décide de démissionner à son poste pour effectuer un remplacement dans un camp de vacances des, il doit informer O'Gara dont la brusquerie ressemble à celle de son grand-père. La conversation entre Bucky et son responsable hiérarchique se transforme en un procès criminel dont il attend le verdict :

> *O'Gara brusqueness wasn't unlike his grandfather's, perhaps because it was acquired on the same tough streets of the Third Ward. His grand-father was, of course, the last person he wanted to be thinking about while doing something so out of keeping with who he really was. He wanted to be thinking about Marcia and the Steinbergs and the future, but instead there was his grandfather to deliver the verdict*[2] *(136-137).*

Tout contribue à cette idée d'un procès criminel dont le juge n'est autre que son propre grand-père. Bucky apparait comme « coupable » du fait d'être conscient de ne pas agir en accord avec ses valeurs. Constatons également la présence du substantif « verdict » que dans un procès criminel porte à la fois sur la culpabilité et sur la peine prononcée.

Le procès commence avec la défense de Bucky, ce dernier explique à son supérieur que le directeur nautique qu'il va remplacer au camp de vacances a été enrôlé dans l'armée. Mais O'Gara réplique en accusant Bucky de son manque de sérieux :*""You realize that leaving me in the lurch in July like this isn't likely to make me disposed to ever hired you again, Cancer." "Cantor," Mr. Cantor corrected him,*

---

[1] « "J'étais la Mary Typhoïde du terrain de jeu de Chancellor. J'étais le porteur sain de la polio. J'ai été le porteur de la polio à Indian Hill. " » (101)

[2] « La brusquerie d'O'Gara n'était pas sans ressembler à celle de son grand-père, peut-être parce qu'elle s'était forgée dans les mêmes rues mal famées du Troisième District. Son grand-père était évidemment la dernière personne à qui il souhaitait penser pendant qu'il était en train de faire quelque chose de si peu conforme à ce qu'il était vraiment. Il voulait penser à Marcia, et aux Steinberg, et à l'avenir, que lieu de quoi il y avait son grand-père qui rendait le verdict » (57).

as he always has to when they spoke[1]." (137) La confusion entre « Cancer » et « Cantor » trahit une confusion entre la maladie (le cancer) et l'erreur qu'il est en train de commettre. La maladie (polio ou cancer) porte le signe d'une chute, d'un écart dans son comportement. Bucky fini par s'excuser lamentablement devant son supérieur en disant : *""I have to go. I have no choice""* (138). O'Gara rétorque ainsi :

> *"You have no choice, do you? Sure you got a choice. What you're doing is called making a choice. You're making your escape from the polio. [...] You're an opportunist, Cancer. I could say worse, but that will do." And then, with revulsion, he repeated, "An opportunist," as though the word stood for every degrading instinct that could possibly stigmatize a man*[2]*. (138)*

Le verbe « stigmatiser » (*to stigmatize*) signifie porter des marques, tels que des cicatrices ou encore être marqué au fer chaud en punition d'un crime. En accusant Bucky d'être un opportuniste, O'Gara le marque symboliquement de la faute.

La force de la culpabilité réside moins dans les actes que dans l'intériorisation de la punition. Ainsi, lorsque sa grand-mère l'informe de la fermeture de tous les terrains de jeu, Bucky regrette amèrement d'avoir démissionné et prend la mesure de son choix :

> *So if he'd remained in Newark a few days longer, he would never have had to quit. Instead he would have been released, free to do whatever he wanted and to go wherever he liked. If only he'd stayed, he would have never have had to phone O'Gara and take what he took from O'Gara. If only he'd stayed, he would never have had to walk out on his kids and look back for a lifetime at his inexcusable act*[3]*. (194)*

Cette litanie insiste sur la captivité de Bucky, s'il était resté il aurait pu jouir de sa liberté, libre de faire ou d'aller où il voulait. Cette pensée révèle justement qu'il se sent enfermé dans les montagnes où il s'est rendu précisément pour se libérer de la polio. Désormais, Bucky assume pleinement sa culpabilité ce qui veut dire, en suivant la lecture de Ricœur, qu'il cherche le châtiment afin que celui-ci se transforme en expiation, en amendement. Seulement par en purgeant sa peine,

---

[1] « Vous vous rendez compte que, me faire un faux bond comme ça, en plein mois de juillet, ne va certainement pas me donner envie de jamais vous recruter à l'avenir, Cancer. — Cantor, corrigea Mr Cantor, comme il devait le faire chaque fois qu'ils se parlaient. » (57)

[2] « "Soi-disant vous n'avez pas le choix ? Bien sûr que vous avez le choix. Ce que vous faites, c'est un choix. Vous fichez le camp loin de la polio [...]. Vous êtes un opportuniste, Cancer. Je pourrais dire pire, mais ça ira comme ça." Puis, avec dégoût, il répéta : "Un opportuniste," comme si le mot représentait la somme de tous les vils instincts qui pouvaient stigmatiser un homme. » (57)

[3] Donc, s'il était resté à Newark quelques jours de plus, il n'aurait jamais eu besoin de démissionner. Au lieu de ça, on l'aurait relevé de sa tâche, le laissant libre de faire ce qu'il voulait et d'aller où il voulait. Si seulement il était resté, il n'aurait jamais eu à téléphoner à O'Gara ni à subir ses reproches. Si seulement il était resté, il n'aurait jamais eu à abandonner ses gosses ni à repenser pendant le restant de ses jours à son acte inexcusable. » (79)

Bucky pourra se délivrer lui-même de son propre esclavage, il pourra enfin effacer la marque de son acte inexcusable.

Conclusion

Les groupes menacés par les épidémies dans la fiction cherchent à domestiquer la peur en situant le mal dans un ailleurs lointain. La menace se situe, cependant, à l'intérieur de la communauté et les moyens de transports insistent sur la proximité du mal. Chez García Márquez et chez Philip Roth la maladie est associée à un groupe humain perçu comme un voisin hostile duquel il faut se méfier. Tandis que dans le roman de Camus, le camp adverse, l'Allemagne nazie n'est jamais clairement décrite, le romancier algérois efface toute référence trop littérale de la guerre et choisit l'allégorie de la peste. Nous avons démontré que l'image de ce forain, cet étranger menaçant n'est qu'un bouclier de protection imaginaire, employée pour que la communauté puisse construire son récit identitaire par opposition à l'Autre.

Or, l'arrivée de la maladie a pour conséquence de brouiller les frontières entre les groupes, la crainte du mélange s'apparente au comportement du paranoïaque qui impute tous les échecs, toutes les difficultés à autrui. Chez García Márquez et chez Roth, les personnages puissent dans la réalité, mais pour en donner des interprétations imaginaires. Encore une fois, *LP* s'en démarque clairement, puisque l'un des personnages est *en réalité* en train d'aider la peste. Cottard représente les individus ayant collaboré avec le nazisme durant l'Occupation. Le narrateur se focalise sur ce personnage qui sympathise, profite et s'enrichit pendant la peste, tout en refusant de rejeter sur lui toute la faute. Dans les romans de Roth, de García Márquez et de Camus, le passage à la violence est déjà latent, de sorte que l'enfermement s'érige en mesure disciplinaire employé par les autorités afin de contrôler la population.

Signalons en dernier analyse que le roman de Thomas Mann se distingue nettement, dans la mesure où l'opposition entre deux groupes est moins marquée. De plus, la paranoïa collective et la recherche des coupables sont absents de l'intrigue. En revanche, le thème de l'enfermement, littérale et symbolique, est très présent, le romancier allemand détaille les conséquences sur la psyché des individus trop longtemps confinés. À travers la figure de Castorp s'exprime ce libre arbitre captif, cette impossibilité de reprendre sa vie en main. Pour des motifs différents, un autre personnage, Bucky Cantor (*N*), est esclave de lui-même : il se considère coupable de l'épidémie ravageant son quartier.

Chapitre V
Rites de purification

L'image illusoire du monde divisée en deux camps : « nous » et « eux » répond au fonctionnement élémentaire du psychisme humain en situation de crise. À cet égard Sander Gilman explique dans *L'Autre et le Moi* que les stéréotypes sont, chez un individu non pathologique, « un mécanisme de défense momentané, qu'il abandonnera une fois que son angoisse aura été apaisée[1]. » Tandis qu'une personnalité pathologique voit le monde par le biais d'une différenciation rigide[2]. Gilman conclut en affirmant que le premier est en mesure de refouler son agressivité, alors que le second se comportera de manière hostile. L'individu pathologique perçoit l'Autre comme une menace pour soi et, en le supprimant, il croit vaincre la mort. Dans les œuvres du corpus, les peuples ou les nations agissent comme cet individu pathologique. Ils commencent par cataloguer l'Autre comme « sale » et, une fois perçu comme une ordure, l'éliminer s'apparente à un geste domestique de pure hygiène.

Bien qu'il s'agisse d'une métaphore, puisque la salissure de l'Autre n'est jamais une tache littérale, elle entraine une violence de masse tant dans la fiction que dans la réalité historique que les romanciers décrivent. Ce n'est donc pas étonnant que le contexte de la Deuxième guerre mondiale apparaisse en filigrane dans *LP* et *N*, puisque le mythe de la pureté — conjugué avec celui de la santé — se trouve au cœur des conceptions raciales des nazis[3]. De sorte que les métaphores du « nettoyage », associés à la propreté et à la santé, dissimulent la mise à mort des individus considérés comme « impurs ». La violence est dirigée envers ces derniers, se débarrasser d'eux sert dans l'imaginaire à sortir de la crise (économique, sociale ou religieuse) dans laquelle la communauté est plongée. Cette violence sacrificielle fait l'objet d'une mise en ordre, d'une réécriture et ce afin d'attribuer un sens au sacrifice.

---

[1] GILMAN Sander L., *L'Autre et le Moi : stéréotypes occidentaux de la race, de la sexualité et de la maladie*, *op. cit.*, p. 15.
[2] *Ibid.*
[3] SEMELIN Jacques, *Purifier et détruire : usages politiques des massacres et génocides*, *op. cit.*, p. 64-66.

1 Violence contagieuse

Désigner un phénomène comme « contagieux » revient avant tout à insister sur sa transmissibilité, c'est pourquoi Georges Vigarello, Philippe Roussin et Jacques Cheyronnaud considèrent la contagion comme une catégorie appartenant au domaine plus large de la transmission[1]. Dans les romans du corpus, la tuberculose, la peste ou encore la polio servent à métaphoriser un autre phénomène caractérisé par sa communicabilité : la violence. À l'instar de la maladie contagieuse, la moindre violence peut entrainer rapidement une escalade cataclysmique. C'est pourquoi dans *LP, N* et *DZ*, la Deuxième guerre mondiale incarne cette violence hautement transmissible et dont les efforts pour l'arrêter semblent, comme pour les maladies contagieuses, voués à l'échec. Dans cette partie nous étudions la manière dont les romanciers transcrivent ce contexte historique particulièrement mouvementé en Europe et aux États-Unis où les sociétés se trouvaient en proie à la violence.

a La Deuxième Guerre mondiale vue par Philip Roth

Dans la fiction crée par Philip Roth, l'épidémie de poliomyélite éclate en 1944 et bien que les États-Unis soient déjà engagés dans le deuxième conflit mondial depuis trois ans, les références à la guerre surviennent *seulement* lors de la brève biographie de Bucky Cantor. L'instance narratrice décrit d'abord l'ambiance pesante qui règne dans la ville de Newark lorsque l'épidémie de poliomyélite commence à sévir. Ensuite se déroule l'épisode où les Italiens viennent provoquer Bucky Cantor, en menaçant de contaminer les enfants du quartier juif de Weequahic. La première allusion à la guerre apparait dans une analepse, où le narrateur transcrit les effets de l'attaque de Pearl Harbor sur Bucky Cantor :

> *Mr. Cantor had been twenty and a college junior when the U.S. Pacific Fleet was bombed and nearly destroyed in the surprise Japanese attack at Pearl Harbor on Sunday, December 7, 1941. On Monday the eighth he went off to the recruiting station outside City Hall to join the fight. But because of his eyes nobody would have him, not the army, not the navy, the coast guard, or the marines*[2]*. (26)*

[1] VIGARELLO Georges, ROUSSIN Philippe et CHEYRONNAUD Jacques, « Présentation », *op. cit.*, p. 6.

[2] « Mr Cantor avait vingt ans et il était étudiant de deuxième année lorsque la flotte américaine fut bombardée dans le Pacifique et presque entièrement détruite lors de l'attaque-surprise des Japonais à Pearl Harbor, le dimanche 7 décembre 1941. Le lundi 8, il se rendit au bureau de recrutement installé devant l'hôtel de ville afin de prendre part au combat. Mais à cause de ses yeux, personne ne voulut de lui, ni l'armée de terre, ni la marine, ni les garde-côtes, ni les marines. » (14)

La description indirecte sert à placer cet événement — l'attaque de Pearl Harbor — comme le déclencheur de l'engagement de Bucky. Le sentiment d'exclusion ressenti par Bucky est renforcé dans le roman par l'anaphore *"not the army, not the navy"* qui se poursuit grâce à une ellipse : *" [not the] coast guard, [not the] marines"*. Philip Roth, comme l'affirme Josyane Savigneau, choisit de placer l'intrigue en 1944, car Bucky devait faire la guerre[1].

Il s'agit en effet de l'épisode clé dans la construction du personnage car son passé, son présent et son futur convergent ici. Bucky Cantor perd sa mère en couches et son père pour cause de prison, il est élevé par son grand-père, Sam Cantor, pour qui la virilité se trouvait au centre de l'éducation du garçon : *"The grand-father saw to the boy's masculine development, always on the alert to eradicate any weakness that might have been bequeathed — along with the poor eyesight— by his natural father[2]"* (22). Guetter la moindre faiblesse du petit-fils revient à le suspecter de porter en lui une dégénérescence (physique ou morale). Afin de surmonter ses propres handicaps et être à la hauteur des expectatives de son grand-père, Bucky Cantor devient un jeune homme robuste qui pouvait servir son pays, et même changer le cours de la guerre, s'il avait eu une bonne vue : *"He felt the shame of someone who might by himself have made a difference as the U.S. forces in the Pacific suffered one colossal defeat after another[3]."* (27) Rien ne parvient à consoler le jeune homme qui voit ses efforts ruinés :

> *What good were his muscular build and his athletic prowess if he couldn't exploit them as a soldier? He hadn't been lifting weights since early adolescence merely to be strong enough to hurl the javelin — he had made himself strong enough to be a marine[4]. (26)*

Un retournement des événements se produit dans cette citation lorsque les conséquences et les causes sont renversés : l'attaque de Pearl Harbor n'est plus à l'origine de l'engagement de Bucky dans l'armée, il s'agit plutôt d'une ambition qu'il nourrissait depuis l'adolescence et dont la guerre lui fournit l'occasion de s'enrôler.

La lecture faite par Bucky de ce rejet de l'armée est celle d'une incompétence, d'une insuffisance essentielle à lui. L'instance narratrice montre

---

[1] SAVIGNEAU Josyane, *Avec Philip Roth*, *op. cit.*, p. 182.

[2] « C'est le grand-père qui prit en main le développement viril du garçon, guettant toujours la moindre faiblesse qu'il aurait pu hériter, avec sa mauvaise vue, de son père naturel » (13).

[3] « Il était honteux comme quelqu'un dont la seule présence aurait pu inverser le cours des choses, tandis que les forces américaines du Pacifique subissaient raclée sur raclée. » (15)

[4] « À quoi bon sa carrure d'athlète et ses prouesses sportives s'il ne pouvait pas être soldat ? Il n'avait pas soulevé des poids et haltères depuis le début de son adolescence dans la seule intention d'avoir la force de lancer le javelot, il avait voulu être assez fort pour pouvoir devenir un marine. » (14)

comment Bucky prend plus de responsabilités qui lui correspondent, dans la mesure où il considère cet épisode comme un échec personnel :

> *He was ashamed to be seen in civilian clothes, ashamed when he watched the newsreels, ashamed when he took the bus home to Newark from East Orange at the end of the school day and sat beside someone reading in the evening paper the day's biggest story: "Bataan Falls," "Corregidor Falls," " Wake Island Falls*[1]*." (27)*

La répétition de l'adjectif « honteux » (*ashamed*) met en valeur l'obsession du personnage. Chaque activité de sa journée lui rappelle d'une manière ou d'une autre son incapacité. Le narrateur se détache du point de vue de Bucky, en qualifiant la pensée de Bucky d'irrationnelle : "*His grandfather had only recently died, and however irrational the thought, Mr. Cantor felt as though he had let him down and failed to meet the expectations of his undeflectable mentor*[2]*."* (26) L'inaptitude définitive déclarée par l'armée est intériorisé par Bucky qui l'étend à tous les domaines de sa vie privée, il cherchera par tous les moyens à prouver le contraire.

Ce portrait dressé de Bucky fournit une occasion au romancier d'insérer le contexte politique des Etats-Unis durant la guerre en filigrane, par exemple, dans la citation précédente, les chutes de Bataan et de Corregidor lors de l'invasion des Philippines par l'Empire du Japon en 1942. Tout au long du roman, le lecteur parvient à entrevoir le déroulement de la guerre par des informations à propos des personnages. Ainsi, la guerre en Europe apparait étroitement liée aux deux amis de Bucky, Dave Jacobs et Jake Garonzik. Ces derniers faisaient partie des parachutistes qui avaient atterri, à l'aube du jour J, derrière les lignes allemandes sur la péninsule de Normandie. Tandis que ses amis se battent en France contre les Allemands, Bucky lutte contre la polio, menaçant les enfants juifs de Weequahic :

> *If Jake and Dave could parachute into Nazi-occupied France on D-Day and help to anchor the Allied beachhead by fighting their way into Cherbourg against the stiffest German opposition, then surely he could face the dangers of running the playground at Chancellor Avenue School in the midst of a polio epidemic*[3]*. (133-134)*

Bucky s'imagine être un soldat protégeant les hommes de son unité (les enfants de Weequahic) tout en avançant derrière les lignes ennemies. La polio s'apparente

---

[1] « Il avait honte d'être vu habillé en civil, honte quand il regardait au cinéma les actualités relatives à la guerre, honte lorsqu'il prenait le bus d'East Orange à Newark pour rentrer chez lui à la fin de sa journée à Panzer et qu'il était assis à côté d'un homme qui lisait dans le journal du soir les gros titres : "Bataan est tombé", "Corregidor est tombé", " Wake Island est tombé". » (15)

[2] « Son grand-père était mort depuis peu et, même si cette pensée était complètement irrationnelle, Mr Cantor avait le sentiment qu'il l'avait déçu, qu'il n'avait pas répondu aux attentes de son inébranlable mentor. » (14)

[3] « Si Jake et Dave avaient pu se faire parachuter le jour J, dans la France occupée par les nazis, afin de soutenir la tête de pont alliée dans son combat pour libérer Cherbourg, malgré la résistance acharnée de l'armée allemande, il pouvait bien, lui, faire face aux dangers qu'il y avait à être directeur des sports à l'école de Chancellor Avenue au milieu d'une épidémie de polio. » (55)

aux ennemis —Allemands et Japonais — et l'épidémie à la guerre que Bucky peut emporter afin de récupérer l'honneur perdu.

Néanmoins, il abandonne la mission qu'il s'est attribué lui-même, celle de lutter contre la peur de la polio, afin de rejoindre sa fiancée : Marcia Steinberg.

> *[H]e had been given a war to fight, the war being waged on the battlefield of his playground, the war whose troops he had deserted for Marcia and the safety of Indian Hill. If he could not fight in Europe or the Pacific, he could at least have remained in Newark, fighting their fear of polio alongside his endangered boys*[1]*. (173)*

À plusieurs reprises Newark est comparé aux autres champs de bataille et la menace du nazisme prend le visage ici d'une maladie mystérieuse chassant les enfants d'un terrain de jeu. L'instance narratrice se fait l'écho des jugements que Bucky s'adresse lui-même : *"How could he have done what he'd just done*[2] *?"* (135). Dans la mesure où le narrateur, Arnie Mesnikoff, le narrateur, était l'un des enfants du terrain de jeu à cet époque-là, il a peut-être reproché en secret le comportement de ce « grand-frère », en découvrant que celui-ci quittait la ville comme tous ceux qui pouvaient se payer un tel privilège.

Pour le personnage principal de *N*, il devient très difficile de vivre en accord avec ses convictions. Habitué par son grand-père à trouver la solution à ses problèmes dans le travail dur et le sérieux, Bucky supporte très mal l'insouciance et le bon vivre qu'il expérimente dans le camp de vacances « Indian Hill » :

> *And where does God figure in this? Why does He set one person down in Nazi-occupied Europe with a rifle in his hands and the other in the Indian Hill dining lodge in front of a plate of macaroni and cheese? Why does He place one Weequahic child in polio-ridden Newark for the summer and another in the splendid sanctuary of the Poconos*[3]*? (154)*

Les amis de Bucky (Jake et Dave) et les enfants du quartier de Weequahic luttent contre les avancés de l'ennemi, tandis que Bucky se trouve dans un lieu sûr en mangeant à son aise une assiette de macaronis. L'analogie opérée ici est limpide : la polio ravage la ville de Newark *comme* le nazisme dévaste l'Europe (polio=nazisme). À cet égard, notons que le fléau s'attaque aux enfants juifs en particulier selon les dires d'une mère : ""*Why is it attacking our beautiful Jewish children*[4] *?*"" (37). Plus loin, le docteur Steinberg insiste également sur l'identité des

---

[1] « [O]n lui avait bel et bien donné une guerre à mener, la guerre qui se déroulait sur son terrain de sport, la guerre dont il avait déserté les troupes pour aller se réfugier auprès de Marcia et loin du danger, à Indian Hill. S'il ne pouvait pas de battre en Europe ou dans le Pacifique, au moins il aurait pu rester à Newark, auprès de ses garçons menacés, les aider à lutter contre leur peur de la polio. » (71)

[2] « Comment avait-il pu faire ce qu'il venait de faire ? » (56)

[3] « Et Dieu dans tout ça ? Pourquoi est-ce qu'Il installe une personne, le fusil à la main, dans la France occupée par les nazis, et une autre dans le réfectoire d'Indian Hill devant une assiette de gratin de macaronis ? Pourquoi est-ce qu'Il place un enfant de Weequahic dans un Newark ravagé par la polio, et une autre enfant dans le splendide sanctuaire des Poconos ? » (63)

[4] « "Pourquoi est-ce que ça s'attaque à nos merveilleux enfants juifs ?" » (19)

victimes de la polio : ""*I'm against the frightening of Jewish kids. I'm against the frightening of Jews period. That was Europe, that's why Jews fled. This is America*[1]."" (106) Le docteur Steinberg précise qu'il ne s'agit pas seulement des Juifs, mais des *Juifs d'Amérique*. Une Amérique qui n'était pas exempté de l'antisémitisme comme l'auteur lui-même en était témoin.

Pendant son enfance, dans les années trente à quarante, Philip Roth connaissait les figures haineuses aux États-Unis, tels que Henry Ford ou encore l'aviateur Charles Lindbergh[2], figure que Roth reprend et fictionnalise dans son roman de 2004 *The Plot Against America*. De plus, il avait été témoin des agressions contre les enfants juifs commis par les durs du quartier lors d'un match de football américain où un de ses amis a dû être hospitalisé[3]. Toutefois comme Claudia Roth Pierpont le précise à propos du romancier américain : « son expérience générale de l'antisémitisme n'était pas celle d'une persécution brutale [...] qui avait façonné la vie de ses grand-parents et résonnait encore dans l'esprit de ses parents[4]. » Cette résonnance lointaine de l'antisémitisme chez les Juifs de la deuxième génération, comme Philip Roth, les incite à s'intéresser de près à la guerre en Europe, mais d'une manière différente à celle des Juifs d'Europe. Selon la formule utilisée par Claudia Roth Pierpont, cette génération s'intéresse à la guerre d'abord en tant que « vrais américains[5] », et ensuite en tant que Juifs. Constatons à cet égard que dans *N*, un seul épisode renvoie aux camps allemands et que les références au nazisme sont rares (deux fois). Le narrateur préfère de s'y référer par métonymie en parlant plutôt des « Allemands » ou de « l'Allemagne », exprimant ainsi une certaine distance vis-à-vis de ce que le nazisme implique pour la communauté juive : l'Holocauste. Bien avant la rédaction de *N*, Roth déclarait lors de la sortie de son roman *The Anatomy Lesson* (1983) que pour les Juifs d'Amérique, l'Holocauste est « simplement là, dissimulé, immergé, émergeant, disparaissant, inoublié[6]. »

Durant la guerre, l'enfant Philip Roth s'y intéressait beaucoup et il souligne encore aujourd'hui qu'elle a marqué une vraie rupture dans son enfance. Il écrivait des lettres à deux de ses cousins qui étaient à l'étranger et suivait les cartes des combats[7]. Le jeune Philip Roth était fasciné par les reportages radiophoniques de l'époque, en particulier, par les toponymes : « "les lieux étaient tellement lointains

---

[1] « "Je m'oppose à ce qu'on fasse peur aux enfants juifs. Je m'oppose à ce qu'on fasse peur aux Juifs, point. Ça c'était l'Europe, c'est pour cela que les Juifs ont fui. Nous sommes en Amérique." » (45)
[2] ROTH PIERPONT Claudia, *Roth délivré : un écrivain et son œuvre*, *op. cit.*, p. 176.
[3] *Ibid.*, p. 25.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*, p. 20.
[6] *Ibid.*, p. 151.
[7] *Ibid.*, p. 22.

à l'époque les mots tellement magiques[1]" ». C'est à travers ces reportages et son suivi des combats qu'il découvre la France comme le romancier le déclare lorsqu'il reçoit en 2013 l'insigne français de commandeur de la légion d'honneur :

> *Avec le débarquement des Alliés sur les côtes de la France occupée en juin 1944, je devais découvrir le nom des villes comme Le Havre et Cherbourg, et de villages comme Sainte-Mère-Église, lieux où les combats furent impitoyables et les pertes terribles dans les jours et les semaines qui devaient suivre*[2].

Cette image qu'il garde de la France à l'époque l'incite à apprendre le français à l'âge de treize ans. Même si le romancier a oublié la langue de Molière, c'est à travers la littérature qu'il renoue ses liens avec la France : « une fois adulte, je me suis mis à lire, à étudier et à enseigner la littérature française du XX[e] siècle en traduction, et plus particulièrement les magnifiques romans de Mauriac, Colette, Genet, Gide, Céline et Camus[3]. »

L'influence de Camus et en particulier de *LP* se remarque notamment dans les sens allégoriques du fléau. D'abord, la polio comme la peste désignent le nazisme et, ensuite, la maladie devient aussi un symbole du Mal :

> *He [Bucky] was raised to be fearless battler by his grandfather, trained to think he must be a hugely responsible man, ready and fit to defend what was right, and instead, confronted with the struggle of the century, a worldwide conflict between good and evil, he could not take even the smallest part*[4]*. (173)*

La lutte de laquelle Bucky se sent exclut suit une gradation qui va de l'évènement historique à un conflit moral. La bataille du siècle (*the struggle of the century*) renvoie au deuxième conflit mondial, tandis que l'affrontement planétaire entre le bien et le mal (*a worldwide conflict between good and evil*) transcende ce même contexte politique, désormais c'est sur le plan moral et spirituel qui se joue la bataille. L'épidémie devient une métaphore de la guerre, mais aussi du mal (*evil*). La complexité symbolique de l'épidémie chez Philip Roth peut être rapproché de celle de Camus dans *LP*, où la maladie traduit elle aussi l'image même du mal, ce que résume Jean Tarrou en disant que « chacun la porte en soi, la peste » (228).

---

[1] *Ibid*., p. 27.
[2] SAVIGNEAU Josyane, *Avec Philip Roth*, *op. cit*., p. 205.
[3] *Ibid*., p. 206.
[4] « Il [Bucky] avait été élevé par son grand-père dans l'intention d'être un combattant sans peur, il avait appris à être un homme habité par un sens aigu de ses responsabilités, prêt à défendre ce qui était juste, au lieu de quoi, face à la bataille du siècle, un affrontement planétaire du bien et du mal, il ne pouvait pas jouer le moindre rôle. » (70-71)

b L'univers concentrationnaire dans *La Peste*

Le traitement romanesque du nazisme chez les deux romanciers implique toujours des effets de distance, chez Roth, nous avons souligné l'usage des métonymies et surtout une seule évocation des camps allemands. Tandis que dans *LP*, Camus dissocie les camps des crématoires et les allusions y sont disséminés dans le roman. Le premier effet de distance est celui de présenter le narrateur (Bernard Rieux) comme un historien fictif qui s'appuie sur le témoignage d'un témoin oculaire : Jean Tarrou :

> Et pour avoir une juste idée du calme et du sang-froid dont il était question, il suffisait d'entrer dans un lieu de quarantaine ou dans un des camps d'isolement qui avaient été organisés par l'administration. Il se trouve que le narrateur, appelé ailleurs, ne les a pas connus. Et c'est pourquoi il ne peut citer ici que le témoignage de Tarrou. (215)

Remarquons que l'administration crée des camps d'isolement, donc des camps d'exclusion et non pas d'extermination, visités par Jean Tarrou et Raymond Rambert. Le narrateur réaffirme ici sa position de « historien amateur » revendiquée dès les premiers pages : « un historien, même s'il est un amateur, a toujours des documents » (14). L'existence de ce témoignage *véridique* de Tarrou ne peut bien évidemment pas être vérifié par le lecteur, de sorte qu'il s'agit d'une stratégie destinée, d'une part, à insister sur l'authenticité des événements rapportés et, d'autre part, à *dissimuler la fiction.*

Camus a pleinement conscience de l'écueil d'évoquer une réalité dont il n'a pas fait l'expérience directement, ainsi s'exprime-t-il dans ses *Carnets* : « Ce qui me ferme la bouche, c'est que je n'ai pas été déporté. Mais je sais quel cri j'étouffe en disant ceci[1]. » Rappelons aussi que la publication de *LP* en 1947 est contemporaine des récits-témoignages, tels que *Les jours de notre mort* de David Rousset, *L'espèce humaine* de Robert Antelme ou encore *Si c'est un homme (Se questo è un uomo*) de Primo Levi. Ce malaise du romancier est transposé au narrateur, le docteur Bernard Rieux, qui s'exprime indirectement à propos des camps d'isolement : « Il y avait ainsi, dans la ville, plusieurs autres camps dont le narrateur, par scrupule et par manque d'information directe, ne peut dire plus » (220). Camus en a connaissance, comme le narrateur de *LP*, à travers des tierces personnes. Dans le cas du romancier algérois, la revue clandestine *Combat* publie dès 1944 les premiers témoignages des rescapés[2]. Il rédige deux éditoriaux dans la

[1] CAMUS Albert, *Œuvres Complètes II 1944-1948*, *op. cit*., p. 1107.
[2] GUÉRIN Jeanyves, *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 118.

même revue en 1945, dans lesquels, il proteste contre les retards mis au rapatriement des survivants se trouvant dans le camp de Dachau[1].

Dans *LP* la visite au camp d'isolement est faite par Jean Tarrou et Raymond Rambert qui accompagnent un ancien joueur de football d'origine espagnol : Gonzalès. Ce dernier accepte d'être surveillant du camp d'isolement durant les fins de semaine. Rambert fait la connaissance de Gonzalès à travers Cottard lorsqu'il cherche désespéramment le moyen de s'évader de la ville enfermée, Gonzalès comme Cottard appartiennent aux bas-fonds de la société oranaise. Dans cette ville très surveillée, aucun mouvement n'échappe à personne et les nouvelles amitiés de Rambert attirent l'attention. Ainsi, le docteur Rieux prévient Rambert : « —M. Othon m'a parlé de vous ce matin, ajouta soudain Rieux, au moment où Rambert le quittait. Il m'a demandé si je vous connaissais : "Conseillez-lui donc, m'a-t-il dit, de ne pas fréquenter les milieux de contrebande. Il s'y fait remarquer." » (185) Ces milieux de contrebande, auxquels des personnages comme Cottard appartiennent, désignent dans le roman les milieux collaborationnistes. C'est pourquoi Gonzalès se voit attribuer le poste de surveillant du camp.

Voici la description du camp, il s'agit d'un stade municipale devenu, en temps d'épidémie, un camp d'isolement :

> Le stade est situé presque aux portes de la ville [...] Il est entouré ordinairement de hauts murs de ciment et il avait suffi de placer des sentinelles aux quatre portes d'entrée pour rendre l'évasion difficile. De même, les murs empêchaient les gens de l'extérieur d'importuner de leur curiosité les malheureux qui étaient placés en quarantaine. (215)

Dans cette image du stade, on reconnait « la rafle du Vél' d'Hiv' », le 16 et 17 juillet 1942, où treize mille Juifs apatrides sont appréhendés par la police française et déportés vers le camp d'extermination d'Auschwitz-Birkenau[2]. Les hauts murs servent moins à empêcher la maladie de se propager qu'à écarter cette population du reste de la ville, faisant de ces malheureux des exclus, des détenus, des prisonniers. Camus insiste sur la barrière physique et symbolique, séparant les sujets libres des détenus, les honnêtes gens des hors-la-loi. Soulignons à ce propos le retournement des valeurs dans cette société, où un individu comme Gonzalès, connu pour fréquenter des milieux de contrebande, se voit attribuer un poste de surveillant, tandis que le juge Othon réputé comme un homme intègre se trouve confiné dans le camp.

Les visiteurs remarquent l'abandon dans lequel se trouvent les internes. En effet, le personnel soignant est complètement absent des descriptions, les

---

[1] CAMUS Albert, *Œuvres Complètes II 1944-1948*, *op. cit.*, p. 418.
[2] BERSTEIN Serge et MILZA Pierre, *Histoire du XX^e^ . Tome : La fin du monde européen*, *op. cit.*, p. 450.

internes ne sont pas suivis par les médecins, il n'y a ni descriptions des symptômes, ni des douleurs. Le portrait dressé de ces individus confinés ne correspond en rien aux pestiférés, certains errent et « [q]uelques-uns étaient accroupis à l'entrée de leur tente et promenaient sur toutes choses un regard vague. Dans les tribunes, beaucoup étaient affalés et semblaient attendre. » (217) Même le juge Othon qui s'y trouve, car son fils a attrapé la peste, semble être absent : « Le juge avait l'air fatigué, et, pas une seule fois, il ne regarda ses interlocuteurs en face. » (216). Les internes se trouvent dans un état de vacuité totale : « Chacun de ceux que Tarrou regardait avait l'œil inoccupé, tous avaient l'air de souffrir d'une séparation très générale d'avec ce qui faisait leur vie. Et comme ils ne pouvaient pas toujours penser à la mort, ils ne pensaient à rien. » (217) Sauf le juge Othon, aucune distinction n'est faite parmi les internes et cette homogénéisation de la population du camp se traduit dans le roman par l'usage des pronoms exprimant la totalité, tels que « chacun », « ils » et « ceux ». Par ce procédé la personnalité de ces individus disparait aussi de la narration.

Albert Camus comme Hannah Arendt sont convaincus que dans les systèmes totalitaires les hommes deviennent superflus[1]. Dans *Origines du totalitarisme. Le système totalitaire* (1972), Arendt emprunte la notion kantienne du « mal radical » dont le totalitarisme constitue une matérialisation extrême[2]. La radicalité du mal se manifeste dans la réduction de l'être humain à l'état de « superflu » dans la réalité, ainsi une vie n'est pas la vie de quelqu'un, elle ne compte plus. Selon Arendt, dans ce type de régime politique toutes les activités que distinguent l'homme de l'animal : le travail, la fabrication et l'action deviennent inutiles : démonstration ultime de sa « superfluité[3] ». Afin d'atteindre cet objectif la domination totalitaire utilise deux dispositifs : l'endoctrinement idéologique et la terreur que les camps de concentrations inspirent. Pour Arendt, ces derniers ne sont pas une excroissance, une déviation, une perversion, mais bien le rouage essentiel, l'institution centrale du système totalitaire : « l'inutilité des camps, l'aveu cynique de leur anti-utilité, ne sont qu'une apparence. En réalité ils sont plus utiles à la sauvegarde du pouvoir du régime qu'aucune de ses autres institutions[4] ».

---

[1] Rétrospectivement Hannah Arendt apparait comme une alliée par excellence de Camus, par ses choix politiques, même si le romancier algérois n'a pas pu lire les trois volumes des *Origines du totalitarisme*, car ils ont été traduits en français après sa disparition entre 1972 et 1984. Notons néanmoins que Camus et Arendt se sont connus et rencontrés à Paris en 1952 et qu'elle tenait l'écrivain dans une très haute estime, en témoignent des lettres à Karl Jaspers ainsi que deux articles publiés en 1946 dans *The Nation* et *The Partisan*. Voir WEYEMBERGH Maurice,« Hannah Arendt », *Dictionnaire Albert Camus*, Paris : R. Laffont, 2009, p. 53-55.

[2] ARENDT Hannah, *Les origines du totalitarisme. Le système totalitaire*, Paris : Éditions du Seuil, 2005, p. 278.

[3] *Ibid*., p. 274-275.

[4] *Ibid*., p. 272.

L'écrivain algérois partage de manière intuitive l'analyse d'Arendt, puisque la traduction française des *Origines du totalitarisme* est postérieure à sa disparition. Dans *LP,* l'instance narratrice insiste sur les effets que l'existence des camps d'isolement produit sur la population :

> [L'] existence de ces camps, l'odeur d'hommes qui en venait, les énormes voix des haut-parleurs dans le crépuscule, le mystère des murs et la crainte de ces lieux réprouvés, pesaient lourdement sur le moral de nos concitoyens et ajoutaient encore au désarroi et au malaise de tous. (220)

Une aura de mystère entoure ces lieux, il y a une économie du langage concernant les camps : peu de témoins, peu des descriptions, peu de témoignages et cependant le narrateur a pleinement conscience de l'objectif poursuivi par l'administration avec l'instauration de ces lieux : dompter les masses. Sans la crainte que les camps inspirent, la population oranaise était déjà en proie à la révolte, en témoignent les nombreuses scènes de violence, notamment celle dans la troisième partie de *LP*, où de petits groupes armés attaquent les postes de gardes et parviennent à s'échapper de la ville.

Afin de dominer cette population, l'existence des camps rappelle à chacun qu'il n'est pas à l'abri de partager le destin des malheureux internes. Un dialogue entretenu entre Jean Tarrou et le directeur de l'hôtel où il loge témoigne de cette ambiance de suspicion régnante dans la ville :

> Au restaurant, après une courte absence, on vit réapparaître M. Othon, l'homme-chouette, mais suivi seulement des deux chiens savants. Renseignements pris, la femme avait soigné et enterré sa propre mère et poursuivait en ce moment sa quarantaine. — Je n'aime pas ça, dit le directeur à Tarrou. Quarantaine ou pas, elle est suspecte, et eux aussi par conséquent. (110)

La belle-mère de M. Othon est une victime de plus de la peste, comme l'épouse de M. Othon l'avait soignée elle doit respecter la quarantaine et s'éloigner de ses enfants. Ces derniers sont animalisés, dès le début du roman, par l'instance narratrice qui les traite à deux reprises de « deux chiens savants ». À travers la famille Othon, le narrateur montre la désolidarisation générale de la population soupçonnant les autres : « Tarrou lui faisait remarquer que, de ce point de vue, tout le monde était suspect. Mais l'autre était catégorique et avait sur la question des vues bien tranchées : — Non, monsieur, ni vous ni moi ne sommes suspects. Eux le sont. » (110) Dans ce sauve-qui-peut général, la compassion pour le sort d'une famille durement frappé par la peste cède la place à la méfiance. S'il y a eu un cas de peste dans leur foyer, ils sont accusés d'en être contaminés. Les gens n'hésitent pas à accuser les autres, même si cela implique pour le juge Othon une longue période d'enfermement dans les camps d'isolement.

L'instance narratrice distingue un seul personnage, appartenant à l'administration locale avant l'arrivée des rats, il s'agit du juge d'instruction Othon.

Le portrait dressé de ce dernier est celui d'un individu bien élevé, accordant une grande importance au respect des règles et de la hiérarchie :

> [P] our le juge d'instruction, il n'y avait plus de place, sinon dans le camp d'isolement que la préfecture était en train d'organiser, sur le stade municipal, à l'aide de tentes prêtées par le service de voirie. Rieux s'en excusa, mais M. Othon dit qu'il n'y avait qu'une règle pour tous et qu'il était juste d'obéir. (193)

En tant que membre de l'administration, la population d'Oran s'intéresse peu à son sort, même le narrateur le présente d'avance comme un personnage lugubre : « M. Othon, long et noir, et qui ressemblait moitié à ce qu'on appelait autrefois un homme du monde, moitié à un croque-mort » (18). Il incarne le parfait employé prêt à justifier toutes les décisions de l'administration, même lorsque celle-ci décide de manière arbitraire de prolonger son séjour dans le camp d'isolement : « M. Othon, qui avait maigri, leva une main molle et dit, pesant ses mots, que tout le monde pouvait se tromper. » (234)

Or, la réponse reçue par Mme Othon de la part de l'administration diffère énormément des justifications de son mari : « Sa femme, sortie depuis quelque temps, avait protesté à la préfecture, où elle avait été mal reçue, et où on lui avait dit qu'il n'y avait jamais d'erreur. » (234) Les lecteurs de *LP* remarquent l'assimilation progressive de la peste avec l'administration : « Non, la peste n'avait rien à voir avec les grandes images exaltantes qui avaient poursuivi le docteur Rieux au début de l'épidémie. Elle était d'abord une administration prudente et impeccable, au bon fonctionnement. » (166) La domination totalitaire du nazisme apparait clairement dans la fiction comme une rouage bien huilé contrôlant, calculant, enregistrant chacun de ses administrés : « au milieu des détonations qui claquaient aux portes de la ville, des coups de tampon qui scandaient notre vie ou nos décès, au milieu des incendies et des fiches, de la terreur et des formalités, promis à une mort ignominieuse, mais enregistrée [...] nous nous nourrissions du même pain d'exil. » La même administration incapable de lutter contre la peste s'avère efficace pour maintenir les administrés dans la peur et dans la plus profonde inertie. Son rôle n'est plus de combattre le fléau mais d'alimenter la crainte que celui-ci inspire chez les gens pour mieux les dominer.

c « Profonde irritation » chez Thomas Mann

Si dans le traitement romanesque du nazisme dans *LP*, Camus multiplie les effets de distance, il en va tout autrement dans sa production journalistique dans la revue *Combat* où, il revient sur la personnalité d'Hitler en ces termes : « Ce n'était pas un génie que cet homme qui, pendant dix ans, hurla sa haine au-dessus de milliers de têtes casquées et qui porte tout seul un poids de crimes et de

mensonges que nul pardon humain ne pourra jamais l'en décharger[1]. » La figure d'Hitler est, en effet, absente de sa production de l'époque, comme le souligne Alain Chatriot dans son article sur le national-socialisme dans l'œuvre de Camus[2]. Même dans *Caligula* — remanié en 1943 « contre l'occupant » — il est difficile de voir dans le personnage éponyme une quelconque référence à Hitler. Ce dernier est, cependant, fictionnalisé par Thomas Mann sous les traits d'un personnage secondaire dans *DZ* appelé Wiedemann. Le romancier de Lübeck l'ajoute vers l'automne de 1924 et il constitue le seul personnage ouvertement antisémite dans l'ensemble de l'œuvre du lauréat allemand[3]. Cet ajout tardif dans la rédaction du roman peut être attribué à l'apparition récente d'Adolf Hitler sur la scène munichoise. En effet, Mann habite à l'époque à Munich et constate amèrement que celle-ci est devenue la ville d'Hitler et de la croix gammée dans sa troisième lettre intitulée *„Briefe aus Deutschland",* rédigé en juin 1923 soit cinq mois avant la tentative de prise de pouvoir menée par Adolf Hitler[4].

L'opposition implacable de Thomas Mann, dès le début, au national-socialisme et à ses précurseurs est surprenante de la part de quelqu'un d'aussi engagé dans l'idéologie nationaliste. Mann se forge une réputation de patriote et de conservateur, en soutenant de manière véhémente l'effort de guerre allemand contre les pacifistes et les partisans de la Triple-Entente (France, Royaume Uni, Russie). Pendant presque toute la durée de la Première guerre mondiale, il exprime une position « anti-Occidental » et anti-républicaine dans son ouvrage intitulé *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918). Pour la rédaction de ce dernier, le romancier de Lübeck interrompt temporairement *DZ* en 1915 et lorsqu'il reprend le manuscrit, en 1919, adhère encore à ces idées-là[5]. Ainsi, rien ne laissait anticiper un changement de perspective, lorsqu'en 1922, Mann prend position pour la jeune démocratie de Weimar dans sa conférence prononcé à Berlin : „*Von deutscher Republik*". Même si par rapport à d'autres auteurs de sa génération, notamment son frère Heinrich, Thomas Mann soutient tardivement la démocratie et la république de Weimar, ce dernier mesure l'écart entre le conservatisme allemand traditionnel et les idées de l'extrême droite émergente[6].

---

[1] CAMUS Albert, *Œuvres Complètes II 1944-1948*, *op. cit*., p. 524.
[2] GUÉRIN Jeanyves, *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 598.
[3] VAGET Hans Rudolf, « The Making of *The Magic Mountain* », *op. cit.*
[4] MANN Thomas, *Essays II 1914-1926*, Frankfurt am Main : S. Fischer, 2002, p. 694. *„München ist die Stadt Hitlers, des deutschen Fascistenführers, die Stadt des Hakenkreuzes ".*
[5] BEDDOW Michael,« The Magic Mountain », *The Cambridge Companion to Thomas Mann*, Cambridge : Cambridge University Press, 2001, p. 138.
[6] *Ibid*., p. 139. Michael Beddow souligne à cet égard l'importance de ce revirement historique de la part d'un conservateur comme Thomas Mann, puisque sa transformation contredit tous ceux qui soutiennent qu'ils ne se sont pas aperçus du vrai caractère ni des vraies intentions du Führer que lorsqu'il était trop tard.

Cette adhérence aux idées libérales répercute sur le plan original de *DZ*, notamment sur la création d'un deuxième mentor pouvant rivaliser intellectuellement avec Settembrini. Ce personnage initialement prévu, appelé Bunge, est un pasteur protestant avec un penchant conservateur et même réactionnaire[1]. Or, dans un contexte aussi radicalisé et polarisé politiquement, tel que celui de la république de Weimar, celui-ci n'était plus en adéquation avec les idées de son créateur. Bunge est remplacé dans le roman par Leo Naphta, une nouvelle figure intégrant les deux mouvements totalitaires balayant l'Europe : le fascisme et le bolchévisme. Ce dernier constitue, selon Mann dans son essai „Goethe und Tolstoi" (1922), le pendant russe du fascisme italien[2]. Plusieurs modèles servent à parfaire le personnage de Leo Naphta, ce Juif d'origine polonais, renonçant à sa foi pour devenir, d'abord marxiste et ensuite catholique. L'idée d'un personnage juif, radical et en provenance d'un pays d'Europe de l'est doit beaucoup aux militants communistes Eugen Leviné et Max Levien, tous les deux juifs germano-russes[3]. Le caractère de Naphta se forge dans l'esprit de son créateur durant les années de forte agitation sociale de l'après-guerre, où la menace conjuguée des extrémistes de droite et de gauche était latente.

Bien que Mann décrive dans *DZ* la mentalité européenne de la période antérieure à la Première guerre, il ne peut pas se soustraire à la réalité environnante : pénurie alimentaire, inflation, chômage ainsi que les vagues révolutionnaires de 1918 et de 1923. Or, la transcription de Mann dans *DZ* de ce chaos politique et social s'avère plutôt discrète. L'instance narratrice décrit l'irruption au sanatorium d'événements extérieurs regrettables, auxquels Hans Castorp est contraint de se confronter. La dichotomie entre la sphère publique et la sphère privée est mise au premier plan tant dans *DZ* que dans une autre nouvelle parue peu après intitulée *Unordnung und frühes Leid* (1925), où Mann explore l'impact social et psychologique de l'hyperinflation pendant la république de Weimar. Le titre de la nouvelle insiste sur le *désordre* (*Unordnung*) comme l'aspect caractéristique de cette période historique de l'Allemagne.

---

[1] VAGET Hans Rudolf, « The Making of *The Magic Mountain* », *op. cit.*, p. 22-23.

[2] MANN Thomas, *Essays II 1914-1926*, *op. cit.*, p. 928-929. *„Der anti-liberale Rückschlag ist mehr als klar, er ist kraß. Er äußert sich politisch in der überdrußvollen Abkehr von Demokratie und Parlamentarismus, in einer mit finsteren Brauen vollzogenen Wendung zur Diktatur und zum Terror. Der Faschismus Italiens ist das genaue Gegenstück zum russischen Bolschewismus".*

[3] Eugen Leviné et Max Levien font partie du gouvernement d'inspiration communiste proclamé en Bavière, connu sous le nom de république de conseils de Munich (*Münchner Räterepublik*) qui dure du 7 avril au 3 mai 1919. Lorsque ce gouvernement se tourne vers une ligne plus dure du communisme, Thomas Mann craint tant pour sa demeure à Munich que pour sa sécurité personnelle. Voir GRENVILLE Anthony,« 'Linke Leute von rechts': Thomas Mann's Naphta and the Ideological Confluence of Radical Right and Radical Left in the Early Years of the Weimar Republic », *Thomas Mann's The Magic Mountain: A Casebook*, New York : Oxford University Press, 2008.

Le thème du renversement du monde privé à cause du désordre régnant dans le monde public apparait dans *DZ* dans le sous-chapitre « Profonde irritation » (*die große Gereiztheit*) à travers l'image un esprit maléfique (*Dämon*) envahissant le sanatorium : „*Wie so die Jährchen wechselten, begann etwas umzugehen im Hause ‚Berghof', ein Geist, dessen unmittelbare Abstammung von dem Dämon, dessen bösartigen Namen wir genannt haben, Hans Castorp ahnte*[1]." (938) Ce démon auquel l'instance narratrice fait référence est la « profonde inertie » (*der große Stumpfsinn*) ainsi la ressemblance entre les titres des deux sous-chapitres témoignent tant de leur affinité que de leur logique dans le roman. D'abord, le héros dans *DZ* expérimente la lassitude envahissant le sanatorium, Castorp ne cherche plus à regagner sa vie dans la plaine et l'instance narratrice juge ce comportement d'irresponsable (*unverantwortlich*), car il se laisse aller à la passivité environnante. Ensuite, la crise publique se déclenche autour de lui, le forçant à sortir de son inaction : „*Was gab es denn ? Was lag in der Luft? — Zanksucht. Kriselnde Gereiztheit. Namenlose Ungeduld. Eine allgemeine Neigung zu giftigem Wortwechsel, zum Wutausbruch, ja zum Handgemenge*[2]." (938-939) L'air (*Luft)* répand à travers le sanatorium la crispation générale, tels des particules nocives s'infiltrant dans l'organisme à l'insu des pensionnaires. L'idée du « mauvais air » rappelle la théorie miasmatique selon laquelle les maladies se répandent à cause des particules « *miasmata* » véhiculés dans l'air.

L'instance narratrice dans *DZ* emprunte également des images venues de la théorie microbienne pour décrire la violence naissante en tant que phénomène de grande ampleur.

> *Erbitterter Streit, zügelloses Hin- und Hergeschrei entsprang alle Tage zwischen einzelnen und ganzen Gruppen, und das Kennzeichnende war, daß die Nichtbeteiligten, statt von dem Zustande der gerade Ergriffenen abgestoßen zu sein oder sich ins Mittel zu legen, vielmehr sympathetischen Anteil daran nahmen und sich dem Taumel innerlich ebenfalls überließen*[3]*. (939)*

L'écart entre le domaine public et privé se creuse. Dehors il y a le brouhaha, les disputes éclatent sans que les raisons soient claires. Peu à peu l'irritation envahit tout le corps social du sanatorium et même ceux qui étaient jusqu'alors préservés

---

[1]« Au bout de quelques petites années se répandit dans la maison Berghof un esprit qui, Hans le pressentait, descendait en droite ligne du démon dont on a précisé le nom malfaisant. » (708)

[2] « Qu'y avait-il donc ? Qu'est-ce qui se préparait ? Une humeur querelleuse. Une irritation naissante. Une impatience sans nom. Une tendance générale aux échanges fielleux, aux accès de fureur, voire aux échauffourées. » (708) Notons que la traduction plus littérale de Maurice Betz (1931) garde cette même image d'un désordre répandu par l'air « Que se passait-il donc ? Qu'y avait-il dans l'air ? Un esprit de querelle. » *La montagne magique*, *op. cit*., p. 930.

[3] « Des disputes hargneuses et, pêle-mêle, des vociférations déchaînées éclataient quotidiennement entre des personnes ou des groupes entiers ; fait caractéristique, au lieu d'être révoltés par l'état des gens affectés ou d'arbitrer leurs querelles, ceux qui n'étaient pas concernés y prenaient vivement part, en sympathie, et, à leur tour succombaient à cet égarement. » (708)

de la folie ambiante finissent par succomber. La qualification d'irresponsable (*unverantwortlich*) de la part de l'instance narratrice à l'égard de Castorp prend tout son sens lorsque ce vacarme au sein du sanatorium renvoie à l'agitation politique de l'Allemagne. Hans Castorp comme son créateur prennent conscience de la nocivité de l'inertie et décident d'assumer leurs responsabilités.

Castorp apparait dans ce sous-chapitre comme un observateur remarquant les changements d'avis autour de lui, sans prendre parti et sans s'y opposer, jusqu'à ce qu'il décèle chez lui les symptômes de cette irritation profonde gagnant l'esprits de ses compagnons : „*Trotzdem bemerkte er mit Schrecken, daß auch er, sobald er sich ein wenig gehen ließ, in Miene, Wort und Gehaben einer Infektion unterlag, der niemand in der Runde sich entzog*[1]." (938) L'instance narratrice emprunte un terme médical (*Infektion*) pour décrire l'imitation d'un comportement en insistant sur les effets d'ensemble. Dans ce sens, Mann adhère encore une fois à la théorie de la contagion morale très en vogue dans les années précédant la Grande guerre[2]. Au début du roman, le terme « contagion » (*Ansteckung*) servait à décrire les pleurs de Castorp — étant enfant — comme une reproduction des comportements des autres et ici le terme « infection » (*Infektion*) métaphorise la propagation des hostilités au sein du sanatorium. Dans les deux cas, les termes médicaux renvoient à des actes qui sont reproduits.

Le comportement de Hans Castorp dans le sanatorium ressemble à celui d'un somnambule ou d'un hypnotisé agissant de manière *involontaire*. Rappelons à cet égard le sens premier de l'inertie, énoncé par Newton, il s'agit d'une propriété des corps de conserver leur vitesse en l'absence d'une influence externe. Ceci permet de comprendre les changements d'états des esprits des pensionnaires du Berghof. En effet, Castorp se laisse influencer par l'ambiance générale de divertissement et, en l'absence d'une influence externe, il serait resté dans cette même hébétude dans laquelle il y était plongé dans le sous-chapitre « profonde inertie » (*der große Stumpfsinn*). Or, quelque chose fait irruption dans le Berghof et contraint tous les corps à se déplacer. Cette nouvelle force bascule les comportements habituels des pensionnaires : „*Eine zerrende Lust, es ihnen gleichzutun, peinigte Seele und Leib, und wer nicht die Kraft zur Flucht in die Einsamkeit besaß, wurde unrettbar in den Strudel gezogen*[3]." (939) L'instance narratrice emprunte une notion de la physique, celle du « vortex » (*Strudel*) afin

[1] « Hans remarqua tout de même avec effroi que lui aussi, dès qu'il se laissait un peu aller, avait des expressions, des mots et des manières contaminés par ce virus auquel personne n'échappait alentour. » (708)

[2] GOLDSTEIN Jan, « " 'Moral Contagion' : A Professional Ideology of Medicine and Psychiatry in Eighteenth- and Nineteenth-Century France" », *op. cit.*, p. 182.

[3] « Un désir lancinant de les imiter mettait l'âme et le corps au supplice, et quiconque n'avait pas la force de se réfugier dans la solitude se voyait immanquablement pris dans la tourmente. » (708-709)

d'expliquer de manière métaphorique la présence d'une forte influence qui entraine tous les pensionnaires irrésistiblement. Il s'agit en fait d'un avertissement, tant pour Castorp que pour le lecteur : il vaut mieux se réfugier à temps que tenter de résister au charme d'une influence maligne.

De manière significative, cet avertissement intervient juste avant le dernier sous-chapitre que dans la temporalité relative à la diègese renvoie à la Première guerre mondiale : « Le coup de tonnerre » (*Der Donnerschlag*). Or, une lecture contemporaine nous permet d'analyser l'irruption de cette influence maligne dans le roman comme étant une trace des événements contemporains de l'époque de la rédaction, soit l'automne 1923 et l'été de 1924[1], par l'introduction d'un personnage secondaire, décrit par l'instance narratrice comme suit : *„er war nichts in der Welt, aber ein Judenfeind war er geblieben*[2]*."* (941) Ce personnage antisémite s'appelle Wiedemann et le narrateur commente de manière ironique l'importance de son nom : „*Sein Name war Wiedemann, ein christlicher Name, kein unreiner*[3]*. "* (941) L'« impureté » (*unreiner*) devient, selon Wiedemann, un synonyme de judéité. Ne pas porter un nom de famille à connotation juive, lui semble être la preuve d'une supériorité essentielle à sa personne. Un épisode mineur dans l'histoire de la république de Weimar explique l'arrivée de Wiedemann dans la fiction, il s'agit du putsch de la brasserie *Bürgerbräukeller* mené par Adolf Hitler le 8 novembre 1923. Dans la mesure où cette brasserie se situe à quelques rues de la résidence de Thomas Mann à l'époque, dans la Poschingerstraße à Munich, le romancier allemand est témoin du danger incarné par Hitler.

Pour un lecteur contemporain, cette influence maligne exerçant un charme dangereux et de laquelle il faut se prémunir renvoie au nazisme. Ainsi, Claire de Oliveira, traductrice de *DZ* en français, explique dans la postface que « *La Montagne magique* contient, en réduction, la guerre déjà survenue et, en germe, celle qui est à venir[4]. » La formule employée par De Oliveira n'a rien d'une coïncidence, dans le roman les termes empruntés à la biologie sont nombreux dont celui de « germe » (*der Keim*) qui sert à décrire la montée des hostilités au sein du sanatorium : *„Dem Wesen zu frönen, das jetzt um sich griff, nachdem es übrigens, genau wie das alte, keimweise und da und dort sich andeutend schon immer vorhanden gewesen, war er nach seiner Gemütsart wenig geschaffen*[5]*."* (938) L'instance narratrice décrit la nature cyclique des deux phénomènes (la profonde

---

[1] VAGET Hans Rudolf, « The Making of *The Magic Mountain* », *op. cit.*, p. 25-27.

[2] « Il n'était rien au monde, mais restait hostile aux juifs. » (710)

[3] « Il s'appelait Wiedemann, nom chrétien qui n'avait rien d'impur. » (710)

[4] OLIVEIRA Claire de, « Postface », *op. cit.*, p. 747.

[5] « Son tempérament ne le disposait guère à sacrifier au phénomène qui se propageait et, tout comme le précédent, avait d'ailleurs toujours existé de façon latente, sporadique, à l'état embryonnaire. » (708)

inertie et la profonde irritation), qui existent à l'état embryonnaire et lorsqu'ils trouvent un milieu favorable pour leur éclosion, la maladie se propage rapidement. Mann transcrit avec lucidité les années turbulentes de la république de Weimar où le désordre politique et social constitue effectivement un terrain fertile pour que la profonde irritation se répande parmi les citoyens.

Dans les trois romans étudiés dans cette partie, le nazisme s'apparente à la maladie contagieuse par les effets d'ensemble entrainés : la propagation du désordre, le renversement des valeurs et surtout la propagation de la peur. L'ambiance régnante est celle d'une méfiance mutuelle. Dans la première partie de cette thèse nous avons démontré qu'en temps d'épidémie, les individus craignent le contact physique car il peut nuire à leur intégrité. De manière analogue, dans *LP*, le simple soupçon de contagion sert d'excuse à l'administration pour enfermer les citoyens. Les oranais comme des nombreux français pendant l'Occupation comprennent que la solidarité peut aussi nuire à leur intégrité. Dans le cas de *DZ*, le contact avec certains milieux peut avoir des graves conséquences morales, ainsi l'arrivée d'un personnage antisémite bouleverse le quotidien de pensionnaires qui, tels de somnambules, se laissent entrainer par la haine. Une lecture contemporaine de *DZ* nous permet d'interpréter cette séquence comme une préfiguration de la séduction que le nazisme et la figure d'Adolf Hitler ont eue sur une partie de l'Allemagne et puis de l'Europe. Son irruption sur la scène politique s'apparente à un tourbillon entrainant toute l'Europe dans une violence généralisée. Dans les romans du corpus, les communautés finissent par désigner des prétendus coupables afin de sortir de ce cycle de violence.

2 Victimes sacrificielles

En temps d'épidémie la science médicale s'efforce d'isoler l'agent responsable de la maladie. Or, au sein de communautés en crise, l'identification du microbe s'avère insuffisante pour rendre au groupe le sentiment de protection et d'immunité. Dans les œuvres du corpus, le progrès du fléau et l'escalade de la violence se confondent dans un même phénomène contagieux. Dans *La violence et le sacré* (1972), René Girard propose un modèle interprétatif de cette violence qui s'abat sur une victime déclarée coupable. En se référant au vocabulaire girardien, nous analysons dans cette partie la manière dont la contagion devient un argument efficace pour désigner les responsables de la crise sociale et sanitaire. Peu importe la véracité de l'accusation, dans les romans du corpus, le meurtre de la victime émissaire permet au groupe la purgation et l'apaisement de la violence.

a Étoile jaune

Afin de trouver les causes de l'épidémie, les médecins dans les romans du corpus se livrent à une enquête policière à la manière de Sherlock Holmes, comme nous l'avons démontré lors du deuxième chapitre. Or, l'enquête toute entière dépasse les limites de la médecine de laboratoire pour devenir une chasse au bouc émissaire. À cet égard René Girard souligne la tendance de la violence à se précipiter sur un objet de rechange à la place de celui originalement visé :

> La violence longtemps comprimée finit toujours par se répandre aux alentours ; malheur, dès lors, à celui qui passe à sa portée. Les précautions rituelles visent d'une part à prévenir ce genre de diffusion et d'autre part à protéger, dans la mesure du possible, ceux qui se trouvent soudainement impliqués dans une situation d'impureté rituelle, c'est-à-dire de violence[1].

En cherchant le vecteur de la maladie, la société finit par trouver une victime déclarée coupable de la crise. Selon le modèle interprétatif de Girard, le transfert efficace de la violence sur la victime sacrificielle garantit la délivrance du groupe. Tant la violence que l'apaisement que ce meurtre rituel produisent sont contagieux : « Si la *catharsis* sacrificielle parvient à empêcher la propagation désordonnée de la violence, c'est réellement une espèce de *contagion* qu'elle réussit à arrêter[2]. » Girard adopte le champ lexical de la contagion (contamination, propagation, diffusion) afin d'insister sur la reproduction volontaire ou non d'un ensemble de comportements au sein d'un groupe.

Un exemple extrêmement cruel de cette violence manifeste se trouve dans *DZ*, où la culpabilité des maux d'un groupe est endossée à un seul personnage qui finit par être assassiné. Dans le sous-chapitre « *Operationes spirituales* » l'instance narratrice retrace le parcours de Leo Naphta depuis son enfance jusqu'à l'âge adulte. Leo de son vrai nom, Leib, est originaire d'un village proche de la frontière entre la Galicie (aujourd'hui partagée entre la Pologne et l'Ukraine) et la Volhynie (Ukraine). L'enfance du jeune Leib est marquée par la figure du père, Elia qui était *shohet*, c'est-à-dire un boucher respectueux du rituel juif de mise à mort des animaux : *„Vom Rabbiner geprüft in seiner frommen Fertigkeit, von ihm bevollmächtigt, schlachtbares Vieh nach dem Gesetze Mosis, gemäß den Vorschriften des Talmud zu töten*[3]*"* (602-603). Le métier d'Elia Naphta se distingue nettement des bouchers chrétiens dans la mesure où il n'est pas un artisan et commerçant, mais plutôt un sacrificateur exerçant aussi des fonctions d'ordre

---

[1] GIRARD René, *La violence et le sacré*, Paris : B. Grasset, 1972, p. 51.
[2] *Ibid*.
[3] « Sa pieuse compétence était contrôlée par le rabbin qui l'autorisait à tuer le bétail à abattre selon la loi de Moïse, conformément aux préceptes du Talmud » (455).

spirituel : *„selbst etwas Priesterliches in sein Wesen aufgenommen, eine Feierlichkeit, die daran erinnert hatte, daß in Urzeiten das Töten von Schlachttieren in der Tat eine Sache der Priester gewesen war*[1]*. “* (603) Le substantif « prêtre » (*der Priester*) renforce l'aspect rituel de l'abattage et le rôle du *shohet* comme un intermédiaire entre les domaines sacré et profane.

En effet, les compétences d'Elia Naphta excèdent celles que son métier lui exige et que sa religion lui permet. Celui-ci est décrit comme un érudit de la Torah qui critique les Écritures et s'engage dans des disputes fréquentes avec le rabbin. Or, s'il s'attire des ennuis c'est surtout en raison du rôle de guérisseur qu'il joue à l'aide de sang et de formules magiques : *„Etwas sektiererisch Unregelmäßiges haftete ihm an, etwas von einem Gottesvertrauten, Baal Schem oder Zaddik*[2]*“* (604). Les termes *„Baal Schem“* et *„Zaddik*“ renvoient au courant hassidique du judaïsme fondé au XVIII[e] siècle en Europe de l'est. *Baal Schem* désigne certaines personnes censées opérer des miracles en invoquant Dieu, tandis que le mot hébreu « tsadik » (*Zaddik*) signifie un homme juste et un leader spirituel[3]. L'association d'Elia au judaïsme hassidique est jugée par l'instance narratrice comme un relent de sectarisme (*Etwas sektiererisch*). De sorte que le narrateur se fait l'écho des parties réfractaires de la communauté juive pour qui ce mouvement est éloigné du judaïsme orthodoxe.

Sans trop détailler les disputes entre le rabbin et le *shohet*, le narrateur parvient à montrer les profonds désaccords existants entre Elia et certains de ses coreligionnaires. Notamment en ce qui concerne l'usage du sang à des fins thérapeutiques : *„das ist Wundermann, zumal er in der Tat einmal ein Weib von bösem Ausschlage, ein andermal einen Knaben von Krämpfen geheilt hatte und zwar mit Blut und Sprüchen*[4]*.“* (604) L'idée d'un boucher casher capable de guérir les malades renvoie à l'image ancienne du barbier-chirurgien dont la saignée était l'une des activités principales. Si le barbier-chirurgien emploie la saignée, le *shohet*, quant à lui, suspend la bête abattue la tête en bas de manière à ce qu'elle se vide de son sang :

[1] « Tout son être avait même pris une allure sacerdotale, et sa solennité rappelait que, en des temps immémoriaux, l'abattage du bétail avait bel et bien été du ressort des prêtres. » (455-456)
[2] « Il avait de relents de singularité sectaire, d'un *baal shem* ou d'un *tsadik* » (456).
[3] SYMINGTON Rodney, *Thomas Mann's The Magic Mountain : A Reader's Guide*, *op. cit*., p. 244.
[4] « Un faiseur de miracles : à l'aide du sang et de formules magiques, il avait guéri une femme d'une vilaine éruption et, une autre fois, un gamin affligé de convulsions. » (456)

> *während sein Vater, obgleich so viel zarter und weiser, als jene Lümmel, dazu sternäugig, wie keiner von ihnen, nach dem Gesetz handelte, indem er der Kreatur bei unbetäubten Sinnen den Schlachtschnitt versetzte und sie so sich ausbluten ließ, bis sie hinsank*[1]*. (603)*

Deux sources contredisent la description du rite juif d'abattage élaboré dans *DZ*, d'une part, la bible interdit la consomption de sang (Gn. 9 :4, Lv. 3 :17 et Dt. 12 :23) et, d'autre part, le Mishné Torah défend explicitement la collecte du sang dans des contenants[2]. Cette image erronée de de l'abattage rituel reproduit dans le roman une des insinuations antisémites le plus répandues, à savoir que les Juifs entretiennent une relation spéciale avec le sang[3].

Au sein de la communauté juive Elia Naphta est perçu à la fois comme un érudit et comme un frondeur :

> *In der Gegend, und zwar nicht nur bei seinen Glaubensgenossen, hatte er für etwas Besonderes gegolten, für einen, der mehr wußte, als andere frommerweise zum Teil, zum anderen aber auch auf eine Art, die nicht ganz geheuer sein mochte und jedenfalls nicht in der gewöhnlichen Ordnung war*[4]*. (604)*

La notoriété d'Elia Naphta dépasse le cercle de sa communauté pour atteindre la région. Celui-ci occupe une place paradoxale : il est tantôt au centre tantôt dans les marges de la société. Quant aux milieux chrétiens, ils le reconnaissent pour son rôle de guérisseur. Ainsi, lorsque deux enfants chrétiens meurent dans des circonstances non élucidées, Elia Naphta est accusé par la foule :

> *Denn bei Gelegenheit einer Volksbewegung und Wutpanik, hervor- gerufen durch den unaufgeklärten Tod zweier Christenkinder, war Elia auf schreckliche Weise ums Leben gekommen: mit Nägeln gekreuzigt, hatte man ihn an der Tür seines brennenden Hauses hängend gefunden*[5] *(604).*

La région se trouve en proie au désordre et à la panique, en témoignent les expressions « mouvement populaire » (*Volksbewegung*) et « panique furieuse » (*Wutpanik*). La violence s'abat sur une victime qui ne risque pas être vengée, Elia Naphta, car même sa communauté se méfie de lui. La société parvient à transférer

---

[1] « Quoique plus délicat et sage que ces vauriens, son père aux yeux étoilés agissait selon la loi en assenant un coup à la créature non étourdie et la laissant se vider de son sang jusqu'au moment où elle tombait raide morte. » (456)

[2] Voir à cet égard l'article de MARQUARDT Franka et ELSAGHE Yahya,« Naphta and His Ilk: Jewish Characters in Mann's *The Magic Mountain* », *Thomas Mann's The Magic Mountain: A casebook*, New York : Oxford University Press, 2008.

[3] *Ibid*., p. 179. *"Along with almost all other forms of contact with blood, the notion of Jews using it for the purpose of healing is a common bit of anti-Semitic propaganda, yet strictly prohibited in Judaism itself."*

[4] « Dans sa région, et non seulement auprès de ses coreligionnaires, il passait pour un être à part qui en savait plus long que les autres, en partie à cause de sa piété, mais aussi d'une façon qui dérangeait un peu et ne cadrait pas avec l'ordre établi. » (456)

[5] « Car Elia périt d'une mort atroce à l'occasion d'un mouvement populaire et d'une panique furieuse que déclencha le décès inexpliqué de deux enfants chrétiens : on le retrouva crucifié, cloué à la porte de sa maison en feu » (456-457).

de manière efficace toute la violence sur lui. De manière unanime Elia Naphta est désigné comme le seul responsable de la crise sociale que traverse la région.

L'ironie de ce récit secondaire dans *DZ* tient au fait que le *shohet* effectuant l'abattage rituel se retrouve à la place de la bête et c'est lui qui se vide de son sang afin d'accomplir le rite. Le personnage qui guérissait miraculeusement les gens en utilisant le sang finit par verser son sang pour guérir la collectivité. Bien que l'élément sacrificiel dans *DZ* se réduise à cet épisode mineur de l'intrigue, il sert à illustrer l'antisémitisme en Europe avant l'arrivée au pouvoir du NSDAP en Allemagne. Comme Franka Marquardt et Yahya Elsaghe le démontrent dans leur article « Naphta and His Ilk : Jewish Chracters in Mann's *The Magic Mountain* », l'attitude de Mann concernant l'antisémitisme est paradoxale. D'une part, il condamne le pogrom qui résulte en la mort d'Elia Naphta et, d'autre part, il véhicule dans le roman les préjugés antisémites de son époque[1]. En particulier, la description du rite juif de l'abatage est problématique non seulement parce qu'elle est inexacte, mais aussi parce qu'elle insiste sur la cruauté de la mise à mort du bétail :

> *Er wußte, daß die christlichen Fleischer gehalten waren, ihre Tiere mit dem Schlag einer Keule oder eines Beiles bewußtlos zu machen, bevor sie es töteten, und daß diese Vorschrift ihnen gege-ben war, damit Tierquälerei und vermieden werde[2] (603).*

La séquence des substantifs « atrocité » (*Grausamkeit*) et « cruauté » (*Quälerei*) aide à renforcer l'image du Juif comme un être cruel et sanguinaire. Dans ces descriptions, le romancier allemand ne se libère pas des préjugés de son époque.

Thomas Mann satirise, à travers le personnage de Wiedemann, l'antisémitisme allemand de l'après-guerre. Pourtant, on trouve dans *DZ* d'autres attitudes négatives à l'égard des Juifs, tel est le cas de Joachim Ziemßen qui rejette catégoriquement Leo Naphta : *„Und dabei hat er [Leo Naphta] ja eine Judennase, sieh ihn dir doch an! So miekrig [sic] von Figur sind auch immer nur die Semiten. Hast du denn ernstlich vor, den Mann zu besuchen[3]?"* (529). Ziemßen ne conteste pas les arguments de Naphta, il rejette en bloc la personne en elle-même. Ces attaques *ad hominem* ne sont pas contredites par Castorp. De plus, il n'y pas de l'ironie ou de la satire de la part de l'instance narratrice. Dans *DZ* coexiste un antisémitisme « acceptable » (celui de Ziemßen) et un autre inacceptable (celui de Wiedemann). Même si Thomas Mann critique publiquement la haine de Juifs qui s'est intensifié

---

[1] MARQUARDT Franka et ELSAGHE Yahya, « Naphta and His Ilk: Jewish Characters in Mann's *The Magic Mountain* », *op. cit.*, p. 180.

[2] « Il savait que les bouchers chrétiens étaient tenus d'étourdir leurs bêtes d'un coup de masse ou de hache avant de les tuer, consigne permettant d'éviter aux animaux des tourments pleins de cruauté » (456)

[3] « De plus, il [Naphta] a un de ces nez de juif, regarde-le bien ! Il n'y a que les sémites pour être demi-portion à ce point. Sérieusement, tu comptes le fréquenter ? » (400)

dans les années de l'après-guerre, il n'est pas exempté de cette mentalité comme cet épisode en témoigne.

Les propos de Wiedemann et de Ziemßen dans *DZ* à l'égard du peuple juif ainsi que la description du pogrome précisément en Pologne constituent une atteinte à la sensibilité des lecteurs post-Shoah. Le romancier le plus contemporain du corpus et aussi le seul de tradition et de culture juive, Philip Roth évoque indirectement le génocide pendant la Seconde Guerre mondiale. Lors d'un appel téléphonique entre Bucky et sa grand-mère, cette dernière décrit alarmée la situation dans le quartier de Weequahic depuis qu'il est parti rejoindre Marcia dans le camp de vacances « Indian Hill ». La grand-mère commence par décrire l'état d'esprit des gens : *"Things are bad, Eugene. People are up in arms. People are terrified. Everybody is frightened for their children*[1]*."* (192) Depuis le départ de Bucky, le désordre et la méfiance mutuelle règnent en maitre. Le portrait dressé est celui d'une population en proie à la violence et au chaos.

La violence parvient à gagner les esprits des gens rapidement, elle constitue une force irrésistible et contagieuse. Le récit de la grand-mère insiste sur l'escalade de la violence, tandis que le ou les meneurs du soulèvement demeurent méconnus. Le lecteur accède seulement à des bribes d'information fournies par la grand-mère qui poursuit ainsi la conversation :

> *The anti-Semites are saying that it's because they're Jews that polio spreads there. Because of all the Jews —that's why Weequahic is the center of the paralysis and why the Jews should be isolated. Some of them sound as if they think the best way to get rid of the polio epidemic would be to burn down Weequahic with all the Jews in it*[2]*. (193)*

L'épidémie fournit aux antisémites une occasion de plus de rendre la communauté juive responsable du fléau. La crise sociale favorise la transmission du message de haine qu'ils portent. L'appel au meurtre en masses est lancé, il apparait comme un remède radical et efficace à l'épidémie. Cet étrange remède suit une progression d'abord *l'isolement* et ensuite la réduction de cette population en cendres. La solution évoquée par les antisémites dans *N* renvoie aux camps allemands et aux fours crématoires et ce d'autant plus que l'intrigue se déroule en 1944.

Pour le lectorat contemporain la référence à l'Holocauste est subtile mais efficace. La retenue dont Philip Roth fait preuve dans *N* montre un parti pris : celui de ne pas être politiquement correct. Bien avant la sortie de *N*, il affirmait à propos

---

[1] « — Les choses vont mal, Eugene. Les gens s'insurgent. Les gens sont terrifiés. Tout le monde a peur pour ses enfants. » (78)

[2] « Les antisémites disent que c'est parce que ce sont des Juifs que la polio s'y propage. C'est à cause de tous les Juifs que Weequahic est le centre de la paralysie, et c'est la raison pour laquelle il faut les isoler. Certains semblent penser que la meilleure solution pour se débarrasser de la polio serait d'incendier Weequahic, avec tous les Juifs dedans. » (78)

de son roman *The Plot Against America* (2004), ne jamais vouloir écrire le genre de livre où « des Juifs se plaignaient de l'antisémitisme autour de la table de la cuisine », puisque « c'est exactement le genre de livre que les rabbins voulaient [qu'il] écrive autrefois[1]. » Roth choisit de se concentrer sur la discrimination pure et simple, celle opéré par les gens ordinaires. Derrière la plainte de la grand-mère de Bucky se lit la peur de découvrir que ses voisins peuvent se donner à la violence et crier l'urgence d'en finir avec toute une population. D'ailleurs, au début de l'épidémie, cette même population juive accusait les Italiens d'être les vecteurs de la polio. Dans un retournement d'événements, ce sont justement eux qui sont accusés à leur tour. Il n'y a pas de passage à l'acte dans *N*, mais ces accusations mutuelles dévoilent une violence latente pouvant se déclencher à tout moment.

La conversation entre Bucky et sa grand-mère constitue le seul épisode dans *N* où une référence plus au moins voilée à l'Holocauste fait surface. Cette extrême économie dans le langage témoigne de la difficulté de la transmission contenue dans la célèbre phrase d'Elie Wiesel : « Un roman sur Auschwitz n'est pas un roman, ou n'est pas sur Auschwitz[2]. » Á cet égard, Hannah Arendt explique dans *Les Origines du totalitarisme* que les reportages diffusés par les Alliés après la guerre échouent à convaincre les individus à cause du sens *d'irréalité* entourant les camps de concentration[3]. On peut se demander comment pourrait l'imagination saisir ce mal radical ? Albert Camus propose une fiction qui se veut une chronique, un récit à mi-chemin entre l'Histoire et la littérature. *LP* évoque à travers des allusions cette réalité historique impossible à dire et à imaginer.

En effet, Camus dissocie les camps et le crématoire qu'il mentionne ailleurs. L'administration fait incinérer les corps lorsque les cimetières sont saturés : « Il fallut bientôt conduire les morts de la peste eux-mêmes à la crémation. Mais on dut utiliser alors l'ancien four d'incinération qui se trouvait à l'est de la ville, à l'extérieur des portes. » (164) Contrairement à *N* où la foule demande de brûler vifs les soi-disant responsables de l'épidémie ; dans *LP,* la crémation constitue au début une mesure de santé publique afin d'empêcher la contagion des fossoyeurs. D'ailleurs, le préfet se félicite de la rapidité avec laquelle les corps sont expédiés et organise même le transport des cadavres dans les tramways : « on put voir le long de la corniche, au cœur de chaque nuit, passer d'étranges convois de tramways sans voyageurs, brinquebalant au-dessus de la mer. » (164) L'instance narratrice s'exprime par des sous-entendus au lecteur. Ainsi, les tramways et les « étranges convois » constituent des références implicites aux *trains de la mort*. Ces derniers

---

[1] ROTH PIERPONT Claudia, *Roth délivré : un écrivain et son œuvre*, *op. cit*., p. 314.
[2] Elie WIESEL, *Un juif aujourd'hui*, cité dans LÉVI-VALENSI Jacqueline, *"La peste" d'Albert Camus*, *op. cit*., p. 70.
[3] ARENDT Hannah, *Les origines du totalitarisme. Le système totalitaire*, *op. cit*., p. 256.

sont devenus le symbole de la cadence avec laquelle les meurtres se succédaient comme le rappelle l'historien Christopher R. Browning dans *Des hommes ordinaires* (1992)[1].

Le romancier algérois parsème le roman des pistes qu'un lecteur avisé repère aisément. L'horreur des camps d'extermination n'est jamais évoquée directement, mais bien par touches successives. La population souhaite s'enquérir au sujet d'étranges convois et malgré les interdictions des patrouilles « Les habitants avaient fini par savoir ce qu'il en était. » (164) Le récit fait l'ellipse de la déportation et des gazages de Juifs à travers le pronom personnel « en ». C'est donc au lecteur de compléter les informations manquantes. Ces ellipses narratives établissent une complicité entre l'instance narratrice et le lecteur avisé capable de lier les informations et de combler les manques. Un autre procédé souvent employé par le narrateur est la métonymie. Dans les expressions tels que « odeur d'hommes » (220) ou encore « les fumées épouvantables » (165), l'effet (l'odeur et la fumée) se substitue à la cause (la crémation). Certains passages s'avèrent plus explicites :

> Vers le matin, en tout cas, les premiers jours, une vapeur épaisse et nauséabonde planait sur les quartiers orientaux de la ville. [...] Les jours de grand vent seulement, une vague odeur venue de l'est leur rappelait qu'ils étaient installés dans un nouvel ordre (165).

Les expressions « quartiers orientaux » et « l'odeur venue de l'est » désignent de manière approximative les camps de concentration et d'extermination situés en Europe de l'est, en Pologne et en Ukraine.

Camus devient encore plus explicite dans une pièce postérieure à *LP*, intitulé *L'État de siège* où la mort n'est plus une question de santé publique, mais une épuration minutieusement planifiée. Le personnage de la peste s'exprime ainsi envers ses administrés :

> Une seule mort pour tous et selon le bel ordre d'une liste. Vous aurez vos fiches, vous ne mourrez plus par caprice. Le destin, désormais, s'est assagi, il a pris ses bureaux. Vous serez dans la statistique et vous allez enfin servir à quelque chose. Parce que j'oubliais de vous le dire, vous mourrez, c'est entendu, mais vous serez incinérés ensuite ou même avant : c'est plus propre et ça fait partie du plan[2].

L'évocation des crématoires se fait dans un contexte saturé d'un lexique administratif (fiches, bureaux, statistique). Dans *LP,* le docteur Bernard Rieux révèle le vrai visage de la peste : « une administration prudente et impeccable, au

[1] BROWNING Christopher R., *Des hommes ordinaires : le 101e bataillon de réserve de la police allemande et la Solution finale en Pologne*, Paris : Editions Tallandier, 2007.
[2] CAMUS Albert,« L'État de siège », *Œuvres complètes II 1944-1948*, Paris : Gallimard, 2006, p. 323.

bon fonctionnement » (166). Camus insiste sur la responsabilité technique de la machine institutionnelle qui fait mourir de manière ordonnée.

Le langage administratif sert à dissimuler la solution finale, comme l'affirme Pierre Vidal-Naquet dans sa préface au livre de Christopher Browning *Des hommes ordinaires* : « Eichmann, lors de son procès, disait que le "langage administratif" (*Amtssprache)* était le seul qu'il connut[1] ». Camus en a pleinement conscience lorsqu'il écrit que les Oranais sont « promis à une mort ignominieuse, mais enregistrée, parmi les fumées épouvantables » (169-170). La vie est ainsi rythmée par des « coups de tampon », « des fiches, de la terreur et des formalités » (170). À ce propos, il est significatif que dans *LP* l'identité de ces victimes demeure inconnue, tandis que dans *L'état de siège* que le bubon de la peste apparait comme une allégorie de l'étoile jaune : « A partir d'aujourd'hui vous serez donc raisonnables, c'est-à-dire que vous porterez votre insigne. Marqués aux aines, vous porterez publiquement sous l'aisselle l'étoile du bubon qui vous désignera pour être frappés[2]. » La marque corporelle — le bubon — devient une expression indélébile de la loi, comme dans *La Colonie pénitentiaire* (1919) de Franz Kafka où « on inscrit sur le corps du condamné le commandement qu'il a enfreint[3] ».

Le marquage est l'une des étapes dans la politique juive du Reich hitlérien : d'abord, il y a la définition (qui est Juif ?) ensuite, le marquage (l'étoile), puis l'expropriation, après, la concentration dans les ghettos et enfin la déportation qui conduit les victimes vers les centres de mise à mort[4]. Dans *LP*, les médecins découvrent le bubon — allégorie de l'étoile jaune — et décident ainsi du sort des malades. Le docteur Rieux s'en aperçoit amèrement : « il savait que, pour une période dont il n'apercevait pas le terme, son rôle n'était plus de guérir. Son rôle était de diagnostiquer. Découvrir, voir, décrire, enregistrer, puis condamner, c'était sa tâche. » (175-176) Le lexique juridico-administratif (enregistrer, condamner) se confond et se substitue au lexique médical (diagnostiquer, guérir). De sorte que le souci légitime de santé publique et celui de l'ordre se confondent.

Rappelons à cet égard le lexique employé par les nazis au sujet de l'homme juif : le pou, la bactérie, la plaie, la tumeur, l'infection, *la peste*, etc. Dans *Les origines du totalitarisme,* Hannah Arendt explique que dans le cadre de l'idéologie totalitaire : « rien ne pourrait être plus sensé ni logique ; si les détenus sont de la

---

[1] BROWNING Christopher R., *Des hommes ordinaires : le 101e bataillon de réserve de la police allemande et la Solution finale en Pologne*, *op. cit*., p. 19.
[2] CAMUS Albert, « L'État de siège », *op. cit.*
[3] KAFKA Franz, *Un artiste de la faim. La colonie pénitentiaire et autres récits*, Paris : Gallimard, 2002, p. 72.
[4] BROWNING Christopher R., *Des hommes ordinaires : le 101e bataillon de réserve de la police allemande et la Solution finale en Pologne*, *op. cit*., p. 12.

vermine, il est logique qu'on doive le tuer avec des gaz toxiques ; s'ils sont dégénérés, on ne doit pas les laisser contaminer la population ».[1] Cette même logique implacable est évoqué dans *LP*, lors que l'administration s'emploie efficacement afin d'effacer la tache, d'enlever la souillure :

> Il y avait ainsi, dans la ville, plusieurs autres camps dont le narrateur, par scrupule et par manque d'information directe, ne peut dire plus. Mais ce qu'il peut dire, c'est que l'existence de ces camps, l'odeur d'hommes qui en venait, les énormes voix des haut-parleurs dans le crépuscule, le mystère des murs et la crainte de ces lieux réprouvés, pesaient lourdement sur le moral de nos concitoyens et ajoutaient encore au désarroi et au malaise de tous. Les incidents et les conflits avec l'administration se multiplièrent. (220)

Encore une fois l'effet (odeur d'hommes) remplace la cause (le four crématoire). Ce ne sont plus seulement des camps de détention afin de contenir l'épidémie. La présence de fours crématoires fait ressortir clairement la référence aux camps d'extermination. Faute d'informations de première main, le narrateur insiste sur la peur qui ressent la population. Les camps ne sont plus un moyen d'empêcher la contagion, mais un moyen de sauvegarder le pouvoir par la terreur.

De manière significative la violence se répand en dehors des camps : « Les incidents et les conflits avec l'administration se multiplièrent. » (220) Malgré l'instauration des mesures coercitives de la part de l'administration, les soulèvements augmentent. En suivant l'interprétation girardienne de la violence, plus la crise est profonde plus grand est le risque de basculement dans une violence purgatrice à l'encontre des victimes désignées. C'est parce que les administrés sont en conflit avec l'administration que cette dernière s'empare des corps des victimes pour les faire disparaitre « dans une fosse anonyme » ou « fondu dans un tas de cendre » (268). Selon la logique narrative de Girard, une fois que le mécanisme sacrificiel est mis en marche la violence se dissipe. Ainsi, les métaphores de nettoyage et de propreté expriment dans *LP* la « purification » de la violence : « Des pluies de déluge lavèrent le pavé à grande eau, nettoyèrent le ciel et le laissèrent pur de nuages au-dessus des rues luisantes. Un soleil sans force répandit tous les matins, sur la ville, une lumière étincelante et glacée. » (220) La présence du champ lexical de la propreté : « laver » et « nettoyer » renforce l'idée d'une purgation de la violence. La pureté du ciel et la lumière qui se répande sur la ville traduisent la fin des heures les plus sombres et l'espoir de la fin d'une guérison prochaine.

Ces sont les représentations hostiles qui président la désignation victimaire. Se profile dans ce rôle la figure du juif dont Thomas Mann illustre dans *DZ* certains stéréotypes. Dans le récit secondaire sur Elia Naphta, même l'auteur

---

[1] ARENDT Hannah, *Les origines du totalitarisme. Le système totalitaire*, *op. cit*., p. 275.

se fait l'écho de la propagande antisémite, en décrivant de manière imprécise les rites d'abatage et en connotant négativement un personnage (Leo Naphta) à cause de son phénotype (nez et petite taille). Cet épisode du pogrom, quoique mineur dans l'intrigue de *DZ*, constitue un antécédent fictif de la Shoah. Tandis que Mann décrit ce passage à la violence sans effacer les détails scabreux, Camus qui est contemporain de l'Holocauste multiplie les effets de distanciation.

Les implicites et les non-dits dans *LP* témoignent à la fois du malaise de l'auteur algérois, mais aussi de son manque de connaissances à l'époque de l'écriture[1]. Les allusions brèves et subtiles de *N*, expriment une sensibilité post Shoah que le lecteur contemporain partage aussi. Le romancier le plus contemporain fait également preuve de retenu en insistant aussi sur son refus d'être politiquement correct. Loin de créer une mise à distance avec le lectorat, le choix de Camus et de Roth parvient à établir une complicité avec ceux qui comprennent les références historiques. Pour ces lecteurs, les romans deviennent un jeu de pistes qu'il faut élucider, les incitant à lire et à relire les œuvres à la recherche des indices et des signes.

b Œdipe de temps modernes

La figure du juif occupe une place importante dans les œuvres du corpus comme étant la victime désignée par excellence. Néanmoins, dans *N* d'autres personnages prennent responsabilité de l'épidémie. Afin de mettre en évidence les particularités de ces victimes désignées revenons au modèle interprétatif de René Girard. Ce dernier explique, dans *La Violence et le sacré*, que la peste (terme générique désignant les maladies contagieuses) déguise la crise sacrificielle et il prend *Œdipe Roi* comme exemple :

> Même si Sophocle a pensé à la fameuse peste de 430, il y a plus et autre chose dans la peste de Thèbes que la maladie microbienne du même nom. L'épidémie qui interrompt toutes les fonctions vitales de la cité ne saurait être étrangère à la violence et à la perte de différences. L'oracle lui-même rend la chose évidente. C'est à la présence contagieuse d'un assassin qu'il attribue le désastre[2].

Au début de la tragédie, la peste ravage la ville de Thèbes. Créon, le beau-frère d'Œdipe, est envoyé se renseigner auprès de l'oracle de Delphes de la manière de

---

[1] Jeanyves Guérin souligne que l'emblème des camps à l'époque n'était pas Auschwitz mais Buchenwald. De plus, Alain Chatriot conclut, d'après sa lecture du chapitre dédié au nazisme dans *L'homme révolté*, que l'information que Camus possède à l'époque laisse à désirer : « Il ne connait pas les nombreux travaux qui ont alors été publiés sur le totalitarisme nazi ». Voir les entrées « Camps » de Jeanyves Guérin et « National-socialisme » d'Alain Chatriot dans *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit.*, p.117-119 et p.597-599

[2] GIRARD René, *La violence et le sacré*, *op. cit.*, p. 113-114.

sauver la ville de l'épidémie. Les propos rapportés par Créon sont les suivants : « Sire Phoebos nous donne l'ordre exprès "de chasser la souillure que nourrit ce pays, et de ne pas l'y laisser croître jusqu'à ce qu'elle soit incurable" ». Le terme clé de ce passage est *míasma* qui désigne une souillure provenant d'un meurtre. Girard qualifie de « contagieuse » la présence de l'assassin en raison de la métaphore de la souillure. Le meurtrier est contaminé par son crime et sa seule présence risque de répandre la violence.

L'ironie de la tragédie tient au fait que celui qui lutte contre la peste finit par être chassé de la ville. Œdipe apparait comme le seul responsable de la maladie, celui qui l'a apporté :

> Œdipe est le responsable par excellence, tellement responsable en vérité, qu'il ne reste plus de responsabilité pour personne d'autre. L'idée de la peste résulte de ce manque. La peste c'est ce qui reste de la crise sacrificielle quand on l'a vidée de toute sa violence. La peste nous introduit déjà dans le climat de la médecine microbienne dans le monde moderne. Il n'y a plus que des malades. Personne n'a de compte à rendre à personne, hormis Œdipe bien entendu[1].

Au sens figuré, la peste devient une *métaphore* du désordre et de la crise à l'intérieur du groupe. Selon Girard, ce dernier sens plus moderne vide la crise sacrificielle de sa violence. Nous avons déjà souligné dans nos analyses que l'aspect sacrificiel se réduit parfois à une « couleur » dans le cas de *DZ* et de *LP*. Le cas de *N* se distingue car il y a un seul individu qui s'attribue la responsabilité du mal. À la manière d'Œdipe, Bucky Cantor lutte contre l'épidémie de polio et, au final, il apparait comme celui qui l'a apporté.

Sans assimiler directement les destins d'Œdipe et de Bucky Cantor, J.M. Coetzee dans sa critique sur *N* intitulé « On the moral brink » établit un parallélisme entre le destin ironique d'Œdipe et celui de Bucky[2]. Ainsi, le héros ayant vaincu le Sphinx par son intelligence, le roi de Thèbes, devient un mendiant aveugle. Quant à Bucky, le sportif qui effectue des prouesses physiques admirables avec le javelot devient un invalide[3]. Dans *N* plusieurs versions des événements déclencheurs de l'épidémie coexistent, mais une seule parvient à se fixer comme étant la « vraie ». La première version est celle des Italiens qui auraient transmis délibérément la polio en crachant sur le pavé. Par exemple, Yushy, le garçon travaillant chez Syd's, rouvre la question lors d'une conversation avec Bucky :

> *"It's the wop bastards that brought it [polio] around," Yushy said.*
> *"That's not likely," Mr. Cantor said.*

---

[1] *Ibid*., p. 115.
[2] COETZEE J.M., « On the Moral Brink », *op. cit*.
[3] *Ibid*. "*Thus Oedipus, conqueror of the Sphinx and great king, leaves Thebes a blind beggar. Thus Bucky Cantor, admired athlete—the most lyrical pages of Nemesis celebrate his prowess as a javelin thrower—ends up a cripple behind a desk in the post office*."

> *"They did. They spit all over the place"*
> *"I was there. We washed the spit away with ammonia." [...]*
> *"You can't wash polio away. You can't see it. It gets in the air and you open your mouth and breathe it in and the next thing you got the polio*[1]*." (58-59)*

Cette version de l'arrivée de la maladie n'est démentie, ni confirmée par l'instance narratrice, mais elle remet en cause l'efficacité du nettoyage effectué par Bucky et les enfants du terrain de jeu.

Eugene « Bucky » Cantor doute lui aussi de sa méthode et s'adresse à la personne la plus compétente qu'il connaisse, le docteur Steinberg afin de soulager sa conscience : « "*But did I kill the polio germs, if there were any?*" "*We don't know what kills polio germs," Dr. Steinberg said. "We don't know who or what carries polio, and there's still some debate about how it enters the body*[2]*."* » (104) Le docteur Steinberg incarne l'impuissance du savoir médicale face au fléau. La médecine n'offre que peu de réponses aux malades et à la communauté en général. Alors, comment se prévenir d'une maladie qui semble omniprésente et dont on ignore la manière de transmission et les vecteurs ? En l'absence des réponses scientifiques, le docteur Steinberg lui offre un conseil d'ami qui ressemble à une prédiction : « "*You have a conscience, and a conscience is a valuable attribute, but no if it begins to make you think you're to blame for what is far beyond the scope of your responsibility*[3]*."* » (104). La question de la responsabilité de Bucky dans la transmission de la polio se trouve au cœur de toutes les versions des événements.

Si les adultes cherchent entre eux la cause de leurs maux, les enfants suivent leur exemple et désignent Horace comme étant le vecteur de la polio. Par conséquent, ils refusent tout contact avec le « dingo » du quartier :

> *Horace was the neighborhood's "moron", a skinny man in his thirties or forties —no one knew his age for sure– whose mental development had stopped at around six and whom a psychologist would likely have categorized as an imbecile, or even an idiot, rather than the moron he'd been unclinically dubbed years before by the neighborhood youngsters*[4]*. (40)*

---

[1] « — Ces salauds de Ritals l'ont [la polio] colportée jusqu'ici.
— C'est peu probable, dit Mr. Cantor.
— Mais si. Ils crachent partout.
— J'étais là. On a éliminé les crachats en les lavant avec de l'ammoniaque.
— Vous avez éliminé les crachats, mais vous n'avez pas éliminé la polio. Ça ne s'élimine pas, la polio. C'est invisible. Ça se répand dans l'air, et vous la respirez dès que vous ouvrez la bouche. Alors, du jour au lendemain, vous chopez la polio. » (26-27)

[2] « — On ne sait pas ce qui tue les microbes de la polio, dit le docteur Steinberg. Nous ne savons pas par qui ou par quoi se transmet la polio, et la question est encore débattue de savoir comment cela pénètre dans le corps. » (44)

[3] « Nous avons tous une conscience, et une conscience est quelque chose de précieux, mais pas si elle commence à vous faire croire que vous êtes coupable de ce qui dépasse de loin le champ de vos responsabilités. » (44)

[4] « Horace était le "dingo" du quartier, un type maigre dans la trentaine ou la quarantaine — personne ne savait son âge exact — dont le développement mental s'était arrêté autour de l'âge de six ans, et

Le portrait dressé par le narrateur se fait l'écho des insultes et des moqueries dont Horace est l'objet. En témoigne l'usage des substantifs à connotation péjorative : « dingo » (*moron*), « idiot » (*idiot*) et « demeuré » (*imbecile*). La peur de la contagion devient un argument utile pour discriminer ceux qui sont différents. Horace devient une cible facile des accusations, dans la mesure où, il néglige son aspect personnel et vraisemblablement aussi son hygiène : " *His clothes gave off a sour smell regardless of the season*[1]*"* (41). L'odeur répugnant dégagé par ses vêtements sert de prétexte à l'abus et à la mise à l'écart des personnes ayant une déficience intellectuelle.

Accuser quelqu'un devient un moyen efficace de se placer au centre du groupe auquel on appartient. Tel est le cas de Kenny, l'un des enfants du terrain de jeu qui accuse Horace d'être le vecteur de la maladie : *""Smell him !" Kenny screamed. "He has shit all over him! Get him the hell away from me! It's him! He's the one who's carrying the polio*[2] *!""* (118) Selon Kenny la forte odeur dégagée par les vêtements d'Horace trahit un manquement flagrant aux règles d'hygiène. Dans la mesure où, la transmission de la polio se fait par voie oro-fécale, il est possible que celui-ci soit contagieux sans le savoir. Horace incarne aux yeux des enfants une différence troublante. Ils craignent de devenir comme lui, d'être aussi des « anormaux ». Les enfants le rejettent, en essayant de conjurer la maladie par l'exclusion de la différence.

De plus, le narrateur insiste sur la prégnance de l'odeur dégagé : "*Horace did smell —he smelled horribly*[3]*"* (119). Ce commentaire dévoile l'identité du narrateur qui était l'un des enfants du terrain de jeu. Celui-ci partage l'avis de Kenny concernant Horace. Ce parti pris de la part du narrateur confirme chez le lecteur que la présence d'Horace constitue un danger pour tous. De sorte que le comportement de Bucky à son égard s'avère imprudent : *""Here, Horace," Mr. Cantor said and extended his hand to him. Without looking up, Horace took the hand limply in his and Mr. Cantor shook Horace's hand as heartily as he had shaken Dr. Steinberg's*[4]*"* (120) Un geste aussi conventionnel que serrer la main devient une prise de risque pouvant compromettre l'intégrité des individus engagés dans

---

qu'un psychologue aurait classé dans la catégorie "demeuré" ou même "idiot", plutôt que de l'affubler du nom de "dingo" comme l'avaient fait, des années plus tôt, de façon non scientifique, les jeunes du quartier. » (19-20)

[1] « Ses habits exhalaient, en toute saison, une odeur aigre » (20).

[2] « Regardez comme il pue ! hurlait Kenny. Il est couvert de merde ! Débarrassez-moi de lui, bon sang ! C'est lui ! C'est lui qui nous refile la polio ! » (50)

[3] « Horace sentait mauvais — il sentait effroyablement mauvais. » (50)

[4] « "Tiens, Horace", dit Mr Cantor, et il lui tendit la main. Sans lever les yeux, Horace prit mollement la main dans la sienne, et Mr Cantor lui serra la main avec autant de cœurs qu'il avait serré celle du docteur Steinberg » (50)

l'échange. Ce bref épisode fournit une autre version des événements dans laquelle Bucky ne serait pas à l'origine de la maladie, mais il serait bien un relais de la contagion que Horace a déjà répandu.

Avant de décider que le comportement de Bucky est irresponsable et dangereux, considérons la possibilité qu'il s'agisse plutôt d'une manière de la part du héros de *N* de défendre un mode de vie menacé. En effet, dans les pages précédant l'épisode de Horace, Bucky a assisté à des démonstrations de haine, de peur ainsi qu'à l'escalade des hostilités. Les voisins s'accusent mutuellement. Même les enfants s'adonnent aussi à la chasse du bouc émissaire et s'en prennent au maillot le plus faible de la société : Horace. Dans un contexte de peur mutuelle et de méfiance, un geste aussi conventionnel que serrer la main devient un symbole de la confiance qui devrait gouverner les esprits. Bucky s'efforce de maintenir les liens sociaux entre les enfants plutôt que de s'adonner à la peur et aux accusations mutuelles. Il est convaincu comme le docteur Steinberg que la vie du quartier doit être aussi normal que possible :"*It is important that neighborhood life goes as usual —otherwise , it's not only the stricken and their families who are victims, but Weequahic itself becomes a victim*[1]." (105-106) Bucky s'oppose à la maladie en tant que citoyen et surtout en tant qu'éducateur. Il donne ainsi l'exemple à ses pupilles et serre la main de Horace afin de lui rendre son humanité et de rétablir le lien social que la contagion a brisé.

Dans le cas des Italiens comme dans celui d'Horace, Bucky apparait comme un être intègre dont le seul souci est celui du bien-être de la communauté. Face aux Italiens, il parvient à les chasser et nettoie les lieux. Mais il n'est pas certain de l'efficacité de son intervention et la transmission de la maladie demeure probable. Dans le cas d'Horace, Bucky défend la cohésion sociale et s'oppose à la discrimination. Il ne craint pas le contact, même si celui-ci compromet son intégrité physique. Si plusieurs chemins de la contagion coexistent dans le roman c'est surtout parce que le narrateur, Arnie Mesnikoff manque d'informations. En effet, il était l'un des enfants du terrain de jeu et ne peut établir clairement l'origine de la maladie ni la manière dont elle se répand. De sorte que le rôle de Bucky dans la propagation demeure incertain pour le lectorat.

Philip Roth est interrogé à cet égard par Claudia Roth-Pierpont. Cette dernière se demande si Bucky a tort sur sa responsabilité dans la propagation de la maladie. « Eh bien » lui répond Philip Roth « Œdipe n'était pas responsable non plus dans la mesure où il ne savait pas ce qu'il faisait. Et Bucky comme Œdipe, choisit de

[1] « Il est important que la vie du quartier continue comme d'habitude — autrement, ce ne seraient pas seulement les malades et leurs familles qui seraient des victimes, mais c'est toute la communauté de Wequahic qui pâtirait. » (45)

vivre comme il le fait en acceptant de reconnaître le plus grand événement de sa vie[1]. » Peu importe les dommages ou les fautes, la responsabilité dérive de la libre décision de se porter garant. Ainsi, Sophocle fait prononcer à Œdipe un discours qui se veut rassurant pour les Thébains : « Ah ! Croyez-moi, n'ayez pas peur : mes maux à moi, il n'est point d'autre mortel qui soit fait pour les porter[2]. » La recherche de causes ou des coupables s'avère inutile lorsque Œdipe affirme qu'il est le seul responsable et personne d'autre que lui doit payer les conséquences. Bucky retient la même leçon de son grand-père : *""when you have to pay the price, you pay it[3]""* (25). Le personnage principal de *N* se désigne lui-même comme victime émissaire et décide d'assumer librement les conséquences.

Bien que Philip Roth récuse les résonances philosophiques que *N* suggère[4], la notion de la responsabilité définit les actes du personnage principal. En ce sens « être responsable » écrit Bernard Williams « ce n'est pas simplement être considéré à bon escient comme responsable par les autres, par les institutions qui assurent le contrôle et la cohésion sociales, mais se tenir soi-même pour responsable[5]. » Pour Bucky, il est toujours possible d'assumer son rôle de victime et rejeter la faute sur les autres. Il n'y a pas en effet des preuves irréfutables le compromettant dans la propagation de la maladie comme le lui rappelle le narrateur, Arnie Mesnikoff à la fin du roman : *"There's certainly no proof that you were a [polio] carrier[6]"* (248) Mais pour Bucky se dérober aux conséquences de ses actes constitue un geste de lâcheté insupportable. C'est pourquoi il refuse d'épouser Marcia Steinberg : *"No, he told her, he was no longer man enough to be a husband and a father, and it was irresponsible of her to think otherwise[7]."* (258) Marcia tente pour la deuxième fois d'inciter Bucky à l'insouciance. D'abord, elle le convainc de quitter Weequahic, abandonnant les enfants à leur sort et, ensuite, elle veut l'épouser à tout prix sans mesurer les conséquences.

Au sens propre, « irresponsable » veut dire *sans réponse*. Ainsi, Marcia ne répond pas à l'appel de devenir l'héroïne de l'histoire : *"Irresponsable of* me *?" she cried. /"To be the noble heroine. Yes[8]."* (258) Tandis que Bucky devient le héros de

---

[1] ROTH PIERPONT Claudia, *Roth délivré : un écrivain et son œuvre*, *op. cit*., p. 363.
[2] Cité dans GIRARD René, *La violence et le sacré*, *op. cit*., p. 115.
[3] « "Quand il faut payer le prix, on le paye" » (14).
[4] ROTH PIERPONT Claudia, *Roth délivré : un écrivain et son œuvre*, *op. cit*. En réaction à la lecture de J.M. Coetzee, Roth déclare : « Je n'étais pas intéressé par résonances philosophiques, seulement la justesse psychologique. »
[5] Cité dans PRAIRAT Eirick, « La responsabilité », *Le Télémaque*, vol. 42, n° 2, 2012, p. 30.
[66] « "Vraiment ? Il n'y a absolument aucune preuve." » (101)
[7] « Non, lui dit-il, il n'était plus suffisamment un homme pour être un mari et un père, et c'était de l'inconscience de sa part de ne pas l'admettre. » (105)
[8] « "De l'inconscience de ma part à moi ? s'écria-t-elle.
— De vouloir être la noble héroïne. Oui. " » (105)

son histoire en répondant par ses actes à l'appel de sa communauté : "*I was the Typhoid Mary of the chancellor playground. I was the playground polio carrier. I was the Indian Hill polio carrier*[1]." (248) Cette acceptation totale de la responsabilité de la propagation a pour but de délivrer le quartier juif du vrai fléau : la recherche des coupables. Bucky prend sur lui toute la responsabilité de la contagion afin d'en débarrasser les autres et rétablir le lien social. La recherche de coupables s'arrête car une version s'impose comme la seule vérité. Selon Girard, la cité entière réussit à transférer sa responsabilité sur Œdipe vidant la cité de sa violence[2]. De manière analogue, les gens du quartier juif parviennent à transférer à Bucky leur responsabilité dans la crise. Ce dernier accepte de porter ce poids afin de rétablir son identité en tant qu'homme intègre, "*someone who might by himself made a difference*[3]" (27). À l'instar d'Œdipe, Bucky prend la route solitaire d'un exil chez soi. Il signe sa propre mort sociale.

Dans *N* retrouver le chemin de la contagion est moins important que l'appel à sortir de la crise sociale. Bucky choisit la solitude et sacrifie son bonheur personnel pour le bien-être du groupe. Dans ce sens, *N* constitue une parabole de la responsabilité morale. Bucky a une grandeur d'âme qui a besoin de s'épanouir. Dans la mesure où il est épargné de la guerre et qu'il quitte Weequahic dans les moments où le fléau ravage le quartier, il saisit sa dernière chance d'accomplir le destin que son grand-père lui avait prédit. Claudia Roth-Pierpont décrit justement *N* comme un roman court, facile à lire et parfait pour l'élucidation[4]. Le modèle interprétatif de Girard aide justement à élucider le conflit moral de Bucky. Il en va autrement dans le roman d'Albert Camus où la désignation des victimes est précédée par des facteurs historiques et culturels. Il serait réducteur d'analyser les allusions de Camus aux camps allemands et aux crématoires uniquement à travers le modèle girardien. Cependant, on retient de Girard l'idée que la violence sacrificielle vise à refonder le groupe aux dépens d'un « Autre » à exclure ou à bannir. Dans la prochaine partie, cette refondation du « nous » fait l'objet d'une analyse approfondie.

---

[1] « "J'étais la Mary Typhoïde du terrain de jeu de Chancellor. J'étais le porteur sain de la polio. J'ai été le porteur de la polio à Indian Hill." » (101)

[2] GIRARD René, *La violence et le sacré*, *op. cit*., p. 115.

[3] « [Q]uelqu'un dont la seule présence aurait pu inverser le cours de choses » (15).

[4] GIRARD René, *La violence et le sacré*, *op. cit*.

3 Purgation de la violence

Au long de ce chapitre, nous interprétons la résolution des crises sociales (guerre, lynchage, crise économique) dans les œuvres étudiés en termes de « purification » et de « purgation ». De sorte que l'idée de propreté se rapporte à l'*évacuation*. Chasser l'intrus, la menace au dehors implique la résolution de la crise. Ce processus rappelle les procédés de la médecine, dès les saignés jusqu'à la vaccination, le principe demeure le même : le malade doit renforcer ses défenses afin de repousser par lui-même une agression microbienne. Dans l'imaginaire, l'évacuation et l'expulsion de ce qui est nocif apparait comme une opération bénéfique tant pour l'organisme que pour le corps social malade. Si le mécanisme victimaire semble salutaire, dans les romans du corpus, c'est parce qu'il fait l'objet d'une relecture et d'une réécriture des événements afin de donner un sens au désordre et à la violence dans le groupe.

a Épuration et refondation du « nous »

Jean Starobinski dans son étude sur Rousseau dans *Le remède dans le mal : Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières* (1989) définit le moment de la crise comme la lutte acharnée entre la maladie et la nature : « la puissance médicatrice se manifeste lors du combat entre la nature et la maladie, c'est-à-dire au moment de la *crise*. La crise est toujours une alternative : la santé retrouvée n'est que la plus favorable des deux éventualités[1] ». Selon Starobinski la puissance médicatrice du remède réside dans le choix du moment opportun pour son application. La métaphore du mal, en conformité avec le modèle médical, atteint sa limite naturelle et bascule du côté de la mort ou de la guérison. Il faut trouver le *kairos*, le moment de la crise, pour que le remède soit vraiment efficace.

De manière analogue, dans *LP*, les docteurs Castel et Rieux contemplent impuissants la progression de la mort à cause de la peste, jusqu'au moment où la maladie arrête son avancée : « la peste ne s'arrêta pas le lendemain, mais, en apparence, elle s'affaiblissait plus vite qu'on n'eût pu raisonnablement l'espérer. » (244) Pour la première fois depuis le début de l'épidémie les statistiques révèlent un recul de la maladie. Les méthodes thérapeutiques restent les mêmes et cependant, ils s'avèrent réellement efficaces :

[1] STAROBINSKI Jean, *Le remède dans le mal : Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris : Gallimard, 1989, p. 180.

> Le sérum de Castel connaissait, tout d'un coup, des séries de réussites qui lui avaient été refusées jusque-là. Chacune des mesures prises par les médecins et qui, auparavant, ne donnaient aucun résultat, paraissait soudain porter à coup sûr. Il semblait que la peste à son tour fût traquée et que sa faiblesse soudaine fît la force des armées émoussées qu'on lui avait, jusqu'alors, opposées. (244)

L'opération bénéfique du remède apparait sur le mode d'une invasion repoussée. Ce sont donc « des armées » qui « traquent » la peste. L'intrus, dans ce cas, le bacille de Yersin, responsable de la peste, est chassé hors de l'organisme. Dans un sens allégorique, « la force des armées émoussées » renvoi aux forces françaises et anglo-américaines qui ont refoulé les troupes allemandes du territoire français en 1944.

La narration de la fin de l'épidémie oscille entre deux sens : médical et allégorique. La personnification de la peste devient récurrente au début du dernier chapitre :

> Dans cet air purifié, la peste, en trois semaines et par des chutes successives, parut s'épuiser dans les cadavres de moins en moins nombreux qu'elle alignait. Elle perdit, en un court espace de temps, la presque totalité des forces qu'elle avait mis des mois à accumuler. (244)

Si au début de l'épidémie l'air favorise la propagation de la peste pulmonaire, lorsque l'épidémie commence à reculer l'air *se purifie* favorisant ainsi la guérison. Ensuite la narration bascule vers le sens allégorique de la peste : le nazisme. Ainsi, les « cadavres alignés » par la peste renvoient aux victimes des camps instaurés par le régime hitlérien et la « perte des forces accumulés » évoquent la retraite des troupes allemandes au fur et à mesure que les Alliés gagnent du terrain. Deux expressions sont mises en rapport dans le même paragraphe : « libération » et « l'ère de la santé » (243) Elles sont placées de manière significative au début du dernier chapitre, car elles signent le commencement de la fin (de l'épidémie et de la guerre).

Dès la fin du quatrième chapitre de *LP*, le recul de la maladie coïncide avec la réapparition des rats dans la ville. Rappelons à cet égard que Camus établit un parallèle entre les troupes allemandes et les rats, lorsqu'il écrit dans ses *Carnets*, le 11 novembre 1942, date de l'occupation de la zone libre : « *Comme des rats*[1] *!* ». Ainsi, la sortie de rats est célébrée par le vieil asthmatique qui s'exclame devant le docteur Rieux : « — Il faut les voir courir ! C'est un plaisir. » (239) Dans ce cas, le complément d'objet direct « les » renvoie à la fois aux rats et métaphoriquement aux Allemands. Ainsi, ce qui produit chez le vieil asthmatique « une grande agitation » (239) est la retraite de l'occupant. À la fin du même paragraphe, les statistiques de la semaine corroborent un « recul de la maladie » (239). L'ennemi

[1] CAMUS Albert, *Œuvres Complètes II 1944-1948*, *op. cit.*, p. 966.

(la maladie et le nazisme) commence à perdre le control sur les territoires occupés (l'organisme et l'Europe).

Néanmoins, dans la fiction comme dans la réalité historique, la retraite des troupes allemandes n'a pas été immédiate. De manière analogue, Jean Tarrou confirme que la peste ne cessera pas immédiatement : « Bien entendu, Tarrou estimait qu'une déclaration administrative ne suffisait pas en elle-même à arrêter un fléau, mais on pouvait raisonnablement penser que l'épidémie, sauf imprévu, allait cesser. » (252) Quelques jours auparavant, la préfecture annonce à la population que l'épidémie est enrayée. Toutefois, certaines mesures prophylactiques sont maintenues. Certes, la peste perd du terrain, mais elle parvient aussi à emporter quelques victimes, telles que Tarrou :

> Tarrou luttait, immobile. Pas une seule fois, au cours de la nuit, il n'opposa agitation aux assauts du mal, combattant seulement de toute son épaisseur et de tout son silence. Mais pas une seule fois, non plus, il ne parla, avouant ainsi, à sa manière, que la distraction ne lui était plus possible. Rieux suivait seulement les phases du combat (258).

Dès les premiers signes de la maladie, le sérum lui est administré par le docteur Rieux. Jean Tarrou n'attend pas d'être guéri par la seule action du sérum antipesteux, *il lutte contre le mal*, tente de l'évacuer de son organisme et s'en débarrasser. Le lexique militaire se substitue au lexique médical ainsi Tarrou déclare à Rieux ceci : « Je n'ai pas envie de mourir et je lutterai. Mais si la partie est perdue, je veux faire une bonne fin. » (257) La dernière lutte contre la peste se joue tant au niveau individuel qu'au niveau social. Mais pour Jean Tarrou il s'agit d'un combat qu'il ne peut pas mener longtemps : « — Alors ? dit le docteur. Tarrou haussa un peu, hors du lit, ses épaules épaisses. — Alors, dit-il, je perds la partie. » (257)

Au début de dernier chapitre, le narrateur se montre optimiste et se moque même de la peste qui ne parvient plus à tuer ses victimes :

> À la voir manquer [la peste] des proies toutes désignées, comme Grand ou la jeune fille de Rieux, [...] on eût dit qu'elle se désorganisait par énervement et lassitude, qu'elle perdait, en même temps que son empire sur elle-même, l'efficacité mathématique et souveraine qui avait été sa force. (244)

Le sens allégorique de la peste au nazisme devient limpide. L'administration impeccable et stricte « se désorganise » avec l'avancée des Alliés. L'« efficacité mathématique » qui marquait le rythme des gazages dans les camps d'extermination se voit perturbé par les défaites. Or, même si les Allemands sont en franche retraite, les combattants ne s'en sortent pas indemnes. De manière analogue, dans la fiction, la peste recule, mais parvient à ôter la vie de Tarrou. À cet égard, Jacqueline Lévi-Valensi commente le choix de l'auteur dans ces termes : « [I]l semble que [Camus] lui ait réservé le sort tragique des "meilleurs", parmi les

combattants ; du moins, Tarrou n'a pas connu cette heure de lâcheté qu'il craignait[1]. » Selon Rieux, « se résigner à la peste » (119) constitue une véritablement lâcheté. Tarrou incarne la résistance européenne contre le nazisme et il meurt en s'y opposant avec toutes ses forces, sans s'y résigner.

De tous les personnages de *LP*, Tarrou est le seul qui n'évolue pas durant l'épidémie, son intégrité et son sens de la responsabilité l'encouragent à combattre la peste à côté de Rieux. Tous les deux sont à l'origine des « formations sanitaires », symbole de la résistance européenne. Peu à peu tous les personnages rejoignent les formations : Rambert, Grand, le père Paneloux et même Gonzalès, l'ancien joueur de football qui travaille en tant que surveillant des camps d'isolement. Seulement Cottard, dont « ce n'est pas [le] métier » (146), s'abstient de lutter contre le mal. La chronique de la peste d'Oran se finit par Cottard. Tarrou parle à Rieux de ce dernier en ces termes : « "Son seul vrai crime, c'est d'avoir approuvé dans son cœur ce qui faisait mourir des enfants et des hommes. Le reste, je le comprends, mais ceci, je suis obligé de le lui pardonner." » (274) Cottard représente à lui seul la collaboration avec l'ennemi. Tarrou ne lui reproche pas tant le fait de s'enrichir en profitant du rationnement, mais d'approuver les meurtres de masse perpétrés par le régime hitlérien. D'autres personnages moins compatissants que Tarrou ne lui pardonnent pas de se compromettre avec l'occupant.

En témoigne le fait divers qui ternit les fêtes de la libération d'Oran. Dans le style d'un roman policier à rebondissements, le narrateur relate l'arrestation de Cottard. Au milieu de l'allégresse générale, celui-ci se met à tirer des coups de feu sur la foule en liesse :

> — Pourquoi a-t-il tiré ?
> — On ne sait pas. Les gens s'amusaient dans la rue. Au premier coup de revolver, ils n'ont pas compris. Au deuxième, il y a eu des cris, un blessé, et tout le monde s'est enfui. Un fou, quoi ! (275)

Plusieurs agents de police occupent une maison voisine et tentent de procéder à son arrestation. Le narrateur, Bernard Rieux, obtient peu d'informations concernant les agissements de Cottard. La narration devient très imprécise, dans la mesure où, le récit les descriptions se font à partir de ce que Rieux observe :

> Tout d'un coup, parti des fenêtres des maisons occupées par les agents, un tir de mitraillette se déclencha. Tout au long du tir, le volet qu'on visait encore s'effeuilla littéralement et laissa découverte une surface noire où Rieux et Grand, de leur place, ne pouvaient rien distinguer. (276)

[1] LÉVI-VALENSI Jacqueline, *"La peste" d'Albert Camus*, *op. cit.*, p. 100.

La focalisation interne limite l'information que le lecteur peut obtenir. Ici, par exemple, ni Rieux (le narrateur) ne parviennent pas à distinguer la surface noire. La subjectivité du narrateur prime sur la description du fait divers. Camus privilégie ce type de focalisation parce que le narrateur connait bien le tireur, la perception de Rieux importe plus que les faits.

En effet, ce qui retient l'attention de Rieux ce sont les humiliations et la violence que Cottard subi plutôt que son accès de démence :

> Un moment, on vit le petit homme au milieu de la chaussée, les pieds enfin au sol, les bras tenus en arrière par les agents. Il criait. Un agent s'approcha de lui et le frappa deux fois, de toute la force de ses poings, posément, avec une sorte d'application. — C'est Cottard, balbutiait Grand. Il est devenu fou. (276)

Une fois que les agents attrapent Cottard, ils s'adonnent à la violence librement, avec enthousiasme : « Cottard était tombé. On vit encore l'agent lancer son pied à toute volée dans le tas qui gisait à terre. » (276) Cottard ne bénéficie pas du principe de la présomption d'innocence, selon lequel, un individu ne peut être considéré comme coupable que lorsqu'il est jugé en tant que tel par un tribunal. Suspecter quelqu'un d'avoir commis, une infraction, un délit, un crime ne suffit donc pas à le condamner : il faut le prouver. Dans le cas de Cottard, aucun tribunal ne se prononce à son égard. Le système judiciaire est absent et à sa place il n'y a que la vengeance, la justice expéditive qui s'exécute devant la foule : « Comme par miracle, tous les volets clos de la rue s'ouvrirent et les fenêtres se garnirent de curieux, tandis qu'une foule de gens sortait des maisons et se pressait derrière les barrages. » (276) Les gens s'empressent d'observer le châtiment d'un complice de la peste.

Le fléau assure à Cottard une certaine impunité et c'est pourquoi il souhaite qu'elle ne disparaisse pas. De plus, il s'enrichit grâce au trafic au plus fort de l'épidémie et refuse de s'engager dans les formations sanitaires. Au milieu des hommes qui luttent contre la peste, il alimente le défaitisme : « ça ne servira à rien. La peste est trop forte. » (146) Cette complicité avec le fléau lui coûte très cher lors de la libération d'Oran, où la foule se retourne contre lui : « un groupe confus s'agita et se dirigea vers le docteur et son vieil ami. — Circulez ! dit l'agent. Rieux détourna les yeux quand le groupe passa devant lui. Grand et le docteur partirent dans le crépuscule finissant. » (277) De manière significative, Rieux « détourna les yeux » pour éviter d'être témoin de la vengeance qui s'abat sur Cottard. Mais ce détournement permet aussi à la violence de triompher. Rieux conteste les méthodes employées par les Oranais et non pas la culpabilité de Cottard : « Rieux pensait à Cottard et le bruit sourd des poings qui écrasaient le visage de ce dernier le poursuivait [...]. Peut-être était-il plus dur de penser à un homme coupable qu'à un homme mort. » (277) Même le docteur Rieux qui s'oppose à la justice expéditive

ne le protège pas. La collectivité peut dès lors s'abattre contre celui « qui avait des affinités avec [la peste] » (133) afin de se débarrasser du mal.

Jacqueline Lévi-Valensi se demande ce qui justifie la présence de Cottard dans l'épilogue de *LP*, avant d'y répondre ainsi :

> Si Cottard incarne la collaboration, sa présence à l'épilogue du récit est l'image même de l'épuration manquée, telle qu'elle a été menée à la Libération de la France, et dont Camus devait, avec amertume, constater l'échec et la déception qu'elle apportait[1].

« Épuration » dans son sens premier veut dire rendre plus pur par l'élimination des impuretés. Au sens figuré, ce terme renvoie aux mesures prises en France à l'égard des personnes ayant collaboré avec les autorités de l'occupation. De sorte qu'il faut « éliminer » toutes les personnes qui se sont compromises avec l'occupant afin de libérer le corps social ce fardeau, de cet échec historique. C'est parce que Cottard apparait comme le seul coupable que sa mort empêche la violence de se répandre. La collaboration apparait comme le fait isolé d'un seul homme, solitaire et donc sans liens avec la communauté, et dont la mise à mort conjure une complicité honteuse de la société.

Si Gabriel García Márquez affirme que Camus en rédigeant *LP* ne s'est pas trompé de roman, c'est parce que ce dernier a compris que le drame n'était pas seulement celui du persécuteur, mais aussi celui du persécuté[2]. Même si le narrateur affirme que Cottard est coupable, il se rend compte aussi que la collectivité vit dans l'illusion d'une innocence retrouvée grâce à la disparition du collaborationniste. Avec une profonde lucidité, Camus retrace l'oublie générale des horreurs de la guerre :

> Ils niaient tranquillement, contre toute évidence, que nous ayons jamais connu ce monde insensé où le meurtre d'un homme était aussi quotidien que celui des mouches, cette sauvagerie bien définie, ce délire calculé, cet emprisonnement [...] cette odeur de mort qui stupéfiait tous ceux qu'elle ne tuait pas, ils niaient enfin que nous ayons été ce peuple abasourdi dont tous les jours une partie, entassée dans la gueule d'un four s'évaporait en fumées grasses, pendant que l'autre, chargée des chaînes de l'impuissance et de la peur, attendait son tour. (269)

La foule en liesse est oublieuse de la misère des jours et des mois passés. Les horreurs perpétrées par le régime hitlérien sont niées, selon le narrateur, « contre toute évidence ». La France occupée n'est plus décrite comme un « peuple abasourdi » et impuissant, mais comme un peuple vainqueur : « ils affirm[ent] au milieu du tumulte, avec tout le triomphe et l'injustice du bonheur que la peste [est] finie et que la terreur [a] fait son temps. » (269) Une version apparait comme

---

[1] *Ibid*., p. 90-91.

[2] GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, « Dos o tres cosas sobre "La novela de la violencia" », *op. cit. "Camus [...] no se equivocó de novela [...] el drama de ese tiempo no era sólo el del perseguido, sino también el del perseguidor."*

« vraie » et réussit à s'imposer sur les autres, de sorte que les événements subissent une relecture à la lumière de la victoire.

L'oublie favorise la refondation du « nous », comme l'affirme le narrateur : « tous, morts ou coupables, étaient oubliés. » (278) Néanmoins, la chronique de Rieux s'oppose ouvertement à cette vision des événements. Pour le narrateur, ce n'est pas l'oubli qui peut garantir la paix retrouvée, il est conscient que « cette allégresse [est] toujours menacée. » (279) C'est pourquoi, un médecin comme Rieux décide de prendre la plume et « faire œuvre d'historien » (13) parce que le corps social —comme l'organisme— est toujours menacés du dehors par des bactéries et des microorganismes : « il savait ce que cette foule en joie ignorait, et qu'on peut lire dans les livres, que le bacille de la peste ne meurt ni ne disparaît jamais » (279). L'immunité est acquise par l'action du poison pathogène et, de manière analogue, la société devient plus résiliente par le souvenir de ces heures sombres. Ayant conscience qu'il y aura des batailles à venir, la chronique de Rieux devient le témoignage poignant de la faiblesse humaine, de ceux qui se laissent contaminer par le mal comme Cottard. Mais aussi le témoignage des hommes ordinaires qui ne se sont pas dérobés à leur responsabilité. Cet apprentissage constitue pour le docteur Rieux la meilleure défense du corps social afin de repousser la prochaine menace.

b Les dangers de l'écriture

La parution de *LP* oppose son créateur à une partie des intellectuels français qui considèrent que l'image d'une maladie ne peut en aucun cas représenter les horreurs du nazisme. Roland Barthes résume ces critiques ainsi :

> L'histoire ne propose pas que des fléaux inhumains, mais aussi des maux très humains des guerres, des oppressions et pourtant tout aussi meurtriers, sinon plus. Suffit-il alors d'être médecin et de peur de devenir un bourreau à son tour, faut-il se contenter de panser les blessures sans s'attaquer aux coups qui les font[1] ?

Peut-être celui qui comprend le mieux le choix de Camus est l'écrivain Gabriel García Márquez. Dans son article "Dos o tres cosas sobre "La novela de la violencia"", il déplore justement que les individus de tempérament politique, et surtout ceux qui se situent à gauche, disqualifient les romanciers dont le contenu politique des œuvres n'apparait pas de manière explicite[2]. Pour illustrer ses propos,

---

[1] Cité dans LÉVI-VALENSI Jacqueline, *"La peste" d'Albert Camus*, *op. cit.*, p. 189.

[2] GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, « Dos o tres cosas sobre "La novela de la violencia" », *op. cit. "Las personas de temperamento político, y tanto más cuanto más a la izquierda se sientan situadas, [...] se sienten obligados a descalificar, más en privado que en público, a los escritores amigos cuyos trabajos no parecen políticamente comprometidos de manera evidente."*

García Márquez érige *LP* en tant que modèle pour ceux qui souhaitent relever le défi de retracer la guerre dans la fiction[1]. Selon le lauréat colombien, l'écrivain doit « faire œuvre d'historien » exactement comme le narrateur de *LP*, Bernard Rieux. Ainsi, le romancier doit étudier les sources, recueillir des témoignages afin de fonder ses affirmations sur des bases documentaires solides. Or, ce travail documentaire doit être strictement calibré au risque de s'éloigner de la fiction[2]. En réalité, il justifie son choix d'évoquer indirectement la violence dans ses romans.

En effet, dans *ATC* la violence apparait toujours en filigrane. La place du choléra et de la guerre sont interchangeables, en témoigne les nombreuses confusions entre les victimes du choléra et celles de la guerre. Par exemple, dans le quatrième chapitre, durant le voyage médicinal entreprit par Florentino Ariza afin d'effacer de sa mémoire le souvenir de Fermina Daza, il aperçoit des corps humains flotter sur le fleuve :

> *Pasaron primero los cuerpos de dos hombres, uno de ellos sin cabeza, y después el de una niña de pocos años cuyos cabellos de medusa se fueron ondulando en la estela del buque. Nunca supo, porque nunca se sabía, si eran víctimas del cólera o de la guerra[3] (206-207).*

Bien évidemment, l'image macabre d'un corps décapité trahit le motif du décès : la guerre. De plus, la pratique de jeter les corps dans le fleuve montre la volonté de les faire disparaitre. Tandis que dans le cas des victimes du choléra, l'instance narratrice précise que même au plus fort de l'épidémie, les corps étaient enterrés de manière expéditive : *"se excavaron sepulturas profundas para enterrar a tres niveles, de prisa y sin ataúdes[4]"* (164). La mortalité est telle qu'il faut trouver à chaque fois un nouvel endroit pour procéder aux enterrements. La procédure est tellement simplifiée qu'il n'y a plus de pompes funèbres ni des cercueils et les corps sont jetés dans des fosses communes.

La confusion entre les deux phénomènes (la guerre et l'épidémie) provient de l'homonymie du mot « choléra » en espagnol. Ce signifiant désigne au féminin la colère *(la cólera)* ; tandis qu'au masculin (*el cólera)*, il désigne la maladie contagieuse dont le *Vibrio cholerae* est responsable de la transmission. Tout au

---

[1] *Ibid. "Una novela sirve para ilustrar estas parrafadas: La peste, [...] Camus tenía suficiente documentación para ponernos los pelos de punta durante dos noches. Pero acaso la misión del escritor en la tierra no sea ponerles los pelos de punta a sus semejantes."*

[2] *Ibid. "En cada página de La peste se descubre que Camus sabía todo lo que se puede saber sobre las pestes medievales [...] Casi como al descuido, esos conocimientos están aprovechados a todo lo largo del libro, inclusive con estadísticas y fechas, pero estrictamente calibrados en su función de soporte documental."*

[3] « Passèrent d'abord les corps de deux hommes, l'un sans tête, puis celui d'une fille dont les cheveux de méduse s'en allèrent en ondulant dans le sillage du bateau. Il ne put savoir, parce qu'on ne le savait jamais, s'ils avaient été victimes du choléra ou de la guerre » (184).

[4] « On creusa de profondes sépultures pour ensevelir les morts sur trois niveaux, à la hâte et sans cercueils » (146)

long du roman, la ville est balayée par l'épidémie et par la guerre et même lorsqu'il n'y a plus de guerres ni d'épidémies, les corps gonflés prolifèrent dans le fleuve : "*Por la noche no los despertaban los cantos de sirenas de los manatíes en los playones, sino la tufarada nauseabunda de los muertos que pasaban flotando hacia el mar. Pues ya no había guerras ni pestes pero los cuerpos hinchados seguían pasando*[1]." (478) Le romancier Thomas Pynchon dans sa critique sur *ATC* intitulé « The Heart's Eternal Vow » remarque que dans le roman les causes historiques et politiques la guerre sont absentes. La guerre est plutôt représentée comme une force négative, un fléau dont la seule signification est la mort à grande échelle[2].

La volonté de vivre, dans ce contexte négatif, pousse les personnages à s'opposer fermement à la mort. Quant à l'amour, ce dernier s'apparente à une insurrection qu'il faut éteindre. Ainsi, Florentino se fait arrêter par une patrouille qui le prend pour un espion, alors qu'il jouait le violon pour Fermina Daza :

> *Durmió tres noches encadenado por los tobillos en los calabozos de la guarnición local. Pero cuando lo soltaron se sintió defraudado por la brevedad del cautiverio, y aun en los tiempos de su vejez, cuando otras tantas guerras se le confundían en la memoria, seguía pensando que era el único hombre de la ciudad, y tal vez del país, que había arrastrado grillos de cinco libras por una causa de amor*[3]*. (108-109)*

Après un demi-siècle de combats, les guerres civiles qui se succèdent dans le pays ne font qu'une : toujours la même. Pour Florentino, son arrestation constitue une bataille supplémentaire qu'il livre par amour. Sa ferveur se mesure en sacrifices et la captivité en est un. L'emprisonnement de Florentino confirme son double statut de vecteur de la maladie et de hors-la-loi. Selon la patrouille, il est confiné afin de l'empêcher de transmettre des messages codés aux libéraux. Or, le seul message qu'il transmet est son amour à travers une sérénade de violon. L'amour apparait ainsi comme une entreprise dangereuse qu'il faut contrôler et l'empêcher de se répandre.

De fait, Fermina Daza ne réussit pas à s'adonner à l'amour avec la même ferveur de Florentino, car elle est subordonnée à la surveillance stricte de son père, en plus d'être constamment espionnée par les religieuses du collège auquel elle assiste. L'échange épistolaire secret entre Fermina et Florentino sort à la lumière

---

[1] « La nuit, ce n'étaient pas les chants de sirène des lamantins sur les bancs de sable qui le réveillaient mais le remugle nauséabond des morts flottant en direction de la mer. Car il n'y avait ni guerres ni épidémies, mais les corps gonflés continuaient de passer. » (428)

[2] PYNCHON Thomas, « The Heart's Eternal Vow », *New York Times Book Review*, vol. 93, n° 1, 1988. *"War, [...] is presented here not as the continuation by other means of any politics that can possibly matter, but as a negative force, a plague, whose only meaning is death on a massive scale."*

[3] « Il dormit trois nuits, fer aux pieds, dans les cachots de la garnison locale. Mais quand on le libéra il se sentit frustré par la légèreté de la peine, et aux temps de sa vieillesse, alors que tant d'autres guerres se mélangeaient dans sa tête, il continuait de penser qu'il était le seul homme de la ville et peut-être même du pays à avoir trainé des fers de cinq livres pour raison d'amour. » (96)

justement parce qu'une religieuse surprend celle-ci en rédigeant une lettre d'amour en cours :

> *El caso era que el sábado anterior, la hermana Franca de la Luz, superiora del Colegio de la Presentación de la Santísima Virgen, había entrado en la clase de Nociones de Cosmogonía con el sigilo de una serpiente, y espiando a las alumnas por encima del hombro descubrió que Fermina Daza fingía tomar notas en el cuaderno cuando en realidad estaba escribiendo una carta de amor. La falta, de acuerdo con los reglamentos del colegio, era motivo de expulsión*[1]*. (119-120)*

L'écriture d'une lettre durant l'adolescence n'a rien d'un jeu naïf, dans l'intrigue, elle entraine des conséquences néfastes pour l'auteure de ces missives. L'écriture apparait clairement comme un jeu dangereux, dans lequel on risque de tout perdre. En répondant aux lettres de Florentino, Fermina devient aussi coupable du même délit que celui-ci : répandre la maladie de l'amour.

Tout se passe comme si la passion amoureuse était une transgression qu'il faut punir pour éviter le mauvais exemple de se disséminer :

> *Fermina Daza [...] admitió la culpa de la carta, pero se negó a revelar la identidad del novio secreto, y volvió a negarse ante el Tribunal de Orden, que por este motivo confirmó el veredicto de expulsión. Sin embargo, el padre hizo una requisa del dormitorio [...] y en un doble fondo del baúl encontró los paquetes de tres años de cartas*[2] *(120).*

La présence du langage juridique confirme le statut de l'écriture et de l'amour comme des actes transgresseurs. Tel un prévenu, Fermina doit *témoigner* et entendre le *verdict* prononcé par le *Tribunal*. De plus, Lorenzo Daza, le père de Fermina, *perquisitionne* la chambre de celle-ci et trouve des *preuves* accablantes contre sa fille : trois ans d'échange épistolaire. Bien que le terme « veredict » (*veredicto*) insiste sur le caractère définitif du jugement, celui-ci est réversible. Lorsque le docteur Juvenal Urbino courtise Fermina Daza, il demande à la sœur Franca de la Luz d'intervenir en sa faveur. Cette dernière accepte en proposant à Fermina de changer le verdict : "*La hermana Franca de la Luz, sin perder el tiempo en preámbulos le ofreció a Fermina Daza una rehabilitación honorable. La causa de la*

---

[1] « En fait, la semaine précédente, la sœur Franca de la Luz, supérieure du collège de la Présentation de la Très Sainte Vierge, était entrée dans la classe pendant le cours de notions de cosmogonie, silencieuse comme un serpent et, en épiant les élèves par-dessus leurs épaules, elle avait découvert que Fermina Daza faisait semblant de prendre de notes sur son cahier alors qu'en réalité elle écrivait une lettre d'amour. La faute, selon les règles du collège, était punie d'expulsion. » (106)

[2] « Fermina Daza [...] se déclara coupable de la lettre mais refusa de révéler l'identité du fiancé secret, refusa de nouveau devant le conseil de discipline qui, pour cette raison confirma le verdict d'expulsion. Son père se livra à une perquisition en règle de la chambre [...] et dans le double fond de la malle il trouva trois années de lettres » (106). Dans la fiction crée par García Márquez, Fermina doit s'expliquer devant un Tribunal et non pas devant le conseil de discipline (*consejo de disciplina*), instance qui existe aussi dans les établissements scolaires colombiens. Le romancier insiste sur le caractère juridique de la procédure, en changeant délibérément le conseil de discipline par un tribunal de l'ordre.

expulsión sería borrada no sólo de las actas sino de la memoria de la comunidad[1]*"* (184-185). Dans la société décrite par García Márquez dans *ATC,* certaines personnes détiennent un pouvoir tant sur l'Histoire que sur la mémoire collective. Ceux-ci ont le pouvoir d'altérer des documents (les registres du collège) et même *effacer* des faux pas de la mémoire de tous.

L'idée que l'Histoire écrite peut être falsifiée à tout moment constitue un leitmotiv dans l'œuvre du romancier colombien. Dans *ATC*, en particulier, l'épidémie de choléra sert d'alibi à des nombreux affaires douteux : *"muchas veces en la historia del río se izaba la bandera amarilla de la peste para burlar impuestos, para no recoger un pasajero indeseable, para impedir requisas inoportunas*[2]*."* (487) Si les bateaux hissent le pavillon jaune c'est pour prévenir les autres embarcations du danger. C'est pourquoi Florentino Ariza a l'idée de faire hisser le pavillon jaune afin d'éloigner les autres bateaux. L'idée étant de prolonger le voyage de plaisir avec Fermina pour toujours. Florentino et Fermina surmontent des nombreuses épreuves avant de se retrouver finalement dans la vieillesse, grâce à la persévérance de celui-ci. Ils veulent maintenir autant que possible le mirage de cet amour, en sachant pertinemment qu'au retour, leur relation sera de nouveau pleine d'obstacles.

Florentino rédige alors un ordre écrit qu'il remet au capitaine dans lequel il déclare la présence du choléra dans le bateau : "Era en serio, por supuesto, y Florentino Ariza firmó la orden. Al fin y al cabo cualquiera sabía que los tiempos del cólera no habían terminado, a pesar de las cuentas alegres de las autoridades sanitarias[3]." (488) L'instance narratrice justifie l'emploie de moyens détournés pour continuer à naviguer, en démasquant l'incapacité des autorités sanitaires d'enrayer la maladie. Ainsi, les calculs de décès sont très imprécis, car les causes réelles de mort sont dissimulées. Certains médecins signent même des faux certificats : "muchos casos de cólera se presentaban en el río, aunque luego las autoridades sanitarias obligaban a los médicos a expedir certificados de disentería común[4]." (487) De sorte que dans ATC les signes peuvent à tout moment être

---

[1] « La sœur Franca de la Luz, sans perdre de temps en préambules, offrit à Fermina Daza une réhabilitation honorable. La cause de l'expulsion serait effacée des dossiers ainsi que de la mémoire de la communauté. » (164)

[2] « De surcroît, on avait souvent, dans l'histoire du fleuve, hissé le pavillon jaune de la peste pour frauder des impôts, ou éviter d'embarquer un passager indésirable, ou encore pour empêcher les perquisitions gênantes. » (436)

[3] « C'était sérieux, bien sûr, et Florentino Ariza signa l'ordre. Au bout du compte, tout le monde savait qu'en dépit des calculs enjoués des autorités sanitaires les temps du choléra n'étaient pas révolus. » (437)

[4] « [À] cause de nombreux cas de choléra qui se présentaient aux abords du fleuve, bien que par la suite les autorités sanitaires eussent obligé les médecins à signer des certificats de dysenterie. » (436)

pervertis. Ceux qui maitrisent le signe linguistique mieux que les autres sont de fait capables d'influencer le comportement moral des autres.

Tel est le cas de Florentino Ariza qui, au début de l'intrigue, incarne l'écrivain débutant, en imitant le style de ses poètes préférés. Au fil du temps, il devient un meilleur homme de plume, ce qui lui permet de gagner le cœur de Fermina Daza :

> *Era una carta de seis pliegos que no tenía nada que ver con ninguna otra que hubiera escrito alguna vez. No tenía ni el tono, ni el estilo, ni el soplo retórico de los primeros años del amor, y su argumento era tan racional y bien medido, que el perfume de una gardenia hubiera sido un exabrupto*[1]*. (417)*

La reprise de l'échange épistolaire lui fournit ainsi l'occasion de rédiger ses mémoires de vieil homme. Florentino opère des changements de style, de ton et même de moyens techniques pour écrire, en faisant preuve de maturité intellectuelle et scripturale. La plume en acier cède la place à la machine à écrire. Cette transformation montre bien le sens de l'adaptation de l'écrivain lorsque le temps et les circonstances se modifient, plaçant Florentino au cœur d'une production littéraire mûre et d'actualité. La nouvelle stratégie de séduction rappelle à bien des égards le travail de l'écrivain qui explore de nouvelles méthodes pour susciter chez le lecteur de nouvelles curiosités, de nouvelles intrigues, de nouvelles espérances.

Alors que la culture littéraire de Fermina demeure très limitée. Pendant la première période de leur correspondance, les lettres de la jeune fille se distinguent de celles de Florentino tant pour l'étendu que pour le style. Si Florentino parvient à rédiger soixante-dix feuillets, Fermina n'en écrit qu'une demi-feuille. Celui-ci multiplie les propos galants, tandis qu'elle se limite à raconter les incidents de sa vie quotidienne : *"las cartas de ella eludían cualquier escollo sentimental y se reducían a contar incidentes de su vida cotidiana con el estilo servicial de un diario de navegación*[2]*."* (106) Bien que l'instance narratrice mentionne les séances de lecture de Fermina et sa tante, aucun livre ni aucun auteur n'est mentionné. Plus tard, elle perd complètement l'habitude de lire : *"cuando nació la hija había empezado a perder el hábito de la lectura que su esposo le había inculcado con tanta aplicación desde el viaje de bodas, y con el cansancio progresivo de la vista lo perdió por*

[1] « C'était une lettre de six pages qui n'avait rien à voir avec celles qu'il avait pu écrire autrefois. Elle ne possédait ni le ton, ni le style, ni le souffle rhétorique de ses premières années d'amour et l'argumentation était si rationnelle et si mesurée que le parfum d'un gardénia eût été comme un pavé dans une mare. » (373)

[2] « [S]es lettres se limitaient à raconter les incidents de sa vie quotidienne dans le style bon enfant d'un journal de bord. » (94)

completo[1]*"* (452). Posséder la capacité de lire et d'écrire permet d'interpréter la réalité et même de la modeler. En abandonnant complètement la lecture et l'écriture, Fermina se prive d'un moyen d'évacuer son chagrin et de donner du sens à son existence après la disparition de son époux.

Fermina emploie alors d'autres moyens d'assumer son veuvage et de « purifier » le souvenir de l'époux décédé : elle décide de vider la maison des affaires du docteur Juvenal Urbino : "*Fue una ceremonia de exterminio [...] hizo prender una hoguera en un solar vacío detrás de la casa, y allí quemó todo lo que le recordaba al esposo*[2]*"* (400) L'expression « cérémonie d'extermination » (*ceremonia de exterminación)* insiste sur le caractère solennelle et religieux de cet acte. Plus loin, l'instance narratrice qualifie d'« holocauste inutile » (*holocausto inútil*) la tentative de faire disparaitre tous les effets personnels du docteur Urbino. Le terme « Holocauste » renvoie au sens de sacrificie religieux dans lequel la bête offerte est un substitut d'une autre. De manière analogue, les objets personnels que Fermina brûle se substituent au corps de Juvenal Urbino, ainsi l'instance narratrice évoque "*[una] cremación symbólica del marido*[3]" (404). En effet, l'église catholique préfère l'inhumation à l'incinération : *"la Iglesia no permitía la existencia de hornos crematorios en nuestros cementerios, ni para uso de religiones distintas de la católica*[4]*"* (401). De sorte que Fermina réalise un rite afin de respecter la dernière volonté de son mari : *"él le había expresado muchas veces su deseo de ser incinerado*[5]*"* (400-401). De manière intuitive, Fermina réalise un rite afin de se soigner de la mort de l'être aimé. Cette purification par le feu sert à évacuer tous les souvenirs qui l'empêchent de continuer à vivre. Elle « nettoie » sa maison et dans un sens symbolique elle fait le ménage des souvenir de son mari et n'en garde que les meilleurs moments.

Si dans le roman de García Márquez la relation amoureuse est possible seulement en l'absence de l'Autre, chez Camus, l'exclusion de l'Autre garantit la refondation du « nous ». Dans *LP*, la mise à mort de Cottard permet au groupe d'effacer le souvenir honteux de la complicité avec l'occupant. La collaboration devient un fait isolé, le fait d'un seul individu ne gardant aucun lien avec le groupe. En éliminant celui qui incarne la collaboration, le groupe est apaisé et leur idée

---

[1] « [A]près la naissance de sa fille, elle avait perdu l'habitude de lire, que son époux lui avait inculquée avec tant d'application depuis leur voyage de noces et que sa vue baissant de plus en plus, elle avait tout à fait abandonnée » (405).

[2] « Ce fut une cérémonie d'extermination [...] elle fit allumer un grand feu sur un terrain vague derrière la maison et y brûla tout ce qui lui rappelait son époux » (358).

[3] « [Une] incinération symbolique du mari » (362).

[4] « [L'] Église e permettait pas l'existence de fours crématoires dans nos cimetières, pas même au serice des religions autres que la religion catholique » (358).

[5] « A plusieurs reprises il lui avait exprimé son souhait d'être incinéré » (358).

d'intégrité rétablie. Le roman de Camus s'achève en insistant sur les dangers d'une réécriture visant à éliminer l'horreur ainsi que la faiblesse humaine. L'écriture apparait dès lors comme un antidote pour cet oubli collectif. Cette même préoccupation concernant la possibilité de réécrire le passé apparait aussi dans *ATC*. La société décrite par le romancier colombien vit dans une réalité susceptible d'être modifiée ou encore falsifiée par ceux qui détiennent le pouvoir. Plutôt que de se concentrer sur le groupe, García Márquez choisit deux personnages qui ne peuvent triompher que par la ruse. Ainsi, ils décident de prolonger de manière indéfinie leur voyage, en prétextant qu'il y a des cas de choléra à bord du bateau. Si Florentino utilise tous les moyens dont il dispose pour parvenir à ses fins, il en va de même pour Fermina. Cette dernière utilise aussi la ruse pour apaiser ses conflits moraux. Elle brûle les effets personnels du mari pour le faire disparaitre de sa mémoire, pour laver sa culpabilité et se donner le courage de poursuivre sa vie avec un nouvel amant.

Conclusion

L'une des notions clés de ce chapitre est celle de la *crise* qui désigne un moment décisif, en bien ou en mal, dans l'évolution de la maladie. De manière symbolique, le corps social est aussi atteint d'une maladie (la guerre) et le meurtre apparait comme un étrange remède capable de guérir le groupe. Dans la fiction, comme en dehors d'elle, la violence s'avère hautement contagieuse. Afin de sortir de l'impasse, certains individus sont chargés avec la responsabilité de la crise. Se profile dans ce rôle le personnage du Juif et ce bien avant l'Holocauste. À travers le récit de la mise à mort d'Elia Naphta dans *DZ*, ce sont les préjugés de l'auteur que nous avons mis en lumière. Si Thomas Mann, avec une remarquable clairvoyance, comprend le danger qu'Hitler représente, il est aussi victime des stéréotypes de l'époque qu'il véhicule dans son roman. Une lecture contemporaine de *DZ*, nous a permis de déceler le germe de la guerre à venir à travers la figure haineuse de Wiedemann, largement inspiré par l'irruption d'Hitler sur la scène politique munichoise.

Nous avons mis en exergue la place principale que le roman de Camus occupe quant à la purification de la violence. Contemporain des événements historiques, le romancier algérois retrace l'univers concentrationnaire ainsi que l'extermination méthodique perpétrée par les nazis. Les descriptions des rafles, des trains, des fosses communes et des fours crématoires constituent aussi un témoignage poignant de la barbarie nazie. Plus remarquable encore est la place qu'il accorde à l'épuration, ce processus historique mené en France à la libération, dont le nom insiste sur le tri, le nettoyage, l'élimination. Le personnage de Cottard incarne tous les gens qui, accusés à tort ou à raison, ont compromis l'intégrité du corps social par leur comportement et lors de la libération ont été tués.

D'autres romanciers comme Philip Roth préfèrent souligner le processus de désignation de la victime sacrificielle plutôt que sa mise à mort. Il multiplie les effets de distance à l'égard de l'Holocauste, qu'il n'évoque jamais directement. L'accent est mis dans le sens de la responsabilité. Le héros de Roth n'est pas désigné par les autres, mais par lui-même. Il décide, comme Œdipe, de porter la responsabilité du fléau afin d'arrêter la chasse aux sorcières à laquelle le groupe s'adonne. Dans *N*, la mort sociale de Bucky ainsi que les victimes de la polio suffisent à conjurer le désordre et résolvent la crise sans recourir au meurtre.

Chapitre VI
Fictions apocalyptiques

Les effets dévastateurs de deux guerres mondiales ont installé durablement le sentiment que nous serions entrés dans le « temps de la fin ». Au fond de ce sentiment se trouve l'idée d'une rupture profonde, d'une crise à l'échelle planétaire dont les crimes sans précédent de la Seconde guerre mondiale et les premières bombes atomiques à Hiroshima et Nagasaki sont les signes avant-coureurs de la fin. En 1957, lors de la réception du Prix Nobel, Albert Camus s'exprimait sur sa génération : des hommes et des femmes nés au début de la première guerre mondiale et « qui furent confrontés ensuite [...] à la deuxième guerre mondiale, à l'univers concentrationnaire, à l'Europe de la torture et des prisons, doivent aujourd'hui élever leurs fils [...] dans un monde menacé de destruction nucléaire[1]. » Vingt-cinq ans plus tard, sur ce même lieu, Gabriel García Márquez exhortait les puissances économiques à trouver une issue pacifique à la guerre froide afin d'offrir une durée indéfinie au monde : « Les pays les plus prospères sont parvenus à accumuler un pouvoir de destruction suffisant pour réduire en poussière [...] la totalité des êtres vivants qui sont passés sur cette planète d'infortune[2]. » Les deux romanciers ont averti l'imminence de la fin du monde sans que cela se produise. La puissance de l'apocalypse, en tant que modèle prédictif de la fin, réside justement dans le fait de pouvoir ajourner cette fin sans pour autant discréditer la prédiction en elle-même.

Dans les chapitres précédents, nous avons démontré que la peur d'une menace collective (guerre mondiale ou pandémie) éveille le fantasme immunitaire qui veut sacrifier tout pour atteindre la mise en sureté. Or, l'idée d'un destin partagé motive les individus à entreprendre des actions communes. Dans ce chapitre, on prouve que dans les romans du corpus, la peur de la contagion n'est pas seulement une tendance négative, elle incite aussi à la solidarité et à l'inventivité. D'abord, les images scatologiques de l'enfer et du jugement dernier accordent à la maladie le sens d'une punition divine. Ensuite, les catastrophes naturelles et les désastres écologiques alertent les personnages sur la destruction de leur monde. La déforestation et l'érosion font allusion au passage du temps et accentuent le sentiment de perte des personnages qui envisagent désormais leur propre finitude. L'imminence de la catastrophe exacerbe les passions et intensifie

[1] CAMUS Albert, *Discours de Suède (réception du prix Nobel 1957)*, Paris : Editions Gallimard, 2012, p.5.
[2] GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *Je ne suis pas ici pour faire un discours*, *op. cit*., p. 34-35.

les émotions. Enfin, l'approche de la fin renforce les liens sociaux, la souffrance de l'autre interpelle certains personnages qui décident de ne pas abandonner autrui à son malheur et agissent ensemble.

1 Images eschatologiques

Dans *The Sense of an Ending* (1967), Frank Kermode explique que le modèle apocalyptique passe de l'imminence à l'immanence. Ainsi, les figures de l'apocalypse — le ciel et l'enfer, la mort et le jugement — sont prises en charge par la tragédie élisabéthaine[1]. Kermode insiste sur la transition de l'Apocalypse à la tragédie et ce faisant il montre le passage du registre eschatologique (théologique et philosophique) au registre littéraire. Dans les romans du corpus, les figures de l'apocalypse deviennent les signes avant-coureurs d'une fin qui ne se produit pas. Dans ce sens, elles sont symptomatiques d'une *crise* sans issue dont la durée fait penser à un châtiment éternel. D'abord, le ciel et de l'enfer sont des catégories ambivalentes, le salut n'est que temporaire tandis que le châtiment semble se prolonger à l'infini. Ensuite, le jugement apparait dans les romans sous la symbolique du procès où le chacun pour soi disparait au profit de la collectivité.

a Ciel et enfer

Le ciel et l'enfer correspondent à deux dimensions du monde, dans la première, le ciel, règnent les divinités et, dans la seconde habitent les défunts. À ces deux-là s'ajoute une troisième dimension, le monde terrestre où habitent les hommes. Dans les romans de Thomas Mann et de Philip Roth, ces dimensions s'avèrent changeantes. Les héros croient atteindre les sommets pour se purifier et finalement ils se rendent compte qu'ils sont parmi dans le royaume des morts. Tel est le cas notamment de Hans Castorp qui gravit des pentes pour rendre visite à son cousin à Davos en Suisse. L'instance narratrice décrit le voyage du jeune homme au bord du train comme un périple déroutant pour le visiteur qui perd ses points de répère : *„Es gab Aufenthalte an armseligen Bahnhofshäuschen, Kopfstationen, die der Zug in entgegengesetzter Richtung verließ, was verwirrend wirkte, da man nicht mehr wußte, wie man fuhr und sich der Himmelsgegenden nicht*

[1] KERMODE Frank, *The Sense of an Ending : Studies in the Theory of Fiction*, New York : Oxford University Press, 1967, p. 82. "*The end is now a matter of immanence; tragedy assumes the figurations of apocalypse, of death and judgment, heaven and hell; but the world goes forward in the hands of exhausted survivors.*"

länger entsann[1]*."* (13) Dès le début, l'instance narratrice incite le lecteur à se méfier de ce simple voyage où le héros pourrait finir par s'égarer. En effet, l'air dont les propriétés guérisseuses sont à plusieurs reprises mentionnées, apparait aussi comme une potion magique : *„Zeit, sagt man, ist Lethe; aber auch Fernluft ist so ein Trank, und sollte sie weniger gründlich wirken, so tut sie es dafür desto rascher*[2]*."* (12) Dans la mythologie grecque, Lethé est le nom du fleuve de l'Enfer dont les eaux ont la propriété de faire oublier aux âmes leur vie terrestre. La référence à Léthé place le séjour de Castorp au sanatorium sous le signe de l'oubli. Dans le roman de Thomas Mann, l'air usurpe la place de l'eau du fleuve de Léthé, causant l'oubli et, en suivant cette analogie, le sanatorium occupe la place de l'enfer.

Ces allusions voilées à l'enfer deviennent de plus en plus explicites dans *DZ*, notamment lors de la rencontre entre Hans Castorp et celui qui sera son précepteur, Ludovico Settembrini. Castorp explique à l'Italien qu'il se rend au sanatorium seulement en tant que visiteur, Settembrini lui répond ainsi : *„"Potztausend, Sie sind nicht von den Unsrigen? Sie sind gesund, Sie hospitieren hier nur, wie Odysseus im Schattenreich? Welche Kühnheit, hinab in die Tiefe zu steigen, wo Tote nichtig und sinnlos wohnen*[3] *—""* (83) Settembrini fait référence au chant XI de *L'Odyssée*, où Ulysse se rend dans le royaume d'Hadès et s'entretient avec plusieurs fantômes dont celui de sa mère. L'association devient claire : le royaume des ombres (*Schattenreich*) n'est autre que le sanatorium et les pensionnaires sont les morts. La remarque de Settembrini s'adresse aussi au lecteur en l'informant que Castorp s'est engagé dans un voyage spirituel.

La conversation se poursuit avec un avertissement à Castorp à se méfier des apparences, Settembrini insiste sur le fait que sa perception peut s'avérer erronée. En effet, le héros de *DZ* ne saisit pas l'intertexte et corrige son interlocuteur : *„"In die Tiefe, Herr Settembrini ? Da muß ich doch bitten! Ich bin ja rund fünftausend Fuß hoch geklettert zu Ihnen herauf*[4] *–""* (84). Settembrini réplique : *„"Das schien Ihnen nur so! Auf mein Wort, das war Täuschung*[5]*""* (84). Utilisé aussi dans un contexte juridique, la « tromperie » (*Täuschung*) insiste sur l'influence que l'on peut exercer sur un individu afin de l'induire en erreur. Même s'il ne s'agit pas d'une action

---

[1] « Il y a avait des arrêts dans de misérables gares constituées d'une maisonnette, des terminus d'où, l'on repartait en sens inverse, ce qui avait pour effet de vous dérouter, car, faute de savoir dans quel sens on avançait, on ne retrouvait plus les points cardinaux. » (11)

[2] « Le temps, dit-on, c'est le Léthé ; or l'air des lointains est un breuvage analogue, et son effet, pour être moins intense, n'en est que plus rapide. » (10)

[3] « —Sacrebleu, vous n'êtes pas de nôtres ? Vous êtes bien portant et seulement de passage, tel Ulysse au royaume des ombres ? Quelle témérité de descendre vers les profondeurs, vers le séjour vain et absurde des morts ! » (64)

[4] « — Les profondeurs, monsieur Settembrini ? Voyons, je vous en prie, j'ai tout de même fait une ascension de près de cinq mille pieds pour arriver chez vous… » (64)

[5] « — Ce n'est qu'une impression ! Ma parole, c'était une illusion » (64).

délibérée, Settembrini lui montre que son jugement comme sa perception de la réalité sont susceptibles d'être influencés par des tierces personnes. D'où la multiplication d'avatars du démon cherchant à agir sur le jeune homme.

Plus loin, dans le sous-chapitre « *Operationes spirituales* », le précepteur italien remarque la tendance de Castorp à pactiser avec le diable. On lit : „*Die Naivität seiner Ausdrucksweise, sprach Settembrini, sei weniger bedenklich, als seine Scheu vor dem Anstoß und seine Neigung, dem Teufel Zugeständnisse zu machen*[1]." (633) Loin de rejeter les accusations de Settembrini, l'instance narratrice confirme ce penchant de Castorp, en avertissant le lecteur de la présence de plusieurs diables dans le roman : „*Welchem Teufel er denn nun eigentlich Zugeständnisse gemacht habe. Dem mit der Rebellion, der Arbeit und der Kritik oder dem anderen? Es sei ja lebensgefährlich, — ein Teufel rechts und einer links, wie man in's Teufels Namen da durchkommen solle*[2]*!*" (633-634). Si l'humaniste italien incarne le démon du travail et de la critique, Naphta apparait comme un diable défendant l'inactivité et la poursuite de plaisir. Les deux hommes tentent de le persuader afin que Castorp partage leurs convictions, celui-ci en a pleinement conscience lorsqu'il affirme ceci à l'humaniste : „*wenn ihr euch zankt…euch pädagogisch um meine arme Seele rauft, wie Gott und Teufel um den Menschen im Mittelalter*[3]" (654) Hans Castorp représente à lui seul la race humaine partagé entre les forces du bien et du mal, entre Dieu et le démon, entre la santé et la maladie.

Ces dichotomies constituent l'un des sujets des querelles entre Naphta et Settembrini. Pour ce dernier, Dieu et le diable sont deux principes distincts qui incarnent le bien et le mal. Tandis que pour Naphta une telle opposition n'est qu'apparente, car tous les deux renvoient à la religion que, selon lui, n'a rien à voir avec la raison ni avec la morale. L'humaniste italien s'insurge contre ces arguments provocateurs et riposte ainsi :

> *Gut und Böse, Heiligkeit und Missetat, alles vermengt! […] Schön, es gab also nicht Gut noch Böse, sondern nur das sittlich ungeordnete All! Es gab auch nicht den Einzelnen in seiner kritischen Würde, sondern nur die alles verschlingende und ausgleichende Gemeinschaft, den mystischen Untergang in ihr*[4]*! (634)*

---

[1] « La gaucherie de son expression, répondit Settembrini, était moins inquiétante que sa crainte de froisser les autres, et sa tendance à pactiser avec le diable. » (478)

[2] « Avec quel démon avait-il donc pactisé ? Celui de la rébellion, du travail, de la critique, ou l'autre ? C'était terriblement dangereux d'être entouré des diables, comment diable en réchapper ? » (479)

[3] « [Q]uand, dans vos querelles, vous vous disputez ma pauvre âme en pédagogues, comme Dieu et le diable se disputaient celle de l'homme, au Moyen Âge. » (494)

[4] « Le bien et le mal, la sainteté et la malfaisance, tout était pêle-mêle ! […] il n'y avait donc ni bien ni mal, mais l'univers et son désordre morale ! Il n'y avait pas non plus l'individu ni sa dignité faite d'esprit critique, mais seulement une communauté qui engloutissait et nivelait tout, et, en elle, un anéantissement mystique ! » (479)

Settembrini oppose l'individu (*Einzelne*) à la communauté (*Gemeinschaft*). Il attribue à l'individualité deux facultés : l'esprit critique et le discernement. En revanche, la vie en communauté favorise chez les jeunes tant la crédulité et le conformisme. D'après l'humaniste, la vie en collectivité entraine la chute (*Untergang*) de l'individu. En suivant cette logique, le séjour prolongé dans le sanatorium conduit l'individu à sa perte.

L'une des preuves de cet effondrement moral réside dans le fait que le malade permet à la maladie de gagner son esprit autant que le corps sans s'y opposer. Afin d'illustrer ses propos, l'humaniste italien critique sévèrement les gens qui sont atteints de maladies mentales. D'après son expérience dans un asile de fous, la seule présence d'un médecin ou d'un étranger suffisait pour que le malade se ressaisisse et privilégie la rationalité. Ce qui prouve bien, selon lui, que la plupart du temps le malade choisit de se laisser aller au lieu de combattre sa maladie. On lit : „*diese Leute, meinte er, ließen sich ganz unerlaubt viel durchgehen und hätten es öfters sehr wohl in der Hand, ihre Tollheit zu steuern, wie er selbst bei gelegentlichen Besuchen in Narrenspitälern gesehen*[1]." (619) L'exemple proposé par Settembrini établit un parallélisme entre l'asile de fous et le sanatorium, les deux lieux ayant pour mission tant la guérison que l'isolement. De manière analogue aux aliénés, les pensionnaires du Berghof, au lieu de chercher leur guérison, s'engouffrent de plus en plus dans le vice et la luxure : „*Das beste Beispiel sei all dies Brustkrankengesindel hier oben mit seinem Leichtsinn, seiner Dummheit und Liederlichkeit, seinem Mangel an gutem Willen zur Gesundheit*[2]." (618) L'humaniste réaffirme ici le danger de fréquenter de trop près les autres pensionnaires, celui qui les côtoie risque à son tour d'être pris de leur mêmes faiblesses : l'insouciance (*Leichtsinn*), la sottise (*Dummheit*) et la dépravation (*Liederlichkeit*).

Leo Naphta soutient une idée bien différente de la maladie. Il reprend l'exemple de l'asile de fous, qu'il a aussi eu l'occasion de visiter, en insistant sur la force de la maladie mentale que même l'esprit le plus lucide ne saurait vaincre par une simple visite :

> *Aber auch Naphta hatte Irrenanstalten besucht, er entsann sich eines Aufenthaltes in dem "Unruhigen Hause" einer solchen, und da hatten Szenen und Bilder sich ihm dargeboten, vor welchen, du lieber Gott, Herrn Settembrinis vernunftvoller Blick und züchtiger Einfluß wohl kaum verfangen haben würde*[3] *(620).*

---

[1] « Selon lui, ces gens s'emballaient de façon inadmissible, tout en ayant bien souvent le moyen de contrôler leur délire : il l'avait vu à l'occasion, en visitant des asiles de fous. » (468)

[2] « Le meilleur exemple était toute cette bande de poitrinaires d'ici, avec son insouciance, sa sottise, et son dévergondage, et son manque de volonté s'agissant de la guérison. » (466)

[3] « Naphta avait, lui aussi, visité des asiles des aliénés : il se souvenait d'être resté au « pavillon des agités », où il lui avait été donné de voir des scènes et des images sur lesquelles, grand Dieu, le regard rationnel et l'influence bienséante de M. Settembrini n'auraient guère eu d'effet » (468).

Naphta insiste moins sur le manque de contrôle du malade que sur l'emprise de la maladie. De manière implicite, il suggère que l'influence de son adversaire est faible en comparaison de la séduction que la mort et la maladie exercent sur Castorp. Plus loin, Naphta avance l'argument suivant : *„die Schwären des Körpers machten nicht nur dessen Gesunkenheit augenfällig, sondern entsprachen auch der venenösen Verderbtheit der Seele auf eine erbauliche und geistliche Genugtuung erweckende Weise*[1]" (621). Son raisonnement n'est pas sans rappeler les visites rendues par Castorp aux mourants. Ce dernier était sensibilisé à la mort, dès son jeune âge, et la fréquentation des grands malades exacerbent cette sensibilité. Seul Settembrini se méfie de ces gestes charitables qui trahissent en fait le détournement du héros de la vie active.

Dans son double statut d'hôtel et de geôle, le sanatorium cristallise la dualité, d'une part, entre la collectivité et de l'individualité, et d'autre part, entre la mort et la guérison. Dans le chapitre VII, ces ambivalences s'exacerbent avec l'arrivée de l'amant de Madame Chauchat, le hollandais Mynheer Peeperkorn. Buveur invétéré, ce dernier invite certains pensionnaires à un repas qui se prolonge jusqu'à devenir une véritable bacchanale. Lorsque les convives montrent des signes de fatigue et certains s'endorment, Peeperkorn, exaspéré, compare leur attitude à celle des apôtres au jardin de Gethsémani (Mt. 26 : 36-46) :

> *Wollen sie jedoch bemerken und sich erinnern: Gethsemane! "Und nahm zu sich Petrum und die zween Söhne Zebedei. Und sprach zu ihnen: Bleibet hie und wachet mit mir." Sie erinnern sich? "Und kam zu ihnen und fand sie schlafend und sprach zu Petro: Könnet ihr denn nicht eine Stunde mit mir wachen?" Intensiv, meine Herrschaften. Durchdringend. Herzbewegend. "Und kam und fand sie aber schlafend, und ihre Augen waren voll Schlafs. Und sprach zu ihnen: Ach, wollt ihr nun schlafen und ruhen? Siehe, die Stunde ist hie" Meine Herrschaften: Durchbohrend, herzversehrend*[2]*. (781)*

Cette réécriture du chapitre de l'évangile de Matthieu détourne le sens et le registre de l'original. Le Christ est ici un homme d'environ soixante ans dont les discours font la risée de ses auditeurs. En raison du manque de cohérence de ses propos, son public finit à la fois confus et enchanté.

En s'appropriant des mots de Jésus avant d'être arrêté, Peeperkorn annonce de manière implicite l'imminence de sa propre mort : « l'heure est venue »

---

[1] « [l]es ulcères du corps, non contents de révéler cette déchéance, correspondaient à la corruption empoisonnant l'âme, et suscitaient une satisfaction édifiante et toute spirituelle » (469).

[2] « Pourtant, notez-le, et veuillez vous rappeler le mont des Oliviers !"Et, ayant pris avec lui Pierre et les deux fils de Zébédée, il leur dit : Demeurez ici et veiller avec moi." Vous vous en souvenez ? "Et il vient vers les disciples et il les trouve endormis et il dit à Pierre : "Ainsi, vous n'avez pas pu veiller une heure avec moi ! C'est intense, mesdames et messieurs. Pénétrant. Poignant. "Une fois de retour il les trouve appesantis, car leurs yeux sont endormis. Et il leur dit : "Ah, vous voulez à présent dormir et reposer ? Voici l'heure est venue..."Mesdames et messieurs : ça vous troue, ça vous fend le cœur. » (590-591)

(*die Stunde ist hie*). Mais dans le cas de Peeperkorn, c'est lui-même qui se donne la mort avec un poison sophistiqué. Celui-ci explique à Castorp la nature profondément ambivalente de tous les remèdes. Selon le hollandais, il n'y a pas de différence entre poisons et remèdes, ni entre pharmacologie et toxicologie ; il y a seulement des breuvages qui peuvent guérir ou tuer selon la dose administrée :

> *Aber mit der Welt der Stoffe, sagte Peeperkorn, indem er neben seinem blaßäugig vom Kissen aufgerichteten Haupt mit den Stirnarabesken den Exaktheitsring und die Lanzen seiner Finger emporhielt, — mit den Stoffen stehe es so, daß alle Leben und Tod auf einmal bärgen: alle seien Ptisanen und Gifte zugleich, Heilmittelkunde und Toxikologie seien ein und dasselbe, an Giften genese man, und was für des Lebens Träger gelte, töte unter Umständen mit einem einzigen Krampfschlage in Sekundenfrist*[1]. *(793-794)*

La puissance curative réside donc dans la mesure, tandis que la démesure entraine la mort. Peeperkorn incarne justement l'excès. Chez lui le poison constitue une force l'incitant à explorer les limites de la vie. En sachant que les probabilités de guérison dans son cas étaient très faibles, il décide de prendre son destin en main et se soulage à l'aide du poison.

Plus largement, la notion du poison-remède (*pharmakon*) sert dans *DZ* également à décrire le principe de la cure en altitude. En effet, Hans Castorp définit ce principe selon les termes suivants : *„die Luft hier ist ja nicht nur gut gegen die Krankheit, sie ist auch gut für die Krankheit, manchmal bringt sie sie erst zum Ausbruch, und das ist am Ende wohl nötig, wenn Heilung eintreten soll*[2]." (271) Le jeune homme reprend ici les mots de Behrens à propos de l'air en altitude. Exactement comme Settembrini le craignait Castorp absorbe les réflexions des autres et les répète à son tour sans les mettre en cause. L'air apparait ici comme un *pharmakon*, car la guérison n'est que la plus favorable des possibilités. De plus, la guérison survient lorsque la maladie se déclenche. Le terme « éruption » (*Ausbruch*) est parfaitement approprié pour rendre compte de l'état d'esprit du héros. Le séjour en altitude déclenche chez lui d'autres tendances latentes : la passion amoureuse ainsi et la sympathie pour la mort. Le sanatorium devient alors un lieu pathologique par excellence et ce à double titre, d'abord en tant que lieu de contention de la tuberculose et ensuite en tant que milieu déclencheur de maladie et des excès.

---

[1] « Mais l'univers des toxines, fit Peeperkorn en levant son anneau d'exactitude et les lances de ses doigts jusqu'à son chef aux yeux pâles et aux arabesques frontales, après s'être redressé sur son oreiller, les substances toxiques étaient ainsi faites qu'elles recelaient à la fois la vie et la mort : toutes étaient à la fois des remèdes et des poisons. La toxicologie et la pharmacologie ne faisaient qu'un ; on guérissait grâce aux poisons et, à l'inverse, ce qui était censé sauver la vie pouvait, le cas échéant, tuer un être d'un seul spasme, en une seconde. » (599-600)

[2] « [L]e bon air a beau lutter contre la maladie, il la favorise aussi, il peut l'amener à se déclarer ; et, en fin de compte, c'est sans doute nécessaire si l'on veut guérir. » (204)

Historiquement, l'efficacité de la cure en altitude pour guérir la tuberculose n'a jamais fait l'unanimité dans la communauté médicale. Dans son ouvrage *Le souffle coupé : Respirer et écrire* (1984), François-Bernard Michel explique que les valeurs symboliques de la montagne précédent les arguments physiologiques sur l'hygiène des sommets, de l'air pur et de la guérison par la nature[1]. La valorisation rousseauiste de l'altitude se trouve au cœur de la croyance dans les bienfaits du séjour en montagne : « Il semble qu'en s'élevant au-dessus du séjour des hommes, on y laisse tous les sentiments bas et terrestres, et qu'à mesure qu'on approche des régions éthérées, l'âme contracte quelque chose de son inaltérable pureté[2]. » Thomas Mann connait bien cette conception rousseauiste, car lors d'un séjour au sanatorium du docteur Bircher-Benner, il écrit à Walter Opitz sur le ton de la plaisanterie que même s'il préfère Voltaire à Jean-Jacques Rousseau, il ne regrette pas de s'y être rendu[3].

Nombreuses traditions attribuent à la montagne le sens d'un *Axis mundi*, d'un espace médiateur entre le ciel et la terre[4]. À mi-chemin entre les deux mondes, l'altitude permet à l'individu de gagner de la perspective par rapport à sa vie d'en bas. L'éloignement géographique sert à se détourner des préoccupations mortelles, au sens propre du terme, c'est-à-dire, des affaires qui concernent la mort. Tel est le cas de Bucky Cantor, dans *N*, qui cherche à oublier temporairement la souffrance des enfants et la peur de la polio en faisant du sport. On lit : "*Two days diving would help him to shake loose, at least temporarily, from the preoccupation with his stricken boys and quiet his agitation over Kenny Blumenfeld's hysterical outbursts and maybe clear his head of the malice he felt toward God*[5]." (132) Cantor cherche à gagner de perspective au milieu du chaos afin d'éclaircir ses idées (*clear his head*) pour transformer (*shake loose*) sa préoccupation en un sentiment plus positif. Finalement, il décide de se rendre dans les montagnes Poconos, où la distance lui permet de mieux réfléchir au monde.

Contrairement à *DZ* où le narrateur décrit minutieusement les états d'esprit de Castorp à travers les paysages, dans *N* la narration du voyage de Bucky est assez succincte. On lit :

> *The train ride traversing hills and woods and open farmland, made him think of himself as on a far greater excursion than just traveling to the next state over. There was an epic*

---

[1] MICHEL François-Bernard, *Le souffle coupé : Respirer et écrire*, *op. cit.*, p. 229.
[2] *Ibid.*
[3] MANN Thomas, *Briefe I 1889-1913*, *op. cit.*, p. 420.
[4] ELIADE Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris : Gallimard, 1965, p. 39.
[5] « Deux jours passés à plonger l'aideraient, du moins temporairement, à se libérer du souci constant de ses gosses malades, à calmer le trouble causé par les éclats de colère hystérique de Kenny Blumenfeld et peut-être à se sortir de la tête cette animosité qu'il nourrissait envers Dieu. » (55)

> *dimension to gliding past a landscape wholly unfamiliar to him, a sense [...] that a future new and unknown to him was about to unfold*[1]*. (140)*

Le narrateur traduit les sentiments d'incertitude et de mystère éprouvés par le héros à travers le champ lexical de l'inconnu (*unfamiliar*, *unknown*). L'aventure qu'il s'apprête à vivre est imprégnée d'irréalité, il croit voyager plus loin en termes spatiaux, mais aussi en termes temporelles. Un simple déplacement dans l'État mitoyen prend dans l'esprit du héros des proportions épiques (*epic dimension*). L'instance narratrice multiplie les effets d'étrangeté afin d'alerter le lecteur sur le caractère illusoire entourant le camp Indian Hill.

Bucky croit arriver dans un lieu immaculé et primitif, une sorte de paradis terrestre où la maladie n'existe pas : "Marcia had told him that the lake was fed by natural springs. The words sounded like the name of an earthly wonder: natural springs —yet another way of saying "no polio[2]."" (144) Dans la mesure où le lac est alimenté par des sources naturelles, l'eau apparait comme un élément protecteur dont la pureté et la transparence estompent la souillure. Un lieu aussi pur apparait aux yeux de Bucky comme immunisé contre la polio, il peut désormais donner vivre sans culpabiliser en permanence de la situation des enfants du terrain de jeu. On lit :

> *He was wearing a white short-sleeved shirt with his tie, and stepping from the wagon, he could feel on his arms and face that, though the sun was still strong the air here was cooler even than in Stroudsburg. As he hefted his duffel bag strap over his shoulder, he was overtaken with the joy of beginning again, the rapturous intoxication of renewal —the bursting feeling of "I live! I live*[3]*!" (144)*

L'eau apparait ici en tant que symbole de la pureté et de la régénération. L'air frais de la montagne semble salutaire par opposition à la chaleur étouffante et maladive de Newark. L'eau comme l'air rafraichissent et redonnent une nouvelle jeunesse à Bucky.

Certes, l'eau évoque la vie, mais en filigrane elle évoque aussi la mort. Ainsi, Bucky est submergé (*overtaken*) par la joie, ce qui rappelle bien la capacité de l'eau

---

[1] « Le trajet en train, qui traversait des collines et des bois et de grandes étendues de champs cultivés, lui donna l'impression de s'être lancé dans une bien plus grande expédition qu'un simple déplacement pour se rendre dans l'État mitoyen. Il y avait quelque chose d'épique dans le fait de glisser le long d'un paysage qui lui était étranger. Il éprouvait le sentiment [...] qu'un avenir nouveau et inconnu de lui allait se dévoiler. » (58)

[2] « Marcia lui avait dit que le lac était alimenté par des sources naturelles. "Sources naturelles" : ces mots semblaient être le nom d'une merveille de la nature — encore une façon de dire : pas de polio. » (59)

[3] « Il portait une chemise blanche à manches courtes et une cravate et, en sortant du break, même si le soleil tapait encore, il sentit sur ses bras et sur son visage que l'air ici était plus frais, plus frais même qu'à Stroudsbourg. En hissant la bandoulière de son sac à dos sur son épaule, il fut soudain submergé par la joie exaltante de recommencer à zéro, la griserie du renouveau — l'allégresse de pouvoir se dire "Je vis ! Je vis !" » (59)

à engloutir et à détruire tout à son passage. De plus, l'instance narratrice décrit l'état du personnage principal comme une sorte d'ivresse du renouveau (*intoxication of renewal*). Cette ivresse traduit un empoisonnement comme l'origine latin du terme « intoxication » le suggère. Dès lors, les montagnes Poconos apparaissent à la fois comme un lieu de renouveau et de destruction. En effet, l'exagération des descriptions de ce paradis terrestre dévoile son aspect factice. On lit : "*[T]he sun was too brilliant, the weather too invigorating, the high excitement of the boys beginning the new day unfettered by fear too inspiring*[1]" (177). La répétition de l'adverbe « trop » (*too*) marque une intensité exagérée dans la narration. Pour Bucky, le ciel bleu, l'air frais et l'eau pure constituent autant de preuves de l'inviolabilité du lieu où aucun danger ne pourrait l'atteindre.

À cet égard, Claudia Roth-Pierpont affirme que l'épisode dans les Poconos constituent une pause pour nous, lecteurs, loin de l'horreur et de la peur de la maladie. Selon elle, « une grande partie de ces éléments narratifs semble n'être que du remplissage, une série de distractions censées nous tirer des rues de la ville et des inquiétudes associés à la polio[2] ». En effet, le voyage dans les montagnes constitue pour Bucky un détournement de sa condition faible et mortelle. Tandis que le héros s'obstine à croire dans l'invulnérabilité des lieux, le narrateur se montre plus sceptique :

> *Sighting the Delaware Water Gap, where the river separating New Jersey and Pennsylvania cut dramatically through the mountain range just fifteen minutes from his stop at Stroudsburg, only heightened the intensity of the trip and assured him— admittedly without reason — that no destroyer could possibly overlap so grand a natural barrier in order to catch him*[3]*. (140-141)*

Le lecteur comme Bucky sont surpris de découvrir, seulement une semaine après son arrivée les premiers cas de polio dans le camp de vacances. L'arrivée de la polio dévoile la vulnérabilité de ce lieu pur, tout en affirmant la puissance destructrice de la nature incarnée ici par la maladie.

Dans le roman de Philip Roth, le refuge n'est qu'une illusion, en réalité, personne n'est à l'abri de la maladie. Le rêve immunitaire s'effondre sous les yeux étonnés de Marcia qui s'exprime ainsi :""*It was always as if polio would never notice that there were kids in these woods — that it couldn't find them here. I thought if*

---

[1] « [L]e soleil était trop brillant, l'air trop tonique, l'excitation des campeurs, commençant leur journée exempte de toute peur, trop communicative » (72).

[2] ROTH PIERPONT Claudia, *Roth délivré : un écrivain et son œuvre*, *op. cit.*, p. 360.

[3] « Le spectacle du Delaware qui sépare le New Jersey de la Pennsylvanie creuse une gorge spectaculaire dans le massif montagneux, à quinze minutes à peine de Stroudsbourg, sa destination, ce spectacle ne fit que renforcer l'intensité de cette expérience, et l'assurer — certes sans raison — qu'aucune force destructrice ne pourrait franchir une aussi formidable barrière naturelle pour venir le rattraper. » (58)

they just stayed in camp and didn't go anywhere they'd be okay. How could it possibly hunt them down here[1]?"" (228-229) La personnification de la polio insiste sur le caractère insidieux et sournois de la maladie. L'arrivée de la polio dans le camp de vacances produit un renversement de la situation : plus pur est le camp, plus fort la maladie frappe. Ainsi, ces enfants qui vivent dans le camp, éloignés de la corruption de la ville s'avèrent être plus vulnérables que ceux qui habitent la ville où la polio sévit, comme Marcia l'explique à Bucky : *""One case isn't one case in a summer camp full of kids living side by side. It' like a lit match in the dry woods. One case here is a hundred times more dangerous than it is in a city*[2]*.""* (228) Le feu ne s'apparente pas ici à la polio, mais à la contagion. Selon Marcia, la maladie se répandra rapidement parmi les enfants tout comme le feu brûle le bois sec. Le camp de vacances semble désormais condamné à sa destruction totale, comme l'image de l'allumette dans une forêt de bois sec le suggère, et ce, sans que personne ne puisse l'empêcher.

Les images du ciel et de l'enfer correspondent à la santé et à la maladie dans les romans de Thomas Mann et de Philip Roth. Ces catégories ne sont pas pour autant fixes, elles sont ambivalentes et ce qui apparait au début comme étant salutaire peut à son tour devenir malsain. La pureté devient dans les deux cas une caractéristique paradoxale, cet air frais de la montagne est censé guérir les poitrinaires dans *DZ* et, pourtant, dans un certain nombre de cas, il favorise l'éclosion de la maladie. Dans le cas de *N*, la réputation des montagnes Poconos comme étant un lieu protégé ne fait que rendre les enfants plus vulnérables à la polio que s'ils étaient restés en ville. D'après les romanciers, l'immunité parfaite n'est qu'une illusion, car il n'y a pas de refuge, ni de prophylaxie suffisante pour empêcher la maladie d'atteindre ses victimes une à une. Les personnages ignorent s'ils vont survivre ou périr ainsi certains envisagent leur propre fin et se remettent dans les mains des puissances divines.

b Jugement dernier

Dans l'imaginaire chrétien, comme dans des nombreuses traditions anciennes, le jugement dernier fait référence au tribunal face auquel tous les hommes sont convoqués afin de répondre de leur existence. Dans la tradition

[1] « "[C'] était comme si la polio n'allait jamais remarquer qu'il y avait des gosses dans ces bois, qu'elle n'allait pas venir les chercher ici. Je me disais que s'ils restaient à l'intérieur du camp et qu'ils n'en sortaient pas, ils ne couraient aucun danger. Comment a-t-elle pu venir les traquer ici ?" » (92).

[2] « "Un cas n'est pas juste un cas isolé dans un camp plein de gosses qui vivent les uns sur les autres. C'est comme une allumette enflammée dans une forêt de bois sec. Un cas ici est cent fois plus dangereux qu'il ne l'est en ville ". » (92)

grecque, les âmes comparaissent devant les trois juges des enfers : Minos, Éaque et Rhadamante qui instruisent la cause et prononcent la sentence. L'idée d'un jugement à caractère décisif rapproche le diagnostic médical de la sentence et la figure du médecin à celle du juge, dans la mesure où, tous les deux sont les autorités compétentes pouvant trancher sur un ou plusieurs aspects de l'être humain (physique, psychologique, spirituel, morale). Dans *DZ*, cette comparaison est flagrante, puisque Settembrini appelle les médecins Behrens et Krokowski, Rhadamante et Minos. De plus, les surnoms attribués aux praticiens ont pour but aussi de défier leur autorité et d'inciter les autres patients à se méfier de leurs diagnostics.

En poursuivant la métaphore juridique, les acquittements au sanatorium se font rares et en tout cas ils occupent peu de place dans la narration, tandis que les cas où les juges ajournent leur décision sont récurrents. Citons par exemple le cas de Madame Chauchat qui pars du sanatorium le lendemain de la nuit de carnaval. Dans le sous-chapitre « Nuit de Walpurgis » (*Walpurgisnacht*) Hans Castorp lui demande ainsi : „*"Bist du denn geheilt*[1] *?""* (466) Ce à quoi Clawdia Chauchat répond par la négative : „"Quant à ça...non. *Aber Behrens meint, es sei vorläufig hier nicht mehr viel für mich zu erreichen*[2]."" (466) Un autre exemple est celui de Joachim Ziemßen à qui les médecins conseillent à chaque fois de prolonger le séjour. Impatient de reprendre sa vie dans la plaine, il s'exprime ainsi devant le médecin chef :

> *"Ich bin über anderthalb Jahre hier, Herr Hofrat. Ich kann nicht länger warten. Herr Hofrat haben ursprünglich gesagt: ein Vierteljahr. Dann ist meine Kur immer wieder viertel— und halbjahrsweise verlängert worden, und ich bin immer noch nicht gesund*[3]*." (572)*

Ziemßen se rend parfaitement compte qu'il s'agit toujours de lui faire prolonger son séjour sans que son cas progresse dans un sens positif ou négatif. Cette irrégularité dans les décisions dévoile le caractère despotique des jugements de Behrens et de Krokowski qui cachent au malade son véritable état.

Quant aux condamnations, elles sont aussi exceptionnelles que les acquittements et, cependant, Settembrini subit les conséquences de son humour caustique, de sa désobéissance à l'administration du sanatorium. En effet, le docteur Behrens explicite à l'humaniste la gravité de son état sans chercher à l'amortir. Voici ce que Settembrini relate à Castorp et à Ziemßen : *„Ich kann nicht genesen, es ist ausgemacht. Ich kann mein Leben fristen, aber nur hier. Das Urteil,*

---

[1] « — Tu es donc guérie ? » (351)

[2] « — *Quant à ça... non.* Mais selon Behrens, on ne peut plus faire grand-chose pour moi ici. » (351)

[3] « "Je suis ici depuis plus d'un an et demi, docteur. Je ne peux plus attendre. Au début, vous aviez parlé de trois mois, mais, ensuite, mon séjour a été constamment prolongé de trois ou six mois supplémentaires, et je ne suis toujours pas guéri. " » (433)

das endgültige Urteil, lautet auf lebenslänglich, — mit der ihm eigenen Aufgeräumtheit hat Hofrat Behrens es mir verkündet[1]*."* (491) Le substantif allemand „*Urteil*" appartient effectivement au langage juridique : accompagné du préfixe „*ver*" il désigne la condamnation (*Verurteilung*) et peut être traduit en français par « verdict », « jugement » ou encore « arrêt ». Le verdict de Behrens possède un caractère irrévocable (*endgültig*). Dans ce sens, la maladie apparait comme un châtiment éternel : tant la durée totale du séjour que la possibilité réelle d'une guérison sont ouverts à l'incertitude.

Or, la maladie apparait également comme une manière d'obtenir le salut. Naphta soutient que la maladie profite tantôt aux malades, tantôt aux bienportants. Les premiers acquièrent un statut de martyrs, tandis que les derniers trouvent un moyen de se disculper en secourant ces malheureux. Il cite à cet égard, les excès de charité que la maladie a inspiré au Moyen Âge :

> *Königstöchter hatten die stinkenden Wunden Aussätziger geküßt, hatten sich geradezu mit Absicht an Leprosen angesteckt und die Schwären, die sie sich zugezogen, dann ihre Rosen genannt, hatten das Wasser ausgetrunken, womit sie Eiternde gewaschen, und danach erklärt, nie habe ihnen etwas so gut geschmeckt*[2]*. (616)*

Bien évidemment, Settembrini récuse ses arguments et en particulier le fait que le malade ait un statut sacré à cause de sa maladie. L'humaniste considère la maladie comme une expérience que l'on devrait subir en silence, plutôt que de relater à quiconque les détails de son supplice. Ainsi, il méprise les malades qui cherchent l'admiration des autres, tel que Herr Ferge avec son histoire du choc à la plèvre : *„Herrn Ferges Kollaps werde ja immer großartiger, je länger es her sei, daß er ihn erlitten habe, und nachgerade trage er ihn wie einen Heiligenschein um den Kopf*[3]*."* (619) Settembrini reprend la représentation religieuse des saints afin de refuser l'idée du malade comme un martyr qui, du fait de sa souffrance, espère obtenir une récompense céleste.

La notion de récompense renvoie à l'idée d'une compensation, d'un dédommagement pour une expérience pénible comme celle de la maladie. Comme Naphta le fait remarquer à son adversaire, certains individus bienportants ont cherché consciemment à attraper la maladie afin de gagner l'éternité. La maladie apparait comme un raccourci pour obtenir le salut. Un autre jésuite, cette fois-ci

---

[1] « "Je ne guérirai pas, c'es une affaire entendue. Je peux faire long feu, mais uniquement dans le coin. Le verdict définitif me condamne à perpétuité : le docteur Behrens me l'a annoncé avec l'enjouement qui lui est propre." » (371)

[2] « [D]es filles de roi avaient baisé les plaies fétides de lépreux pour contracter volontairement leur mal, qualifiant de roses les nodules qu'elles avaient es ; elles avaient bu l'eau du bain de malades purulents et déclaré n'avoir jamais rien bu de meilleur. » (465)

[3] « [L]a syncope que M. Fergué avait subie devenait de plus en pus grandiose, au fil du temps, et ne tarderait pas à le ceindre d'une auréole. » (467)

dans le roman de Camus, revient sur cette même idée lors de son sermon peu après le début de l'épidémie :

> "Il y a bien longtemps, les chrétiens d'Abyssinie voyaient dans la peste un moyen efficace, d'origine divine, de gagner l'éternité. Ceux qui n'étaient pas atteints s'enroulaient dans les draps des pestiférés afin de mourir certainement. Sans doute, cette fureur de salut n'est-elle pas recommandable. Elle marque une précipitation regrettable, bien proche de l'orgueil. [...] Mais, du moins, cet exemple comporte sa leçon. À nos esprits plus clairvoyants, il fait valoir seulement cette lueur exquise d'éternité qui gît au fond de toute souffrance. Elle éclaire, cette lueur, les chemins crépusculaires qui mènent vers la délivrance." (94)

Le père Paneloux prend ses distances à l'égard de ces excès qu'il ne recommande pas. Il rappelle aux fidèles l'un des paradoxes du dogme chrétien, à savoir que la chute est inséparable du salut. La maladie apparait donc comme une punition qui peut être transformé en récompense si l'individu se répand et revient vers la foi.

À cette idée de la récompense s'ajoute celle du mérite. Cette notion fait partie du langage de la culpabilité, dans le sens où, elle fait obtenir une sanction. Afin d'illustrer cette idée, citons encore le sermon du père Paneloux dans *LP* : « "Mes frères, vous êtes dans le malheur, mes frères, vous l'avez mérité" » (91). Selon Paneloux, la maladie trahit une transgression qui est sanctionné par Dieu avec la maladie. Il n'y a donc pas de malades qui soient aussi des innocents. Le prêtre s'adresse à un groupe dont la culpabilité n'est plus à démontrer. On lit :

> "Vous avez cru qu'il vous suffirait de visiter Dieu le dimanche pour être libres de vos journées. Vous avez pensé que quelques génuflexions le paieraient bien assez de votre insouciance criminelle. [...] Voilà pourquoi, fatigué d'attendre votre venue, il a laissé le fléau vous visiter comme il a visité toutes les villes du péché depuis que les hommes ont une histoire." (93)

Véritable règlement des comptes, le sermon fournit au prêtre l'occasion de signaler l'indifférence et le désintéressement général à l'égard de la foi qu'il qualifie de « criminel ». En associant les domaines juridique et religieux, il accentue la gravité et de la faute et des conséquences.

La peste apparait, dans le sermon de Paneloux, comme une épreuve et comme une occasion pour les Oranais de se racheter avant la fin. Il exhorte les auditeurs à la repentance ainsi :

> "Si, aujourd'hui, la peste vous regarde, c'est que le moment de réfléchir est venu. Les justes ne peuvent craindre cela, mais les méchants ont raison de trembler. Dans l'immense grange de l'univers, le fléau implacable battra le blé humain jusqu'à ce que la paille soit séparée du grain." (92).

Paneloux utilise dans son sermon un langage figuré que l'on peut rapprocher des évangiles, car il utilise aussi des paraboles pour faire comprendre un enseignement moral. Ici, par exemple, le jésuite s'inspire de la parabole de la mauvaise herbe et du bon grain (Mt. 13 : 24-30). Dans les deux cas, la mauvaise herbe ou la paille pousse

ensemble avec le bon grain jusqu'au moment où le bon grain est séparé de la mauvaise herbe qui est détruite. Par le biais de la métaphore de la grange, le prêtre insiste sur la difficile sélection et sur le fait que les places pour obtenir le salut sont comptées.

Toutefois, Camus prend ses distances à l'égard des propos du prêtre en utilisant le discours direct, ce qui permet au lectorat de distinguer le discours citant, c'est-à-dire celui du narrateur (Rieux) de l'énoncé cité (le sermon de Paneloux). Le discours direct contribue à créer un effet de mise à distance entre le narrateur (Rieux) et l'instance narratrice citée (Paneloux). Ainsi, Rieux montre que les habitants d'Oran n'étaient pas particulièrement pieux et que l'épidémie n'avait pas changé cette situation : « À l'égard de la religion, comme de beaucoup d'autres problèmes, la peste leur avait donné une tournure d'esprit singulière, aussi éloignée de l'indifférence que de la passion et qu'on pouvait assez bien définir par le mot "objectivité". » (90) En fait, Rieux reproche au prêtre son sermon car celui-ci se sert de l'épidémie pour rappeler l'idée d'une punition collective dont seule la foi pourrait délivrer les habitants d'Oran. Paneloux incarne une acceptation totale de la création qui comprend aussi l'existence du mal ce qui semble inadmissible pour le narrateur.

Selon Camus, le personnage de Paneloux dans *LP* s'explique par son souhait de rendre hommage à ses amis prêtres appartenant à la Résistance[1]. Or, lors du sermon, le romancier, comme le narrateur, accorde beaucoup d'importance aux paroles du jésuite, en témoigne la transcription mot par mot, au lieu de résumer les propos de celui-ci. Le père Paneloux fournit à l'écrivain algérois l'occasion de réfléchir à l'origine divine de la maladie en s'appuyant sur la pensée augustinienne qu'il connait très bien. Dans son mémoire pour le Diplôme d'études supérieures, qu'il obtient en 1935, intitulé « Métaphysique chrétienne et néoplatonisme », Camus consacre le dernier chapitre à Augustin[2]. Pour le sermon de Paneloux, il revient sur l'explication augustinienne concernant l'existence du mal. Pour l'évêque d'Hippone, tout appartient à Dieu y compris le mal, de sorte que le mal n'existe pas en dépit de Dieu, au contraire, Dieu laisse exister le mal pour mieux faire ressortir le bien[3]. De manière analogue, Paneloux explique aux fidèles que,

[1] LÉVI-VALENSI Jacqueline, *"La peste" d'Albert Camus*, *op. cit*., p. 92.
[2] GUÉRIN Jeanyves, *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 65.
[3] Augustin écrit dans son *Enchiridion :* « Dans cette création, il n'est pas jusqu'à ce qu'on appelle mal qui ne soit bien ordonné et mis à sa place de manière à mieux faire valoir le bien, qui plaît davantage et devient plus digne d'éloges quand on le compare au mal. En effet, le Dieu tout-puissant, auquel, ainsi que le reconnaissent même les infidèles, "appartient le souverain domaine de toutes choses", puisqu'il est souverainement bon, ne laisserait jamais un mal quelconque exister dans ses œuvres s'il n'était assez puissant et bon pour faire sortir le bien du mal lui-même. » Cité dans NEUSCH Marcel, «

même si la peste possède un caractère punitif, « [e]lle manifeste [aussi] la volonté divine qui, sans défaillance, transforme le mal en bien. » (94)

Par ailleurs, le père Paneloux évoque dans son sermon des notions théologiques complexes, tels que la grâce divine et le libre arbitre humain qui le rapprochent de l'évêque d'Hippone. La grâce est définie dans le Trésor de la Langue Française comme les secours divins qui aident l'homme à résister aux tentations. Pour Augustin, les fidèles peuvent échapper à la damnation éternelle en choisissant de mener une vie juste (libre arbitre). Or, ces efforts des fidèles sont couronnés de succès uniquement si la grâce de Dieu leur vient en aide[1]. Le père Paneloux procède par étapes afin d'introduire cette même idée. Premièrement, le jésuite insiste sur la culpabilité de toute l'espèce humaine en ces termes :

> "[Dieu] a laissé le fléau vous visiter comme il a visité toutes les villes du péché depuis que les hommes ont une histoire. Vous savez maintenant ce qu'est le péché, comme l'ont su Caïn et ses fils, ceux d'avant le déluge, ceux de Sodome et de Gomorrhe, Pharaon et Job et aussi tous les maudits." (93)

En citant Caïn et ses fils, Paneloux rappelle que depuis la faute d'Adam tous ses descendants sont corrompus. Notons à cet égard que les Pères de l'Église, dont Augustin, ont appliqué l'idée de la contagion afin d'expliquer la transmission héréditaire du péché originel[2]. Toute l'espèce humaine apparait comme déchue et coupable.

Deuxièmement, Paneloux explique que l'humanité ne peut pas être *guérie* de cette chute que par la main et le regard de Dieu, car « "[p]rivés de la lumière de Dieu, nous voici pour longtemps dans les ténèbres de la peste !" » (92) C'est à ce moment qu'intervient le secours de la grâce : « C'est ici, mes frères, que se manifeste enfin la miséricorde divine qui a mis en toute chose le bien et le mal, la colère et la pitié, la peste et le salut. Ce fléau même qui vous meurtrit, il vous élève et vous montre la voie." » (94) Même si Paneloux ne dévoile pas ses sources, l'inspiration augustinienne de ses propos se révèle lorsqu'il considère que la seule manière d'échapper à la colère divine est la miséricorde.

Pour Augustin, la miséricorde renvoie au discernement de Dieu, à sa volonté de sauver certains et de condamner d'autres[3]. Dans le sermon de Paneloux, cette idée des élus que Dieu a choisis est clairement énoncé : « "Il y aura plus de paille que

---

Deux expressions aussi célèbres que contestables Etiam peccata ! Felix culpa ! », *Itinéraires augustiniens*, vol. 50, 2013, p. 49.

[1] DUPONT Anthony, « La doctrine de la grâce de saint Augustin. Aspects pastoraux et spéculatifs », *Revue de l'histoire des religions*, vol. 231, n° 1, 2014, p. 48-49.

[2] ROBERT Aurélien, « Contagion morale et transmission des maladies : histoire d'un chiasme (XIII^e^-XIX^e^ siècle) », *op. cit.*, p. 42.

[3] DANCA Iulian, « Le concept de la grâce chez Pascal et Augustin », *Itinéraires Augustiniens*, vol. 50, 2013, p. 40.

de grain, plus d'appelés que d'élus" » (92). Dans la pensée augustinienne, l'existence des élus n'efface pas le libre arbitre, dans la mesure où, la foi est une coopération entre Dieu qui attire certains et ceux-ci peuvent répondre par leur libre arbitre[1]. Camus a parfaitement conscience du difficile équilibre entre les deux notions (la grâce divine et le libre arbitre humain) dans la pensée augustinienne, lorsqu'il fait dire au père Paneloux : « "le chemin du salut, c'est un épieu rouge qui vous le montre et vous y pousse." » (94) Par un double mouvement, Dieu guide les élus, « les pousse » vers le salut, mais ceux-ci doivent aussi « [adresser] au ciel la seule parole qui fût chrétienne qui était d'amour. Dieu ferait le reste. » (95)

Malgré l'admiration que Camus témoigne pour Augustin, le lauréat français ne se sent pas commode avec cette notion de la grâce, selon laquelle, Dieu l'accorde de manière arbitraire à certains et la refuse à d'autres. Maurice Weyembergh explique la relation conflictuelle entre le romancier et l'évêque d'Hippone ainsi : « L'écrivain est taraudé comme Augustin par la mort et par le fait que tous les êtres humains sont des condamnés à mort : la créature est en effet condamnée par le Créateur qui dispose de l'arme absolue, le Jugement dernier[2]. » L'écrivain algérois privilégie les tentatives humaines de la justice où les condamnations seraient idéalement exclues.

Pour ce faire, Camus illustre la tension entre le libre arbitre humain et le la grâce divine à travers les personnages de Paneloux et de Rieux. Le médecin refuse notamment l'idée du secours divin qu'il assimile à la résignation et à l'immobilisme. Voici son avis sur le sermon du jésuite qu'il partage à Jean Tarrou :

> — Après tout, reprit le docteur, et il hésita encore, regardant Tarrou avec attention, c'est une chose qu'un homme comme vous peut comprendre, n'est-ce pas, mais puisque l'ordre du monde est réglé par la mort, peut-être vaut-il mieux pour Dieu qu'on ne croie pas en lui et qu'on lutte de toutes ses forces contre la mort, sans lever les yeux vers ce ciel où il se tait. (121)

Pour le narrateur, l'aide divine annule toute initiative humaine. Ainsi, il accorde plus importance aux choix effectués par l'individu qui peuvent provoquer sa chute ou son succès. Les réussites humaines appartiennent donc à l'humanité, sans l'intervention céleste.

Rieux et à Paneloux défendent chacun leur point de vue à l'occasion de la mort de Philippe, l'un des enfants du juge Othon. Le père Paneloux, qui avait défendu farouchement l'idée de la peste comme une punition collective, se voit confronté à la mort d'un innocent, ce que Rieux lui fait remarquer. On lit :

---

[1] DUPONT Anthony, « La doctrine de la grâce de saint Augustin. Aspects pastoraux et spéculatifs », *op. cit.*, p. 63.
[2] GUÉRIN Jeanyves, *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit.*, p. 66.

> Dans le même mouvement emporté, Rieux se retourna et lui jeta avec violence :
> — Ah ! celui-là, au moins, était innocent, vous le savez bien ! [...]
> — Je comprends, murmura Paneloux. Cela est révoltant parce que cela passe notre mesure. Mais peut-être devons-nous aimer ce que nous ne pouvons pas comprendre. (198)

Paneloux demeure fidèle à ses convictions, en affirmant que les humains ignorent la volonté divine. Rieux maintient son avis et riposte ainsi :

> Non, mon père, dit-il. Je me fais une autre idée de l'amour. Et je refuserai jusqu'à la mort d'aimer cette création où des enfants sont torturés.
> Sur le visage de Paneloux, une ombre bouleversée passa.
> — Ah ! docteur, fit-il avec tristesse, je viens de comprendre ce qu'on appelle la grâce. (199)

On peut rapprocher la perspective de Rieux avec celle de Pélage qui s'oppose à la prééminence qu'Augustin accorde à la grâce. Pour le moine d'origine bretonne, la nature humaine peut atteindre la perfection à force d'efforts, il minimise ainsi l'importance du secours divin[1]. De manière analogue, Rieux accorde plus importance aux actions humaines : la création de formations sanitaires, la recherche d'un sérum antipesteux et le traitement de malades.

Toutefois, si Camus s'occupe des questions théologiques c'est uniquement pour mieux décrire les attitudes humaines face au fléau. L'apparente opposition entre la grâce et le libre arbitre sert dans la fiction à renforcer l'idée qu'il ne faut pas se résigner au mal. Notons à cet égard que le père Paneloux évolue dans l'intrigue et lors du deuxième sermon il invite ses auditeurs à devenir plus « actif[s] » (205) dans la lutte contre le mal. Paneloux déconseille d'écouter « ces moralistes qui disaient qu'il fallait se mettre à genoux et tout abandonner. Il fallait seulement commencer de marcher en avant, dans les ténèbres, un peu à l'aveuglette, et essayer de faire du bien. » (206) Le romancier décrit le combat interne du prêtre qui, en public, exhorte ses fidèles à « s'abandonner à la volonté divine, même incompréhensible ». Tandis qu'en privé, il se demande si « l'éternité d'une joie [peut] compenser un instant de la douleur humaine ». Paneloux meurt tiraillé entre l'expérience de la mort qui a ébranlé sa foi et la croyance ferme que seul Dieu pourra le délivrer.

Les images du jugement dernier dans les romans de Thomas Mann et d'Albert Camus démontrent que face à la maladie, tant l'individu que la communauté tente d'accorder un sens à leur expérience. Certains se tournent en effet vers la religion comme le père Paneloux dans *LP* qui évoque l'origine divin de la maladie ainsi que sa raison d'être. On pourrait rapprocher l'attitude de Paneloux de celle de Bucky dans *N*, dans la mesure où, tous les deux recherchent des

[1] SELLIER Philippe, *Pascal et saint Augustin*, Paris : A. Colin, 1970, p.307.

explications à l'existence du mal dans le monde. Mais les réflexions du père Paneloux sont beaucoup plus élaborées que celles de Bucky, ce qui nous a permis d'approfondir l'idée de la maladie à la fois comme châtiment divin et comme chemin vers le salut. Dans *DZ* et dans *LP*, la maladie apparait comme une épreuve qui favorise le questionnement sur soi, sur ses croyances, sur ses certitudes, sur ses choix. La maladie contagieuse en particulier incite à revenir sur les décisions prises ayant entrainé les personnages dans la situation actuelle. Les images du jugement dernier insistent justement sur l'idée de *se justifier devant soi* ou *devant les autres* afin de prendre conscience du rôle que chacun joue dans la transmission de la maladie.

2 La force de la nature

La maladie apparait dans les œuvres du corpus comme un phénomène incompréhensible, obéissant à des lois sur lesquelles l'individu n'a aucune prise. Dans ce sens, les épidémies sont une manifestation d'une nature déchainée et qui demeure hostile à l'homme. La connaissance et la technique humaine s'avèrent impuissantes face au mal. Les éléments de la nature pactisent avec la peste au détriment de l'être humain qui se trouve confronté face à sa propre finitude. Dans cette partie, les éléments de la nature deviennent des métaphores de la fin de l'existence et de la fin du monde. D'abord, les personnages se trouvent au milieu d'un environnement antagonique qui contribue à leur perte. Ensuite, ils prennent conscience de la menace réelle de la destruction de l'écosystème et cette inquiétude les incite à l'action.

a Le déluge de la peste

Plus que de simples repères temporels, les saisons dans *LP* rythment l'épidémie. Dès le début, le narrateur décrit le changement de saisons à Oran ainsi :

> Le printemps s'annonce seulement par la qualité de l'air ou par les corbeilles de fleurs que de petits vendeurs ramènent des banlieues ; c'est un printemps qu'on vend sur les marchés. Pendant l'été, le soleil incendie les maisons trop sèches et couvre les murs d'une cendre grise ; on ne peut plus vivre alors que dans l'ombre des volets clos. En automne, c'est, au contraire, un déluge de boue. Les beaux jours viennent seulement en hiver. (11)

De manière significative, la peste s'étale pendant neuf mois : le temps d'une gestation. Chaque étape de l'épidémie trouve une correspondance avec une saison : le printemps signe l'apparition du mal, l'été marque son apogée, l'automne

révèle le déclin et finalement, l'hiver indique sa disparition. Tandis que le printemps et l'hiver sont associés positivement à « la qualité de l'air » et aux « beaux jours », l'été et l'automne représentent la destruction, car on les associe à l'incendie des maisons et au déluge.

Intéressons-nous au motif du déluge qui apparait dans le roman de Camus à trois reprises : la première est celle déjà citée en première page, la deuxième survient lors du premier sermon du père Paneloux qui s'exprime ainsi :

> "[Dieu] a laissé le fléau vous visiter comme il a visité toutes les villes du péché depuis que les hommes ont une histoire. Vous savez maintenant ce qu'est le péché, comme l'ont su Caïn et ses fils, ceux d'avant le déluge, ceux de Sodome et de Gomorrhe, Pharaon et Job et aussi tous les maudits." (93)

Le prêtre reprend ce mythe biblique afin de mettre l'accent sur la faute de l'humanité dans le désastre. Paneloux suit l'ordre thématique de la genèse dont le déluge clôture une série de récits qui démontrent la méchanceté humaine (Caïn, Sodome et Gomorrhe).

Le mythe du déluge appartient au folklore babylonien, on le retrouve notamment dans plusieurs récits épiques dont l'*Épopée de Gilgamesh* (sumérien) et *Le poème d'Atrahasis* (akkadien[1]). Les deux récits affirment que le dieu Enlil, l'un des principaux dieux de la religion mésopotamienne antique, déclenche les pluies et les inondations dans le but d'anéantir l'humanité. Si dans l'*Épopée de Gilgamesh* les raisons de cette fureur divine demeurent inconnues, dans *Le poème d'Atrahasis* le mécontentement d'Enlil provient du bruit excessif des humains qui rend le sommeil impossible[2]. Contrairement au récit biblique, dans la légende babylonienne, la survie du héros Unnapishti (ou Utnapishtim) déplait au dieu Enlil qui souhaitait une destruction totale. Les autres dieux, notamment Ishtar, lui reprochent la disproportion du châtiment par rapport à la faute. Finalement, Enlil se repent et confère l'immortalité à Unnapishti[3].

Bien que dans la légende babylonienne on retrouve une allusion à la responsabilité humaine dans le désastre, celui-ci procède avant tout de la colère excessive d'un dieu. De sorte que la destruction résulte d'un caprice divin. Pour le philosophe Paul Ricœur, l'importance de l'*Épopée de Gilgamesh* réside moins dans la puissance destructive de la tempête voulue par Enlil que dans la quête d'immortalité d'Unnapishti (le Noé babylonien). Il écrit dans *Philosophie de la volonté II : Finitude et culpabilité* :

---

[1] RICŒUR Paul, *Philosophie de la volonté II : Finitude et culpabilité*, *op. cit.*, p. 331.
[2] *Ibid.*, p. 332-333.
[3] *Ibid.*

> Que l'intention du mythe ne soit pas d'illustrer la méchanceté des hommes, son insertion dans la fameuse Épopée de Gilgamesh le confirme encore. La quête de Gilgamesh n'a rien à voir avec le péché, mais seulement avec la mort, entièrement dépouillée de sens éthique et avec le désir d'immortalité[1].

Dépouillé de son sens moral concernant le péché et la grâce divine, le mythe du déluge apparait comme une théogonie, puisque le processus d'anéantissement produit par les eaux efface l'ancienne création et en impose une nouvelle. Le déluge en tant que mythe de la fin porte en soi aussi le germe de la création

C'est aussi dans un contexte de mort et de destruction totale que le narrateur de *LP* utilise le terme « déluge » pour la dernière fois. On lit :

> [L]'existence de ces camps, l'odeur d'hommes qui en venait, [...] pesaient lourdement sur le moral de nos concitoyens [...] À la fin de novembre, [...] [d]es pluies de déluge lavèrent le pavé à grande eau, nettoyèrent le ciel et le laissèrent pur de nuages au-dessus des rues luisantes. (220)

Les camps et l'odeur d'hommes rappellent au lecteur les horreurs de la barbarie nazie. Si le déluge de la genèse anéanti tous les êtres vivants à l'exception des élus, les nazis élisent les individus qu'ils vont exterminer.

Hannah Arendt emploie dans *Les origines du totalitarisme* le champ lexical de l'irréel (folie, fantomatique, rêve) afin de souligner la démesure de la réalité historique. Elle conclut que l'horreur des camps ne peut être décrit que par des images d'une vie après la mort :

> L'Enfer au sens plus littéral a été incarné par ces types de camps réalisés à la perfection par les nazis : là [...] les masses humaines qui y sont enfermées sont traitées comme si elles [...] étaient déjà mortes et qu'un esprit malin, pris de folie, s'amusait à les maintenir un temps entre la vie et la mort[2].

Les camps allemands seraient ainsi une incarnation réelle de l'Enfer et dont la durée des tourments fait craindre, à ceux qui la subissent, qu'elle s'éternise. Dans *LP*, la pluie tombe justement lorsque le narrateur évoque les camps d'extermination car elle éteint symboliquement les feux de cet enfer humain. La pluie porte en soi la mort lorsqu'elle crée des inondations, mais aussi la vie car elle purifie la ville après les meurtres en masse comme le lexique de la propreté le suggère (lavèrent, nettoyèrent, pur).

En effet, dans *LP* l'eau possède une valeur purificatrice. Ainsi, le docteur Bernard Rieux et Jean Tarrou décident d'aller se baigner à la mer pour retrouver les forces, la sérénité et le calme. Tarrou propose ce court voyage, en justifiant leur démarche comme suit : « Bien entendu, un homme doit se battre pour les victimes. Mais s'il cesse de rien aimer par ailleurs, à quoi sert qu'il se batte ? » (230-231)

---

[1] *Ibid*., p. 333.
[2] ARENDT Hannah, *Les origines du totalitarisme. Le système totalitaire*, *op. cit*., p. 255.

Contrairement à Raymond Rambert, le journaliste qui tente de rejoindre sa femme à Paris, les deux hommes ne cherchent pas à fuir la ville, mais seulement à s'éloigner temporairement de la peste pour mieux la vaincre au retour. L'appel de la mer correspond à l'envie d'un lieu non encore souillé par la maladie : « Derrière eux s'étageait la ville et il en venait un souffle chaud et malade qui les poussait vers la mer. » (231) Tandis que les tentatives de Rambert pour s'échapper d'Oran échouent, l'initiative de Rieux et Tarrou réussie grâce à la force conjuguée du vent qui les repousse et la mer qui les attire vers un lieu primitif.

Au fond de leur voyage se trouve une quête de pureté et de liberté. La nage leur permet de se fondre, de se diluer dans une sorte d'ivresse de dématérialisation :

> Rieux plongea le premier. Froides d'abord, les eaux lui parurent tièdes quand il remonta. [...] Il nageait régulièrement. Le battement de ses pieds laissait derrière lui un bouillonnement d'écume, l'eau fuyait le long de ses bras pour se coller à ses jambes. [...] Rieux se mit sur le dos et se tint immobile, face au ciel renversé, plein de lune et d'étoiles. Il respira longuement. (231)

Rieux se trouve littéralement en dehors de la ville, loin de la réalité de la maladie et de la mort. Ce voyage lui permet de s'abandonner, de mettre entre parenthèses son sens du devoir et d'accéder à une autre réalité, où il n'est plus un médecin, mais seulement une créature minuscule face à l'immensité de la création.

L'éloignement géographique de la ville marque aussi une tentative de retrouver un être antérieur au conditionnement social. Tarrou et Rieux communiquent autrement que par la parole. Rieux perçoit le « bruit d'eau battue » et comprend que Tarrou se rapproche, ensuite il « enten[d] sa respiration » (231-232). Le narrateur décrit une sorte de communion silencieuse entre les deux hommes lorsqu'ils nagent ensemble : « Pendant quelques minutes, ils avancèrent avec la même cadence et la même vigueur, solitaires, loin du monde, libérés enfin de la ville et de la peste. » (232) Tout se passe comme si Rieux et Tarrou étaient les seuls survivants au désastre, les seuls représentants de l'humanité après le déluge qui fait disparaitre tout y compris la peste. Au milieu de la mer, ils atteignent temporairement un monde d'immunité parfaite.

Toutefois, le narrateur parsème des indices qui incitent le lecteur à la méfiance. Par exemple, durant l'épisode du bain, Rieux « était plein d'un étrange bonheur », tandis que Tarrou expérimente « ce même bonheur qui n'oubliait rien, pas même l'assassinat. » (231) Les deux personnages profitent de ce retour aux sources pour se détendre, mais ils se trouvent dans un cadre mystérieux et en proie à des forces inconnues. Lorsqu'ils sont en train de nager, « Rieux s'arrêta le premier et ils revinrent lentement, sauf à un moment où ils entrèrent dans un courant glacé. Sans rien dire, ils précipitèrent tous deux leur mouvement, fouettés par

cette surprise de la mer. » (232) La présence du « courant glacé » suggère l'approche d'une menace. Les deux personnages s'empressent de sortir de l'eau puisque la bienveillance de la nature arrive à son terme et elle redevient hostile à l'être humain.

En sortant de la ville empestée, les descriptions dans *LP* relèvent du fantastique. Ainsi, la mer est personnifiée dans cette séquence du bain de l'amitié : « la mer sifflait doucement aux pieds des grands blocs de la jetée et, comme ils les gravissaient, elle leur apparut, épaisse comme du velours, souple et lisse comme une bête. » (231) Elle s'apparente à un être vivant capable d'accueillir et d'apaiser ses hôtes, mais aussi de les engloutir. L'irruption du surnaturelle survient avant même qu'ils se rendent en mer. Notons par exemple que tant la mer que le vent sont personnifiés. Ainsi, accuse-t-on le vent de favoriser la contagion : « Les formes pulmonaires de l'infection qui s'étaient déjà manifestées se multipliaient maintenant aux quatre coins de la ville, comme si le vent allumait et activait des incendies dans les poitrines. » (214) En plus de colporter la maladie, le vent aide le feu à se répandre dans la ville ce qui prouve aux yeux des habitants sa complicité avec le mal. Le narrateur met en évidence cette coalition en utilisant à deux reprises l'expression « le vent furieux de la peste » (43,195).

En plus de l'eau et du vent, le soleil contribue aussi à la perte des Oranais. Les habitants comprennent qu'ils sont piégés par des puissances inconnues qui les traquent sans relâche. On lit : « Un grand vent brûlant se leva d'abord qui souffla pendant un jour et qui dessécha les murs. Le soleil se fixa. Des flots ininterrompus de chaleur et de lumière inondèrent la ville à longueur de journée. » (106) Les éléments empruntent des caractéristiques d'autres éléments, ainsi le vent *brûle* et la chaleur du soleil *inonde* la ville. L'épidémie semble être un combat cosmique dirigé spécialement contre la race humaine qui tente vainement de survivre : « Le soleil poursuivait nos concitoyens dans tous les coins de rue et, s'ils s'arrêtaient, il les frappait alors. » (106) Le soleil se fait complice de la peste et devient meurtrier à son tour. Le fléau n'est plus à la mesure de l'homme et les oranais constatent avec effroi que la nature contribue à leur perte.

L'arrivée de l'été, loin d'être saluée par la population, est accepté avec résignation et crainte : « Pour tous nos concitoyens, ce ciel d'été, ces rues qui pâlissaient sous les teintes de la poussière et de l'ennui, avaient le même sens menaçant que la centaine de morts dont la ville s'alourdissait chaque jour. » (108) La saison estivale marque dans le roman l'apogée de la peste. Le soleil devient pour les habitants d'Oran un astre dangereux duquel il faut se protéger comme de la peste. L'instance narratrice emploie l'expression « soleil de la peste » (108) ce qui revient à avouer que, comme le soleil, le mal est partout et, que la collectivité se trouve dans l'incapacité de le maitriser. La population tente malgré tout de se

préserver en limitant ses déplacements. On lit : « dans ce quartier où les gens vivaient toujours sur leur seuil, toutes les portes étaient fermées et les persiennes closes, sans qu'on pût savoir si c'était de la peste ou du soleil qu'on entendait ainsi se protéger. » (106) À la fermeture de la ville s'ajoute la fermeture des portes et des persiennes. Confinés à l'intérieur, les gens deviennent doublement captifs et du soleil et de la peste.

Dans les romans de Philip Roth et de Gabriel García Márquez, la chaleur désigne par métonymie le soleil et celui-ci est associé à la mort. Ainsi, dans *N*, le narrateur emploie de formules telles que « chaleur infernal » (*hellish heat*) (4), « chaleur atroce » *(feroucious heat)* (39) ou encore « chaleur écrasante » (*annihilating heat*) (54) qui insistent sur la puissance meurtrière du soleil. Après le décès d'un des enfants du terrain de jeu, Alan Michaels, le voisinage décide aussi de vivre à huit clos pendant l'été de peur d'attraper la maladie. On lit :

> *In every house on every floor either the shades were pulled or the drapes drawn to keep out the ferocious heat. There was no one to be seen anywhere, and Mr. Cantor wondered if it was because of the heat or because of the neighbors were keeping their children indoors [...] out of terror of the Michaels family*[1]*. (39)*

À Oran comme à Newark, le repli sur soi-même coïncide avec une fermeture au monde par crainte de corruption. Dans les romans de Camus et de Roth, la population reste cloitrée de peur d'attraper la maladie par contact et de peur d'être frappé par le soleil. Le monde de dehors devient un monde hostile dominé par des forces que la communauté ne parvient pas à maitriser.

Dans l'*ATC,* l'amour est un avatar de la maladie. Ainsi, lorsque Florentino Ariza rend visite à Fermina Daza, pour la première fois en cinquante ans, il expérimente des terribles coliques qu'il cache en prétextant être victime de la chaleur. On lit :"*La criada que le llevaba el café [a Florentino] se asustó de su semblante de muerto. Él suspiró: "Es el calor". Ella abrió la ventana, creyendo complacerlo, pero el sol de la tarde le dio de lleno en la cara, y tuvieron que cerrarla de nuevo*[2]." (433-434) La chaleur apparait dans le roman comme une justification valable pour le semblant de mort de Florentino. Après avoir vaincu son rival — Juvenal Urbino— par le fait de le survivre et pouvoir courtiser sa veuve, Florentino Ariza prend soudainement conscience de la fragilité de son corps. Par ailleurs, son chauffeur lui conseille de se méfier de ses flatulences : *"El chofer, [...] le dijo: —*

---

[1] « Dans chaque maison, à chaque étage, soit les stores étaient baissés, soit les rideaux tirés pour se protéger de la chaleur atroce. On ne voyait personne nulle part, et Mr Cantor se demanda si c'était à cause de la chaleur ou parce que les voisins ne laissaient pas leurs enfants sortir [...] à cause de la terreur que [la famille Michaels] leur inspirait. » (19)

[2] « La servante qui apportait le café s'effraya de sa pâleur mortelle. Il soupira : " C'est la chaleur." Elle ouvrit la fenêtre, croyant l'aider, mais le soleil de l'après-midi le frappa de plein fouet et elle dut la refermer. » (388)

Tenga cuidado, don Floro, eso parece el cólera[1]*."* (434) L'avertissement du chauffeur rappelle au lecteur que les symptômes du choléra et de l'amour sont interchangeables dans le roman. Plus important encore, ces paroles lui rappellent son âge et sa propre mortalité.

L'expérience de la finitude s'intègre pleinement dans ce sentiment que la fin du monde approche et qui hante les personnages des romans du corpus. Rien de plus cohérent alors que de décrire la mort à travers le même registre métaphorique de l'apocalypse. À l'image des catastrophes naturelles, la mort de Jean Tarrou dans *LP* constitue un élément incontrôlable :

> L'orage qui secouait ce corps de soubresauts convulsifs l'illuminait d'éclairs de plus en plus rares et Tarrou dérivait lentement au fond de cette tempête. [...] Cette formé humaine qui lui avait été si proche, percée maintenant de coups d'épieu, brûlée par un mal surhumain, tordue par tous les vents haineux du ciel, s'immergeait à ses yeux dans les eaux de la peste et il ne pouvait rien contre ce naufrage. (261)

C'est en tant que « mal surhumain » que la maladie déchaine toutes ses forces à l'intérieur de Tarrou. Les signes cliniques de la peste se transforment ici en éléments naturelles (« orage », « tempête », « vents haineux ») et la mort en tant que perte totale se rapproche du désastre (« naufrage »). Si dans l'épisode du bain, les deux personnages retournaient ensemble, ici, le docteur ne parvient pas à faire revenir son ami et « devait rester sur le rivage, les mains vides et le cœur tordu, sans armes et sans recours, une fois de plus, contre ce désastre. » (261-262) Dans les deux séquences, Tarrou comme Rieux n'ont aucune prise sur les événements, ils parviennent à se rendre à la mer et leur voyage apparait comme une évasion, une fuite avant que la peste ne les traque et les retrouve, car « la peste n'oubliait personne trop longtemps. » (233)

La mort est ainsi entrainée par l'union de l'eau, du vent et du feu qui s'abattent sur le malade et finissent par le détruire. Les mêmes images apocalyptiques sont utilisées par le narrateur lorsqu'il décrit la longue agonie de Philippe, le fils du juge Othon. On lit :

> Justement l'enfant, comme mordu à l'estomac, se pliait à nouveau, avec un gémissement grêle. Il resta creusé [...] comme si sa frêle carcasse pliait sous le vent furieux de la peste et craquait sous les souffles répétés de la fièvre. La bourrasque passée, il se détendit un peu, la fièvre sembla se retirer et l'abandonner, haletant, sur une grève humide et empoisonnée où le repos ressemblait déjà à la mort. (195)

Tant « le vent furieux de la peste » que « la bourrasque » insistent sur la fureur du vent, face à laquelle ni l'enfant, ni le médecin peuvent s'y opposer. Le rapprochement entre la peste et le vent et la bourrasque dévoilent le caractère imprévisible de la maladie. L'agonie fait transparaitre le combat interne de l'enfant

[1] « [Le chauffeur] lui dit : "Faites attention, don Floro, ça pourrait bien être le choléra." » (389)

pour sa survie. À l'image du docteur Rieux, l'enfant lutte contre des forces bien au-delà de ses compétences.

La mort entraine une crise personnelle chez les personnages de Rieux et de Paneloux. Le premier prie Dieu d'épargner la vie de cet enfant innocent : « [Rieux] se laissa glisser à genoux et tout le monde trouva naturel de l'entendre dire d'une voix un peu étouffée, mais distincte derrière la plainte anonyme qui n'arrêtait pas : "Mon Dieu, sauvez cet enfant." » (197) Dans un monde où Dieu se tait, Rieux s'accroche à la science médicale, même si elle n'offre pas de certitudes ni de garanties. Dans le cas de Paneloux, le silence de Dieu soumet sa foi à une rude épreuve. La vraie catastrophe pour lui n'est pas celle de l'épidémie, mais l'impossibilité de croire dans un monde où Dieu permet la mort des innocents. Le jésuite prend conscience de l'importance de la vie terrestre, qu'il avait autrefois réduite au profit du salut éternel. La mort de l'enfant lui fait comprendre que sa survie comme celle des Oranais reste ouverte à l'incertitude.

Néanmoins, *LP* n'est pas le roman d'un triomphe de la maladie sur la santé, ni de la mort sur la vie. La peste finit par être vaincue, grâce aux efforts conjugués des docteurs Castel et Rieux et de leurs amis (Rambert, Tarrou, Grand et Paneloux). Le décès de Tarrou survient lorsque la maladie commence à se retirer lentement de la ville qu'elle avait ravagée pendant de mois. Dans le roman de Camus, ni la guerre, ni l'épidémie ne l'emportent sur la vie. À l'image des saisons, ces heures funestes appartiennent au cycle de l'histoire et, la guerre et la paix, comme la maladie et la santé se succèdent de manière périodique. C'est pourquoi Rieux refuse d'évoquer une « victoire définitive » (279) sur la peste « [c]ar il savait ce que cette foule en joie ignorait, [...] que le bacille de la peste ne meurt ni ne disparaît jamais » (279). L'épidémie n'a pas détruit complètement la ville ni anéanti ses habitants, mais les personnages principaux n'ont pas réussi non plus à éliminer complètement la peste. La fin est ajournée et le narrateur anticipe qu'il faudra reprendre le combat face au mal. Ainsi, les métaphores apocalyptiques dans *LP* servent moins à représenter l'extinction de l'espèce humaine qu'à représenter une expérience devenue permanente : celle de la crise.

b « Le fleuve de la vie[1] »

Devenue une métaphore des expériences humaines, la fin du monde trouve sa place en tant que rappel de sa propre finitude. Dans *ATC*, plus que dans les

[1] D'après le titre d'un article de journal de Gabriel García Márquez intitulé "El río de la vida" paru dans GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *Notas de prensa 1980-1984*, Madrid : Mondadori, 1991, p. 76-79.

autres romans de notre corpus, les représentations du monde et de l'humanité se correspondent. Michaël Fœssel définit le terme « monde » en s'appuyant sur la notion d'*Urdoxa* d'Edmund Husserl dans *Expérience et jugement* (1970), dans son ouvrage intitulé *Après la fin du monde : Critique de la raison apocalyptique* (2012), :

> "L'être du monde dans sa totalité, [écrit Husserl] est ce qui va de soi, ce qui n'est jamais mis en doute, ce qui ne résulte pas d'une activité de jugement, mais qui constitue le présupposé de tout jugement." Si nous ne disposons pas d'une connaissance exacte du monde, il est néanmoins ce sur quoi nous "comptons", l'espace relativement balisé de nos expériences[1].

La représentation qu'on se fait du monde dépend d'une part, du milieu dans lequel l'individu existe et, d'autre part, des valeurs axiologiques que celui-ci y attache. Dans ce sens, le fleuve Magdalena constitue la métaphore majeure du monde de Florentino Ariza dans *ATC* car celui-ci regroupe l'ensemble des expériences du personnage. Ainsi, le fleuve le guérit de la maladie d'amour, ensuite, il devient président d'une compagnie fluviale et, enfin, il vit son amour avec Fermina Daza à bord d'un bateau.

Entre le fleuve et Florentino Ariza existe une relation de dépendance : l'abondance de l'un correspond avec l'épanouissement de l'autre et inversement la disparition de l'un entraine inévitablement celle de l'autre. La première période coïncide avec la jeunesse du personnage. Florentino parcourt un fleuve puissant, le Magdalena, afin d'oublier Fermina Daza qui l'a quitté et s'apprête à épouser un autre : le docteur Juvenal Urbino. Au début du voyage, la navigation est facile, mais au bout de trois jours, elle devient difficile : *"El río se volvió turbio y fue haciéndose cada vez más estrecho en una selva enmarañada de árboles colosales*[2]*"* (204). Les adjectifs « trouble » (*turbio*) et « enchevêtrée » (*enmarañado*) insistent sur le manque de clarté. À l'image de ses eaux troubles, les états d'âme de Florentino se caractérisent aussi par la turbulence et par la confusion.

Ce bruissement intérieur de Florentino s'accorde à l'extérieur avec le vacarme en provenance de la forêt : "*La algarabía de los loros y el escándalo de los micos invisibles parecían aumentar el bochorno del mediodía*[3]." (205) Les termes « charivari » (*algarabía*) et « scandal » (*escándalo*) contribuent à créer une ambiance oppressante par le bruit des animaux, par la chaleur et par les pensées obsessives de Florentino. Au point que l'instance narratrice parvient à la conclusion que même le fait d'être en vie était insupportable : *"se volvía insoportable hasta el hecho simple*

---

[1] FŒSSEL Michaël, *Après la fin du monde : Critique de la raison apocalyptique*, Paris : Éditions du Seuil, 2012, p. 10.

[2] « Le fleuve devenait trouble et allait se rétrécissant de plus en plus dans une forêt enchevêtrée d'arbres colossaux » (182).

[3] « Le charivari des perroquets et le scandale des singes invisibles semblaient accroître la canicule de la mi-journée. » (182)

de estar vivo[1]*."* Le voyage « médicinale » se transforme dans une aventure périlleuse lorsque le bateau croise dans son chemin deux autres qui transporte des malades du choléra. On lit : *"la epidemia estaba haciendo estragos en el trayecto del río que aún les faltaba por navegar*[2]." (206) Par mesure de sécurité, il est interdit à tous les passagers de descendre dans les ports afin d'éviter la contagion.

L'isolement façonne le comportement des voyageurs qui cherchent à se distraire notamment en regardant des cartes postales pornographiques *" que circuló de mano en mano sin que nadie supiera de dónde habían salido [...]. Pero hasta esa distracción sin porvenir terminó por aumentar el hastío*[3]*."* (206) Le confinement favorise autant la circulation de biens que des germes. À l'instar de ce comportement pernicieux, le choléra pourrait se répandre rapidement d'un individu à l'autre. Ainsi, lorsque Florentino a des accès de fièvre, le capitaine et son équipage le soupçonnent d'être atteint du choléra : *"[el capitán] abandonó la fiesta con el médico de a bordo temiendo que fuera un caso de cólera, y el médico lo mandó por precaución al camarote de cuarentena*[4]" (213). À plusieurs reprises dans *ATC*, l'amour et le choléra sont interchangeables. L'enfermement préventif prescrit par le médecin ne fait qu'attiser son obsession au point de le rendre littéralement malade.

L'isolement marque l'apogée de la crise de Florentino et, une fois rétabli, il est résolu à affronter la réalité au lieu de fuir. Il décide alors de retourner dans la ville pour impressionner Fermina grâce à son succès dans les affaires. Mais c'est une autre femme qui le guérit de la maladie d'amour. Il s'agit d'une inconnue qui le dépouille de sa virginité. L'instance narratrice décrit les gestes de cette femme en utilisant des comparaisons animalières. C'est une main de rapace (*mano de halcón*) qui attrape le jeune homme et l'enferme dans une cabine. Ensuite, elle le chevauche (*acaballada encima de él*) et Florentino attribue à la violeuse un instinct de panthère (*instinto de pantera)*. Il est désireux de découvrir l'identité de la femme responsable de l'assaut. Les soupçons se portent sur un groupe de trois voyageuses qui avaient embarqué dans la municipalité de Barranco de Loba. Le choix du toponyme n'a rien du hasard, le terme *"loba"* fait référence à la femelle du loup qui représente symboliquement la mère nourricière. Florentino rend une jeune mère responsable de son aventure amoureuse. Quant au substantif *"barranco"*, il désigne un

[1] « [L]e simple fait d'être vivant devenait alors insupportable." (182)
[2] « [L'] épidémie faisait des ravages sur tout le parcours du fleuve qu'il leur restait encore à naviguer. » (183)
[3] « [Q]ui circulèrent de main en main sans que nul ne sût d'où elles sortaient [...]. Mais même cette distraction sans avenir finit par accroître l'ennui. » (183)
[4] « [Le capitaine], craignant un cas de choléra, quitta la fête avec le médecin du bord qui, par précaution, l'envoya dans la cabine de quarantaine » (190).

escarpement assez élevé qui nous indique que cette expérience sexuelle n'était pas sans danger pour lui.

L'expérience de la sexualité est associée au voyage sur le fleuve Magdalena. Ainsi, lorsqu'il entreprend le même voyage, un demi-siècle plus tard, cette fois-ci, avec Fermina Daza, leur premier rapport sexuel a lieu à bord du bateau appelé « Nouvelle Fidelité » (*Nueva Fidelidad*). En effet, depuis sa première rencontre furtive avec l'inconnue, Florentino devient un séducteur invétéré. Lorsqu'il parvient à gagner les faveurs de Fermina, il tente de redevenir un homme fidèle, de consolider une « nouvelle fidélité ». Coucher avec elle devient pour Florentino l'aboutissement d'un plan de séduction minutieusement dressé dans ses moindres détails. Et cependant, les choses ne se passent pas comme prévu car il ne parvient pas à avoir une érection : *"— Está muerto — dijo él*[1]." (483) Le romancier rabaisse ses héros, en faisant échouer le coureur des jupons dans sa conquête la plus importante : *"estaba avergonzado, furioso consigo mismo, ansiando un motivo para culparla a ella de su fracaso*[2]*."* (483) Le lit ressemble à un champ de bataille et Florentino Ariza est contraint de se replier pour le prochain assaut. L'amour est comparable à une entreprise tactique destinée à conquérir des territoires et à assurer des positions.

En réalité, tous les deux prennent conscience du passage du temps et de ses effets sur leur corps. Lorsque Fermina se dévêt devant son amant, l'instance narratrice décrit de manière impassible les marques de la vieillesse : "*Entonces él la miró, y la vio desnuda hasta la cintura, tal como la había imaginado. Tenía los hombros arrugados, los senos caídos y el costillar forrado de un pellejo pálido y frío como el de una rana*[3]." (482) Florentino constate que l'adolescente qu'il a aimé pendant un demi-siècle n'existe plus et ce depuis longtemps. Durant leur voyage, toutes leurs souffrances s'exacerbent. Par exemple, Fermina perd complètement l'audition de l'oreille gauche, et Florentino se fait aider en permanence : "*ella lo ayudaba a ponerse las lavativas, se levantaba antes que él para cepillarle la dentadura postiza que él dejaba en el vaso mientras dormía*[4]." (489) Au lieu de dissimuler la dégradation corporelle, l'instance narratrice montre l'évolution du sentiment amoureux. Dans la jeunesse, l'amour est marqué par la passion violente, à l'image de l'aventure avec la violeuse. Tandis que dans la vieillesse, l'amour se manifeste

[1] « "Il est mot", dit-il. » (432)
[2] « [I]l avait honte, il était furieux contre lui-même et désirait trouver un prétexte pour l'accuser de son échec. » (433)
[3] « Alors il la regarda et la vit nue jusqu'à la taille, telle qu'il l'avait imaginée. Elle avait les épaules ridées, les seins flasques et les côtes enveloppés d'une peau aussi pâle et froide que celle d'une grenouille. » (431)
[4] « [E]lle lui donnait ses lavements, se levait avant lui pour brosser son dentier qu'il déposait dans un verre avant de dormir » (438).

dans la volonté traverser ensemble même les eaux les plus troubles durant le dernier voyage de la vie.

Ce déclin progressif de la santé des personnages trouve son équivalent dans la dégradation de l'écosystème fluviale. La végétation très dense qui avait oppressé Florentino autrefois a presque complètement disparu lors de son deuxième voyage :

> *El capitán Samaritano les explicó cómo la deforestación irracional había acabado con el río en cincuenta años: las calderas de los buques habían devorado la selva enmarañada de árboles colosales que Florentino Ariza sintió como una opresión en su primer viaje*[1]*. (471)*

En adoptant un ton catastrophiste, le capitaine montre un processus qui semble inéluctable : celui de la déforestation. Selon lui, le fleuve Magdalena n'est pas en voie d'extinction, en réalité, il est déjà asséché. L'emploi du plus-que-parfait de l'indicatif (*había acabado, habían devorado*) insiste sur le fait que la fin du fleuve *a déjà eu lieu*. Ce temps exprime l'antériorité d'une action (la déforestation) par rapport à une action passée (l'asséchement). De sorte que les personnages arrivent littéralement après le désastre.

Le catastrophisme adopté par le capitaine et par l'instance narratrice abolit la distance entre le présent et l'avenir. Le désastre apparait comme une certitude et ce faisant l'avenir est envisagé comme un *destin* sur lequel l'humanité n'a aucune prise. On lit :

> *Florentino Ariza, en efecto, estaba sorprendido de los cambios, y lo estaría más al día siguiente, cuando la navegación se hizo más difícil, y se dio cuenta de que el río padre de La Magdalena, uno de los grandes del mundo, era sólo una ilusión de la memoria*[2]*. (471)*

Soudainement, Florentino s'aperçoit que la réalité du fleuve ne correspond pas à ses souvenirs d'adolescent. Le décalage est tel qu'il remet en question l'existence même du fleuve au moment présent. Confronté à une réalité désespérante, le personnage se réfugie dans sa mémoire. Une mémoire qu'il a changé, modifié au gré de ses rêveries et ses visions. Le passé est donc sans cesse réécrit et modifié. Ce fleuve rêvé, imaginé par Florentino n'existe pas dans la réalité, mais il n'a probablement jamais existé. La mémoire est aussi érodée par le temps et le souvenir n'est pas une source fiable.

Florentino Ariza méconnait l'état actuel du fleuve. Même s'il occupe le poste de président de la Compagnie Fluviale des Caraïbes (C.F.C.) Sa surprise

---

[1] « Le capitaine Samaritano leur expliqua comment un déboisement aberrant avait en cinquante ans eu raison du fleuve : les chaudières des navires avaient dévoré la forêt aux arbres colossaux qui avait tant oppressé Florentino lors de son premier voyage. » (422)

[2] « Florentino Ariza, en effet, s'étonna de tous ces changements et plus encore le lendemain lorsque la navigation devint difficile. Il comprit alors que le Magdalena, ce patriarche, un des plus grands fleuves du monde, n'était plus qu'une illusion de la mémoire. » (421)

dévoile la médiocrité avec laquelle il gère les affaires de son entreprise. S'il gravit les échelons c'est grâce à l'aide de son oncle Léon XII et de la seule manageur compétente de la compagnie : Leona Cassiani. Mais une fois président, il administre la compagnie aveuglement, complètement distrait par ses propres passions :

> *Desde mucho antes de ser presidente de C.F.C., Florentino Ariza recibía informes alarmantes del estado del río, pero apenas si los leía. Tranquilizaba a sus socios: "Cuando la leña se acabe ya habrá buques de petróleo". Nunca se tomó el trabajo de pensarlo, obnubilado por la pasión de Fermina Daza, y cuando se dio cuenta de la verdad ya no había nada que hacer, como no fuera llevar otro río nuevo*[1]*. (479)*

L'instance narratrice montre l'inaptitude du président de la C.F.C. dans la gestion des risques liés à l'environnement. Sa compagnie ne s'occupe pas de l'impact de la navigation fluviale sur l'écosystème riverain, en particulier le déboisement et ce, en sachant que le bois était utilisé pour les chaudières des navires. En admettant que l'impact de l'abattage des arbres dans l'érosion du fleuve soit faible, l'activité économique de sa compagnie a contribué à la déforestation. La responsabilité de Florentino dans ce désastre est immense. D'une part, il est complètement déconnecté de la réalité et, d'autre part, lorsque les rapports sur le fleuve lui sont parvenus, il a sous-évalué l'ampleur du problème.

À l'instar de l'état du fleuve, la Compagnie Fluviale des Caraïbes est une entreprise *"en crisis perpetua*[2]*"* (268). Avant l'administration désastreuse de Florentino Ariza, la gestion de son oncle Léon XII, n'était guère meilleure. En effet, lorsque l'assemblé des employeurs expose ses problèmes, l'oncle se montre préoccupé, mais incapable de trouver des solutions. On lit :"*[el tío León XII] volvió a su oficina atormentado por la certidumbre de no haber encontrado ninguna solución para tantos problemas, sino todo lo contrario: nuevos y variados problemas para ninguna solución*[3]*.*" (265) Grâce à l'initiative de Leona Cassiani, une solution est trouvée : la suppression des sections inutiles. À son arrivée à l'entreprise, elle est reléguée à travailler dans un coin sombre, en raison de ses origines africaines et de son manque d'études. Mais ses compétences professionnelles lui valent de gravir les échelons. La suppression de son ancienne section lui donne l'occasion de

---

[1] « Bien avant d'être président de la C.F.C., Florentino Ariza avait reçu des informations alarmantes sur l'état du fleuve, mais c'est à peine s'il les lisait. Il tranquillisait ses associés : "Ne vous inquiétez pas, quand il n'y aura plus de bois, on utilisera les chaudières à pétrole." Il ne prit jamais la peine d'y réfléchir, obnubilé par sa passion pour Fermina Daza, et lorsqu'il vit la réalité en face, il n'y avait plus rien à faire sinon fabriquer un nouveau fleuve. » (429)

[2] « [E]n crise perpétuelle » (239).

[3] « [L'oncle Léon XII] retourna dans son bureau, préoccupé par la certitude de n'avoir trouvé aucune solution à tant de problème et d'avoir au contraire soulevé de multiples problèmes sans aucune solution. » (237)

prouver ses capacités et c'est Leona Cassiani qui empêche le naufrage de l'entreprise.

Les relations entre l'amour et le travail sont, dans *ATC*, complexes et interdépendantes, comme l'oncle Léon XII dit à Florentino : "*sin navegación fluvial no hay amor*[1]." (241) Conformément à cette maxime, le succès des entreprises amoureuses résulte de la réussite des affaires de la Compagnie Fluviale des Caraïbes. En termes purement économiques, la société des Caraïbe dépend de la circulation des biens entre la côte Caraïbe et l'intérieur du pays. L'historien mexicain Joaquín Viloria De la Hoz rappelle que la navigation du fleuve était essentielle tant pour l'économie que pour l'administration et ce depuis que les autorités coloniales espagnoles ont constitué la Real Audiencia de Santa Fé (aujourd'hui Bogota) en 1550[2]. Ainsi, la survie de la ville de Florentino dépend des échanges commerciaux dont la C.F.C est responsable. Si son entreprise fait naufrage, c'est toute la ville qui coule avec elle. En termes métaphoriques, l'amour comme la navigation se fait à travers des eaux troubles, dangereuses et hantés en permanence par la mort.

Le romancier colombien décrit à travers le deuxième voyage de Florentino, un équilibre précaire entre l'économie, l'écologie, la santé et l'amour. Ainsi, la dégradation de l'écosystème fluviale menace détruire le monde des personnages dans *ATC*. Par conséquent, le narrateur emploie un ton sérieux afin d'insister sur les conséquences néfastes dont la première concerne le transport (de marchandises, du courrier, des personnes). Sans la navigation fluviale sur le Magdalena, il faut parcourir une géographie très accidentée afin d'arriver à l'intérieur de la Colombie. Le narrateur s'appuie sur les impressions d'un voyageur anglais pour démontrer la difficulté du périple. On lit :

> *Un viajero inglés de principios del siglo XIX, refiriéndose al viaje combinado en canoa y en mula, que podía durar hasta cincuenta jornadas, había escrito: "Este es uno de los peregrinajes más malos e incómodos que un ser humano pueda realizar". Esto había dejado de ser cierto los primeros ochenta años de la navegación a vapor, y luego había vuelto a serlo para siempre, cuando [...] se acabó todo*[3]*. (480)*

---

[1] « [S]ans navigation fluviale, il n'y a pas d'amour. » (215)

[2] VILORIA DE LA HOZ Joaquín,« Vapores del progreso : aproximación a las empresas de navegación a vapor por el río Magdalena (1823-1914) », *Revista Credencial Historia,* nº. 290, 2014. *"El Magdalena ha sido el río más importante de Colombia y uno de los rasgos sobresalientes de su geografía. Desde que las autoridades coloniales españolas constituyeron la Real Audiencia de Santa Fe en 1550, la navegación del Magdalena comenzó a ser un factor crucial para la vida económica y administrativa del Virreinato."*

[3] « Au début du XIXe siècle, un explorateur anglais, dans une allusion au voyage de jadis que l'on faisait moitié en canoë moitié à dos de mule et qui pouvait durer jusqu'à cinquante jours, avait écrit : "C'est une des pérégrinations les plus difficiles et les plus inconfortables qu'un être humain puisse entreprendre." Elle avait cessé de l'être pendant les quatre-vingts premières années de la navigation fluviale et l'était redevenu pour toujours et à jamais [...] après que tout eut disparu. » (430)

Le narrateur s'y réfère comme à un document faisant autorité et ce afin de donner une couleur d'authenticité au récit du voyageur. Constatons à cet égard, que l'existence du texte source ne peut pas être vérifiée, mais l'instance narratrice tente de persuader le lecteur de la véracité des propos qui y sont contenus. D'une part, ce procédé sert à dissimuler la fiction et, d'autre part, il montre la préoccupation du romancier à l'égard du fleuve Magdalena.

Dans *ATC*, le narrateur adopte un point de vue qui se veut objectif, en présentant la disparition de la faune et de la flore ainsi que le déplacement de la population vers les centres urbains comme des *preuves factuelles* et non des avis subjectifs. De fait, le ton employé par l'instance narratrice ressemble à celui que García Márquez choisit dans un article journalistique intitulé « El río de la vida » qui est contemporain de la rédaction de *ATC*. Dans cet article, qu'il reprend plus tard dans son autobiographie *Vivir para contarla,* le romancier relate le voyage qu'il faisait en bateau entre Barranquilla et Puerto Salgar et ensuite en train pour arriver à Bogota. Entre 1940 et 1948, le jeune Gabriel García Márquez fait des études au Liceo Nacional de Zipaquirá, une ville qui se situe à 50 km de Bogotá, et après à la faculté de droit à l'Universidad Nacional de Colombia à Bogotá[1]. À l'époque, la manière la plus rapide de voyager entre les Caraïbes et les Andes était à bord d'un bateau de trois étages sur le fleuve Magdalena. Par conséquent, il a refait ce voyage de plus de 800 km une dizaine de fois[2].

À la manière des explorateurs du XIX^e^ siècle, le romancier prend la place du voyageur qui découvre une nature luxuriante et mystérieuse qu'il décrit dans l'article journalistique « El río de la vida ». On lit :

> *Los viajes eran lentos y sorprendentes. Los pasajeros nos sentábamos en las terrazas todo el día para ver los pueblos olvidados, los caimanes tumbados con las fauces abiertas a la espera de las mariposas incautas, [...] los manatíes que cantaban en los playones mientras amamantaban a sus crías. Durante todo el viaje uno despertaba al amanecer aturdido por la bullaranga de los micos y las cotorras*[3].

La même faune est décrite dans *ATC*. Les termes employés sont presque les mêmes : les caïmans qui surprennent les papillons, mâchoires grandes ouvertes ; le jacassement des perroquets et des singes et, les lamantins qui incarnent pour le

---

[1] SALDÍVAR Dasso, *García Márquez : Voyage à la source*, Bruxelles : Le Grand miroir, 2007, p. 165.
[2] *Ibid*., p. 160.
[3] GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *Notas de prensa 1980-1984*, *op. cit*., p. 77. Bien que cet extrait appartienne à l'article « El río de la vida », García Márquez le reprend entièrement dans *Vivir para contarla* dont nous citons la traduction française de cet ouvrage : « Les voyages étaient lents et pleins de surprises. Les passagers passaient toute leurs journées sur les ponts à contempler les villages oubliés, les caïmans couchés sur le ventre, les mâchoires grandes ouvertes dans l'attente de papillons imprudents, [...] les lamantins qui chantaient sur les grèves tout en allaitant leurs petits. On se réveillait à l'aube, abasourdi par les jacassements des singes et des perroquets. » GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *Vivre pour la raconter*, *op. cit*., p. 214.

romancier la mère nourricière. Toutefois, il s'agit d'un monde qui risque de disparaitre. On lit dans *ATC* :

> *Fermina Daza no vería los animales de sus sueños: los cazadores de pieles de las tenerías de Nueva Orleans habían exterminado los caimanes que se hacían los muertos con las fauces abiertas durante horas y horas en los barrancos de la orilla para sorprender a las mariposas; los loros con sus algarabías y los micos con sus gritos de locos se habían ido muriendo a medida que se les acababan las frondas, los manatíes de grandes tetas de madres que amamantaban a sus crías y lloraban con voces de mujer desolada en los playones eran una especie extinguida por las balas blindadas de los cazadores de placer*[1]*. (471)*

Le contraste entre la description du voyage enchanté dans l'article journalistique, et la destruction de ce monde exubérant dans *ATC* est saisissant. Les frontières entre le réel et la fiction se brouillent : le monde de Florentino et celui du romancier sont en train de disparaitre.

Dans sa biographie consacrée à l'écrivain d'Aracataca, intitulé *García Márquez : Voyage à la source* (2007), le journaliste Dasso Saldívar explique que ce voyage sur le Magdalena « s'installa au creux de son âme comme une des expériences les plus fascinantes et les plus fécondes de sa vie[2]. » Ainsi, lorsque García Márquez apprend que le vapeur *David Arango*, à bord duquel il avait voyagé la première fois, avait pris feu, le romancier prend conscience que le monde exubérant de ses souvenirs n'existe plus. On lit dans l'article "El río de la vida":

> *[E]l 19 de enero de 1961 [...], un amigo me llamó por teléfono en México para contarme que el vapor David Arango se había incendiado y convertido en cenizas en el puerto de Magangue. Yo colgué el teléfono con la impresión horrible de que aquel día se había acabado mi juventud, y que todo lo último que quedaba de nuestro, río de nostalgias se había ido al carajo*[3]*.*

---

[1] « Fermina Daza ne verrait pas les animaux de ses rêves : les chasseurs de peaux des tanneries de La Nouvelle-Orléans avaient exterminé les caïmans qui faisaient les morts pendant des heures et des heures sur les rives escarpées pour surprendre les papillons, mâchoires grandes ouvertes ; les perroquets jacasseurs et les singes aux hurlements de fous étaient morts à mesure qu'avaient disparu les frondaisons , et les lamantins aux grandes mamelles qui allaitaient leurs petits et pleuraient comme des femmes désespérées sur les bancs de sable étaient une espèce qu'avaient éteinte les balles explosives des hommes chassant pour leur plaisir. » (422)

[2] SALDÍVAR Dasso, *García Márquez : Voyage à la source*, *op. cit.*, p. 160.

[3] GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *Notas de prensa 1980-1984*, *op. cit.*, p. 77. Cet extrait a été repris dans *Vivir para contarla*, nous reprenons donc la traduction française de cet ouvrage : « le 19 janvier 1961 [...] un ami m'a téléphoné à Mexico pour me dire que le vapeur *David Arango* avait pris feu dans le port de Magangué et n'était plus qu'un tas de cendres. Au moment de raccrocher, j'ai eu la sensation atroce que ma jeunesse venait de prendre fin et que le peu qui nous restait encore de notre fleuve, porteur de tant de nostalgies, était parti en fumée. » GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *Vivre pour la raconter*, *op. cit.*, p. 217. La traduction de l'expression "*carajo*" employée en Colombie, au Venezuela et en Amérique Centrale s'avère particulièrement difficile. Mais dans ce contexte, le sentiment qui prévaut est la colère. Afin de restituer le registre familier et populaire de l'original, nous proposons de traduire ainsi : « notre fleuve, porteur de tant de nostalgies, *s'en est allé au diable* ».

"*Carajo*" est une exclamation vulgaire exprimant la colère, la surprise ou la peur. Son emploie ici par le romancier traduit la déception que cet événement produit dans sa vie. Le fait que le vapeur *David Arango* ait parti en fumée et le lamentable état du fleuve de ses nostalgies contribuent à accentuer ce sentiment de décadence, et de déclin dont il se sent aussi une victime.

La fin de ce monde que le romancier a connu pendant son enfance, lui rappelle sa propre finitude. Inspiré par ce sentiment de perte, il met accent sur les effets dévastateurs de la navigation sur la faune et la flore. Dans l'article, García Márquez s'exprime ainsi : *"El río Magdalena está muerto, con sus aguas envenenadas y sus animales exterminados*[1]*."*Le paysage idyllique cède la place, dans la réalité et dans la fiction, au désastre perpétré par l'intervention de l'homme. Le romancier dénonce le rôle joué par l'élevage intensif dans la déforestation. On lit dans l'article journalistique "El río de la vida" :

> *[L]a casi totalidad de la tierra útil de las riberas es propiedad privada, y la reforestación completa tendría que ocupar el 90% de ellas. Valdría la pena preguntar cuáles serían los propietarios que tendrían la amabilidad de ceder el 90% de sus tierras sólo para sembrar árboles y renunciar en consecuencia al 90% de sus ingresos actuales*[2].

Tandis que dans ATC, l'auteur se contente de rappeler l'étendue de dégâts dont les personnages sont des témoins : *"cuando los caimanes se comieron la última mariposa, y se acabaron los manatíes maternales, se acabaron los loros, los micos, los pueblos: se acabó todo*[3]*."* (480) La répétition de l'expression *"se acabó"* que l'on peut traduire par « c'est fini » met en exergue que la fin a déjà eu lieu. La déforestation apparait comme étant un processus irréversible.

Les réminiscences du lauréat colombien servent à éveiller chez le lecteur le sentiment perte de ressources naturels, mais aussi des liens sociaux plus authentiques. Dans « El río de la vida », l'écrivain déplore que les passagers d'un avion fassent rarement des rencontres, tandis que les passagers des bateaux du fleuve Magdalena finissaient par ressembler à une famille[4]. García Márquez privilégie dans son article une conception conservatrice du réel. Un autre

---

[1] GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *Notas de prensa 1980-1984*, *op. cit*., p. 78. « Aujourd'hui, avec ses eaux pourries et ses animaux disparus, le Magdalena est mort. » GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *Vivre pour la raconter*, *op. cit*., p. 217.

[2] GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *Notas de prensa 1980-1984*, *op. cit*., p. 78. Nous traduisons « Presque la totalité de la terre utile des rivières sont de terrains privés et le reboisement devrait se faire sur quatre-vingt-dix pour cent de ces terrains. Il faudrait se demander lesquels de ces propriétaires auraient l'amabilité de céder quatre-vingt-dix pour cent de leurs terres seulement pour semer des arbres, les obligeant à renoncer à quatre-vingt-dix pour cent de leurs revenus. »

[3] « [A]près que les caïmans eurent mangé le dernier papillon, que les lamantins eurent disparu, de même que les perroquets, les singes et les villages : après que tout eut disparu. » (430)

[4] GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *Notas de prensa 1980-1984*, *op. cit*., p. 77. "*Ahora es raro que uno conozca a alguien en los aviones. En los buques del río Magdalena, los pasajeros terminábamos por parecer una sola familia*".

personnage de *ATC* partage cette indifférence à l'égard du développement de l'aviation. Il s'agit de Fermina Daza qui ne ressent aucune curiosité pour ces avancés techniques. On lit :*"A veces la sorprendía el ruido de los aviones. Los había visto pasar muy bajos, haciendo maniobras acrobáticas, en el centenario de la muerte de El Libertador. [...] Pero ni aun así había asimilado Fermina Daza la existencia de los aviones*[1]*."* (436) Son manque d'enthousiasme ne constitue pas un empêchement pour qu'elle accueille l'un des pionniers de l'aviation : "*Así de vieja como estaba la habían escogido para recibir con un ramo de rosas a Charles Lindbergh cuando vino en su vuelo de buena voluntad*[2]" (436)

Le catastrophisme dont le romancier fait preuve en annonçant la fin constitue une stratégie pour empêcher la fin d'arriver. À cet égard, Michael Fœssel soutient l'idée que la peur est une passion qui place l'humanité face à sa propre finitude[3]. Dans la mesure où, aucun individu n'est assez puissant pour se prémunir d'une catastrophe, la peur incite à la solidarité : « Au lieu d'isoler les hommes, la crainte les rend solidaire les uns des autres en les installant face à un danger commun[4]. » Dans « El río de la vida », García Márquez insiste sur la contamination des eaux, l'empoissonnement des animaux et la difficulté des projets de reboisement. Tout en exhortant les politiciens, les riverains et plus largement la population colombienne à mettre en état le fleuve Magdalena. Selon lui, il s'agit d'une tâche monumentale qui prendra au moins un siècle et quatre générations des citoyens engagés et conscients[5]. De cette manière, le romancier cherche à associer ses lecteurs afin de ne retrouver l'exubérance du fleuve d'autrefois.

C'est pourquoi il s'implique passionnément dans ce projet. Notons qu'il reprend les mêmes souvenirs et le même sentiment douloureux d'un processus irréversible dans trois textes différents : un article journalistique ("El río de la vida"), un roman (*ATC*) et ses mémoires (*Vivir para contarla*). Dans tous les trois, il propose des variations autour d'un seul et même sujet : la décadence du fleuve Magdalena qui est l'artère principale du pays. La perte de la puissance sexuelle de Florentino, le déclin de la navigation fluviale et la disparition de l'écosystème riverain montrent un monde en décadence. À l'image de la Compagnie Fluviale des

---

[1] « Parfois ; le bruit des avions la surprenait. Lors du centenaire de la mort du Libérateur, elle les avait vus voler en rase-mottes et accomplir des manœuvres acrobatiques. [...] Mais Fermina Daza n'avait pas pour autant admis l'existence des avions. » (390)

[2] « Pourtant, malgré son grand âge, c'était elle qu'on avait choisie pour remettre une gerbe de roses à Charles Lindbergh quand il avait fait son vol de démonstration » (390-391). Notons que Lindbergh devient le personnage principal du roman de Philip Roth *The Plot Against America* (2004) dans lequel Roth imagine que l'aviateur remporte l'élection présidentielle de 1940 et signe un traité de non-agression avec l'Allemagne nazie.

[3] FŒSSEL Michaël, *Après la fin du monde : Critique de la raison apocalyptique*, *op. cit*., p. 49.

[4] *Ibid*., p. 50.

[5] GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *Notas de prensa 1980-1984*, *op. cit*., p. 79.

Caraïbes, c'est toute la société qui est dans une crise permanente. Ainsi, le père de Fermina Daza, lui dit : *"—Estamos en la ruina— dijo él. Ruina total, ya lo sabes*[1]*."* (192) La fin plusieurs fois annoncée est lente et tarde à arriver. De sorte que les habitants de la ville de Florentino vivent sous la menace de la disparition sans qu'elle se produise. García Márquez démontre à travers sa plume un sens aiguë de la responsabilité envers les générations futures, envers ce qui n'est pas encore mais qui réclame le droit d'exister. Le catastrophisme n'est pas chez lui un équivalent d'immobilisme, au contraire, le scénario du pire a pour objectif d'inciter à l'action afin d'éviter la vraie fin.

3 Les survivants

Aborder la question des « survivants » et de la « survie » implique une vie après un événement ayant produit une rupture. Les personnages des œuvres du corpus mènent une existence qui est à jamais marquée par la disparition des êtres aimés, par les catastrophes naturelles, par la guerre et par l'épidémie. Le survivant se place donc dans l'avenir, « après » la catastrophe qui a déjà eu lieu. Pourtant, dans les romans étudiés, la fin ne se réalise pas pleinement. Ce sont plutôt des événements bouleversants qui sont compris comme les signes de l'imminence de la fin. Mais la fin tarde à arriver et les survivants continuent à vivre dans un monde qui risque de succomber. La certitude de la fin, de l'anéantissement accorde une puissance positive au présent : les survivants sont ainsi chargés de refaire leur monde après le désastre.

a Le temps de l'attente

L'attente désigne l'écart temporel entre l'instant présent et le moment où quelque chose doit arriver. Dans le contexte des romans de notre corpus, les autorités, les médecins et les patients attendent le moment le déclin de l'épidémie. Or, celle-ci n'est que la plus favorable des alternatives dont le pendant négatif est la mort. Le roman de Camus, *LP*, illustre parfaitement ces deux alternatives dans le dernier chapitre où « l'ère de la santé » coïncide aussi avec la mort de Jean Tarrou. On lit :

> Un des signes que l'ère de la santé, sans être ouvertement espérée, était cependant attendue en secret, c'est que nos concitoyens parlèrent volontiers dès ce moment,

[1] « "Nous sommes ruinés, dit-il. Ruinés pour de bon, tu comprends ?" » (171).

> quoique avec les airs de l'indifférence, de la façon dont la vie se réorganiserait après la peste. (243)

Cette dernière période de la peste se caractérise par le doute. Bien que la réduction du nombre de victimes encourage les espoirs des Oranais, ceux-ci craignent également un retour de la peste. L'attente sécrète révèle l'anxiété de la population qui souhaite un rétablissement au plus vite de leurs conditions de vie *d'avant* l'arrivée de la peste. Ils vivent déjà après le désastre sanitaire de l'épidémie. La seule évocation de l'après de la peste marque un tournant définitif dans l'intrigue.

Or, la délivrance tarde à arriver et ce peuple déjà habitué à vivre sous le règne de la peste se montre sceptique. Ainsi, certains « concitoyens [...] affirmaient alors, avec précipitation, qu'en tout état de cause, la délivrance n'était pas pour le lendemain. » (243) En réalité, la peste sévissait encore, mais elle s'affaiblissait de jour en jour ce qui laisser présager un dénouement prochain. L'instance narratrice s'attache à décrire l'état d'esprit des habitants de la ville. Chez certains, le pessimiste était tel que même s'ils avaient survécu à la peste, ils n'en avaient pas pleinement conscience :

> Chez les uns, la peste avait enraciné un scepticisme profond dont ils ne pouvaient pas se débarrasser. L'espoir n'avait plus de prise sur eux. Alors même que le temps de la peste était révolu, ils continuaient à vivre selon ses normes. Ils étaient en retard sur les événements. (246)

Ces individus se protègent de la déception en refusant d'admettre que la maladie a finalement été vaincue. Derrière cette attitude se cache aussi la honte d'avoir survécu lorsque tant de vies ont péri.

Quant au docteur Rieux, il ne fait pas partie de ceux qu'imaginent déjà comment reprendre leur vie après la peste, ni des défaitistes comme Cottard qui pensent que « ça peut reprendre d'un jour à l'autre » (251). Tant Rieux que Tarrou demeurent lucides car ils savent que les victoires remportées face à la peste ne sont pas encore définitives. Mais rien ne pouvait préparer les deux hommes pour l'ultime bataille face à la peste qui se livre à l'intérieur de Tarrou, atteint de la maladie : « il semblait que la maladie chassée par le froid, les lumières et la foule, se fût échappée des profondeurs obscures de la ville et réfugiée dans cette chambre chaude pour donner son ultime assaut au corps inerte de Tarrou. » (258) Le dernier combat se livre dans l'intimité de la chambre et non à l'hôpital, à l'intérieur du malade et non à l'extérieur. Il s'agit plutôt d'un combat *moral* ou *spirituel* plutôt que physique comme l'attitude du médecin le suggère. On lit : « Rieux suivait seulement les phases du combat aux yeux de son ami » (258). Le praticien se voit relégué ici au rôle de spectateur comme si tout son savoir était devenu inutile face au mal.

Le docteur Rieux fait une exception avec son ami et au lieu de le traiter à l'hôpital et de l'isoler, il décide de le soigner chez lui. Tarrou se montre surpris de l'attitude du praticien :

> — C'est la première fois que je vois injecter un sérum sans ordonner en même temps l'isolement.
> Rieux se détourna.
> — Ma mère et moi, nous vous soignerons. Vous serez mieux ici. (256)

La maladie de Tarrou touche la sensibilité du médecin qui ressentait jusque-là seulement une préoccupation générale pour l'état de santé de ses patients. Tandis qu'avec Tarrou, la peste s'en prend à quelqu'un de son entourage proche. Rieux emploie tous les remèdes dont il dispose, en l'occurrence le sérum de Castel, mais l'efficacité de celui-ci demeure largement incertaine et sujette à d'autres variables.

Bien que le médecin parvienne à guérir plusieurs malades de la peste, la maladie reste un phénomène dont Rieux n'a aucune prise. On lit :« Une fois de plus, [la peste] s'appliquait à dérouter les stratégies dressées contre elle, elle apparaissait aux lieux où on ne l'attendait pas pour disparaître de ceux où elle semblait déjà installée. Une fois de plus, elle s'appliquait à étonner. » (258) La personnification de la peste permet au narrateur de rendre compte de l'aspect « déroutant » de la maladie, comme si elle était gouvernée par des forces au-delà des capacités humaines. La peste déjoue ainsi les stratégies dressées contre elle et parvient à gagner un personnage clé dans la lutte, celui de Tarrou, la personne la plus proche du médecin. C'est dans un contexte de relâchement des efforts, où les Oranais imaginent déjà leur vie après le désastre, que la contamination de Tarrou rappelle la population que la moindre distraction peut s'avérer fatale.

La délivrance tant espérée et tant souhaitait par les habitants d'Oran dans *LP* se fait atteindre encore. La peste réclame sa dernière prise : Jean Tarrou. On lit : « à la fin, ce furent bien les larmes de l'impuissance qui empêchèrent Rieux de voir Tarrou se tourner brusquement contre le mur, et expirer dans une plainte creuse, comme si, quelque part en lui, une corde essentielle s'était rompue. » (262) Le médecin accompagne Tarrou tout au long de la crise sans toutefois pouvoir le soulager ou le guérir. L'impuissance de Rieux rappelle non seulement l'impuissance de la médecine, mais aussi l'impuissance humaine face aux phénomènes de grande ampleur. Notons ainsi que la mort de Tarrou est comparée à un naufrage : « Cette forme humaine qui lui avait été si proche [...] s'immergeait à ses yeux dans les eaux de la peste et il ne pouvait rien contre ce naufrage. » (261) L'individu, tel un bateau, est en proie aux forces qu'il maitrise difficilement jusqu'au moment où il coule inévitablement.

Dans *LP*, Camus multiplie les moments d'attente de Rieux. Ce personnage évolue en passant d'être un médecin orienté vers l'action à celui d'un « témoin

objectif » (273) comme il le prétend à la fin de sa chronique. C'est en tant que médecin qu'il accède à l'intimité des malades et qu'il connait les stratégies mises en place par l'administration. Rieux résume son rôle comme suit : « Pendant toute la durée de la peste, son métier l'a mis à même de voir la plupart de ses concitoyens, et de recueillir leur sentiment. Il était donc bien placé pour rapporter ce qu'il avait vu et entendu. » (273) En tant que témoin, il est par définition « extérieur » aux incidents. Rieux est donc présent sur le lieu des événements, mais il n'est pas une partie prenante. Ainsi, lors du décès de Tarrou, Rieux se trouve à côté de lui et observe impuissant jusqu'au moment où la catastrophe survient : « Il [Rieux] devait rester sur le rivage, les mains vides et le cœur tordu, sans armes et sans recours, une fois de plus contre ce désastre. » (262) Le médecin devient un survivant lorsque la dernière victime (Tarrou) s'est éteinte, car son décès marque « la défaite définitive, celle qui termine les guerres » (262).

Toutefois, la mort de Tarrou ne signe pas la fin de l'épidémie, au contraire, le narrateur insiste sur la précarité de la victoire sur la peste : « cette chronique ne pouvait pas être celle de la victoire définitive. » et plus loin « cette allégresse était toujours menacée » (279) Par ce procédé, Camus maintient le lecteur dans l'attente de ce qui va se produire jusqu'à la dernière ligne, sans lui procurer le moindre soulagement car « la peste ne meurt [jamais] » (279). La victoire apparait, au mieux, comme une conquête fragile, au pire, comme une illusion. L'attente se prolonge donc en dehors du roman, puisque le dénouement de l'intrigue ne résolut rien. La partie est relancée lorsque le lecteur croyait qu'elle était terminée.

À cet égard, Michaël Fœssel explique dans son ouvrage *Après la fin du monde* que dans les conceptions religieuses de l'apocalypse « c'était avant tout l'attente de Dieu qui motivait la certitude d'une fin imminente[1]. » L'attente avait donc un sens et un propos. La justice divine donnait un verdict absolu et l'espoir de la grâce rendait l'attente supportable. Or, selon Fœssel, l'idée contemporaine de la catastrophe est beaucoup plus dramatique « puisqu'elle décrit un processus inéluctable sans renvoyer à aucune espérance[2]. » *LP* témoigne de cette idée catastrophique, dans la mesure où, la lutte contre le mal n'est pas une lutte à armes égales et qu'il faut continuer à mener sans distractions et sans faiblesses. Dans la fiction de Camus, le monde des personnages pourrait basculer du côté du mal à chaque instant, il s'agit d'un monde sans cesse menacé, un monde envisagé sous « l'horizon de sa perte », pour reprendre l'expression de Fœssel, ce qui implique un avenir où la menace de la fin est déjà présente[3].

---

[1] FŒSSEL Michaël, *Après la fin du monde : Critique de la raison apocalyptique*, *op. cit*., p. 14.
[2] *Ibid*.
[3] *Ibid*., p. 15.

L'emploie de l'expression « horizon de perte » par Fœssel insiste sur la durée de cette perte. De sorte que l'avenir est d'ores et déjà menacé par les maladies, les guerres et les désastres naturels. Ce rapport entre le futur et le présent rappelle la notion d'« horizon d'attente[1] ». Le terme « horizon » suggère une ouverture vers l'avenir, tandis que l'idée de l'attente, nous l'avons déjà souligné, renvoie à l'espoir, à la crainte, au souhait, au souci et à l'ensemble de manifestations visant le futur. Dans son ouvrage *Temps et récit III* (1985) Paul Ricœur, explique que «[l'] attente relative au futur est inscrite dans le présent, c'est un *futur-rendu-présent* (*vergegenwärtigte Zukunft*), tourné vers le pas-encore[2]. » La manière d'envisager ce futur peut ainsi susciter tant l'engagement que l'immobilisme. Pour Fœssel, l'idée d'un monde menacé incite justement les gens à empêcher cette fin d'arriver. Il rejoint ainsi la pensée de Ricœur pour qui il faut justement « résister à la séduction d'attentes purement utopiques [car] elles ne peuvent que désespérer l'action[3] ».

Toutefois, dans les romans du corpus, certains personnages s'abandonnent à la séduction de l'attente utopique. Prenons l'exemple de Florentino Ariza dans *ATC* qui, lors de son voyage avec Fermina Daza sur le fleuve Magdalena, prend conscience que les moments privilégiés qu'il vit en amoureux ne sont que des instants volés. Ils savent que leur relation est menacée par les préjugés concernant la vieillesse. Avant même de partir avec Florentino Ariza, Ofelia Urbino, la fille de Fermina Daza, s'oppose farouchement à l'amitié entre les deux vieillards. On lit : "*En una disputa aguerrida que tuvo con su hermano, [Ofelia Urbino] dijo que lo único que faltaba para que Florentino Ariza acabara de consolar a su madre era que se metiera con ella en su cama de viuda*[4]." (459) Le narrateur décrit Ofelia Urbino comme une femme distinguée, hautaine et vivant à la merci des préjugés. Ainsi, l'idée même que sa mère, une octogénaire, puisse aimer un autre homme que son défunt mari la rebute : *"— El amor es ridículo a nuestra edad — le gritó [a su hermano] —, pero a la edad de ellos es una cochinada*[5]." (459) Selon elle, les visites de Florentino dans la demeure familiale menacent la réputation de ses parents, en particulier celle de sa mère. Plus préoccupée de maintenir les apparences, Ofelia Urbino s'emploie à détruire la relation des deux vieillards.

---

[1] Nous allons nous référer très brièvement à l'élaboration de Paul Ricoeur de cette notion d'« horizon d'attente », même si les travaux contemporains de théorie et de critique littéraire qui abordent cette notion s'appuient sur les travaux de Hans Robert Jauss. Ricoeur analyse, à l'instar de l'historien et philosophe allemand Reinhart Koselleck, les expériences temporelles de l'histoire. Voir RICŒUR Paul, *Temps et récit III : Le temps raconté*, Paris : Éd. du Seuil, 1985.

[2] *Ibid*., p. 302.

[3] *Ibid*., p. 389.

[4] « Au cours d'une violente querelle avec son frère, elle déclara que pour finir de consoler leur mère, il ne manquait plus à Florentino Ariza que de se fourrer dans son lit de veuve. » (411)

[5] « "A notre âge, l'amour est ridicule, se récria-t-elle, mais au leur, c'est dégoûtant." » (411)

Fermina Daza réprimande fermement Ofelia Urbino de son insolence et de son esprit mal tourné comme suit :"—Lo único que me duele es no tener fuerzas para darte la cueriza que te mereces, por atrevida y mal pensada —le dijo—. Pero ahora mismo te vas de esta casa, y te juro por los restos de mi madre que no la volverás a pisar mientras yo esté viva[1]." (460) Cette dispute avec sa fille lui fait prendre conscience des obstacles qu'une éventuelle relation avec Florentino Ariza pourrait soulever. Soumise elle aussi aux règles de son monde factice, Fermina voyage avec Florentino afin d'échapper d'un rôle social étouffant. On lit :

> *— Lo que quisiera es largarme de esta casa, caminando, derecho, derecho, derecho, y no volver más nunca — dijo.*
> *— Vete en un buque — dijo Florentino Ariza.*
> *Fermina Daza lo miró pensativa.*
> *— Pues fíjate que podría ser — dijo[2]. (462)*

Écœurée par les calomnies et l'hypocrisie, Fermina Daza saisit l'occasion de fuir ce monde de son défunt mari auquel elle n'a jamais véritablement appartenu. Dès le début, le départ s'annonce définitif. Notons d'abord que Fermina Daza bannit sa fille de la demeure familiale tant qu'elle vivra et plus loin elle dit à Florentino qu'elle voudrait partir et ne plus jamais revenir (*quisiera largarme de esta casa […] y no volver más nunca*).

Face aux préjugés, Florentino et Fermina décident de s'échapper au lieu d'affronter les critiques acerbes, en espérant que la mort résolut toutes leurs difficultés. Ainsi, Florentino cache ses amours à Fermina, en particulier sa liaison avec une jeune fille de douze ans appelée América Vicuña. Elle avait été confiée à Florentino par ses parents en raison des liens de sang reconnus. Il se trouve avec elle lorsqu'il survient enfin le moment tant attendu par Florentino : la mort de son rival. *"Sin embargo, llegada la hora, no se sintió sacudido por la conmoción de triunfo que tantas veces había previsto en sus insomnios, sino por un zarpazo de terror[3]."* (395) Une fois le mari écarté de son chemin, le seul obstacle qui lui reste à franchir

---

[1] « "Tout ce que je regrette, c'est de ne pas avoir assez de force pour te flanquer la raclée que méritent ton insolence et ta muflerie, lui dit-elle. Tu vas quitter tout de suite cette maison et je te jure sur la tête de ma mère que tu n'y remettras pas les pieds tant que je vivrai." » (412) La traduction de l'expression *"mal pensada"* par « ta muflerie » n'est pas exacte et ne correspond pas au registre populaire employée par Fermina Daza dans la version originale. Ainsi, nous proposons de le traduire par « ton esprit mal tourné ».

[2] « "Je voudrais ficher le camp de cette maison, marcher tout droit, tout droit, tout droit et ne plus jamais revenir, dit-elle.
— Prends le bateau", dit Florentino Ariza.
Fermina le regarda pensive.
"Ça se pourrait bien", dit-elle. » (413-414)

[3] « Cependant, le moment venu, ce ne fut pas la commotion du triomphe qui le bouleversa, comme il l'avait tant de fois évoqué dans ses insomnies, mais le coup de griffe de la terreur » (353)

est sa relation avec América Vicuña. Sans aucun état d'âme, il la quitte en lui annonçant qu'il se marie prochainement.

D'après Mark Millington, dans son article intitulé « García Márquez's novels of love », le narrateur cherche à atténuer non seulement le caractère transgresseur de la relation entre Florentino et América, mais aussi la responsabilité de celui-ci dans son suicide[1]. Notons par exemple que le narrateur affirme que América Vicuña *"Todavía era una niña en todo sentido[2]"*, en ajoutant tout de suite que Florentino *"vislumbró de inmediato la clase de mujer que iba a ser muy pronto[3]"* (389). Plus loin, il apparait clairement que la jeune fille souffre de l'absence de son ancien amant : elle a des insomnies et ses résultats académiques sont très mauvais. Une fois de plus, l'instance narratrice nuance comme suit : *" [Florentino] nunca se imaginó cuánto lo amaba[4]"* (450) En réalité, la relation entre les deux est asymétrique et la séparation affecte profondément la jeune fille. De plus, Florentino Ariza néglige ses engagements envers les parents d'América Vicuña et décide d'omettre dans ses rapports, les mauvais résultats au collège de la jeune fille de peur que celle-ci le désigne comme le responsable.

Le voyage permet à Floretino d'esquiver son implication dans le suicide de América Vicuña. Il apprend en effet son décès à bord du bateau. On lit :

> *América Vicuña, presa de una depresión mortal por haber sido reprobada en los exámenes finales, se había bebido un frasco de láudano que se robó en la enfermería del colegio. Florentino Ariza sabía en el fondo de su alma que aquella noticia estaba incompleta. Pero no: América Vicuña no había dejado ninguna nota explicativa que permitiera culpar a nadie de su determinación[5]. (477-478)*

C'est bien la mort qui résolut les problèmes de conscience de Florentino, mais pas celle qu'il espérait. Tandis que sa propre mort tarde à arriver, celle de la jeune fille lui rappelle ses propres torts et surtout sa propre finitude.

Au lieu de pleurer et regretter la disparition d'América Vicuña, Florentino Ariza décide d'effacer le souvenir d'elle pour ne pas claudiquer dans son entreprise amoureuse : "*Lo único que podía hacer para seguir vivo era no permitirse el suplicio de aquel recuerdo[6]*." (478) Selon l'instance narratrice, l'oubli de la mort s'avère

---

[1] MILLINGTON Mark,« García Márquez's novels of love », *The Cambridge Companion to Gabriel García Márquez*, New York : Cambridge University Press, 2010, p. 121.
[2] « C'était encore une petite fille au vrai sens du terme » (348)
[3] « [M]ais il devina d'emblée quelle sorte de femme elle ne tarderait pas à être. » (348)
[4] « [J]amais il n'imagina à quel point elle l'aimait. » (403)
[5] « América Vicuña, en proie à une dépression mortelle pour avoir échoué à ses examens de fin d'année, avait avalé un flacon de laudanum qu'elle avait dérobé à l'infirmerie du collège. Florentino savait au fond de son âme que l'information était incomplète. Mais América Vicuña n'avait laissé aucune explication écrite qui eût permis d'accuser quiconque de sa décision. » (427-428)
[6] « Tout ce qu'il pouvait faire pour continuer à vivre était de s'interdire le supplice du souvenir. » (428)

nécessaire pour continuer à vivre. Toutefois, la mort rôde de manière insistant les deux vieillards. Ainsi, Fermina Daza se rappelle fréquemment d'un fait divers qu'elle avait entendu : un couple de vieillards, qui se rendait chaque année au même endroit depuis quarante ans, avait été assassiné à coups de rame par le batelier qui leur a volé quatorze dollars. Cette anecdote trouble Fermina Daza, *"[ella] volvió a pensar en los ancianos del bote. Estaba escrito: aquella imagen había de perseguirla siempre*[1]*."* (476) La présence de cet incident dans le récit sert de mauvais présage car Fermina craint que leur destin soit le même.

Plus que tout elle craint de rencontrer des gens de son monde qui ne comprennent pas sa relation avec Florentino et, à l'image des petits vieux assassinés par le batelier, leur histoire s'achève aussi par la violence. Dans le fait divers, la relation entre les deux amants transgresse la morale de la société à laquelle Fermina et Florentino appartiennent, puisqu'il s'agissait d'une liaison extra-conjugale maintenue pendant quarante ans :

> *La policía había descubierto que los ancianos muertos a garrotazos, ella de setenta y ocho años y él de ochenta y cuatro, eran dos amantes clandestinos que pasaban las vacaciones juntos desde hacía cuarenta años, pero ambos tenían sus matrimonios respectivos, estables y felices, y con familias numerosas*[2]*. (453)*

La relation amoureuse de Florentino et Fermina possède, au même titre que celle des vieillards assassinés, un aspect transgresseur en raison de leur âge avancée. Fermina redoute donc d'être prise en faute, convaincue de l'incompréhension de son entourage par rapport à sa vie amoureuse. Elle résume son angoisse de retourner dans la ville : *"— Va a ser como morirse — dijo*[3]*."* (491)

Florentino est aussi convaincu de l'impossibilité pour tous les deux de mener une vie en dehors du bateau : *"Ni él ni ella podían concebirse en otra casa distinta del camarote, comiendo de otro modo que en el buque, incorporados a una vida que iba a serles ajena para siempre. Era, en efecto, como morirse*[4]*."* (491) Il dresse alors une stratégie afin de rendre leur voyage de plaisir éternel. Il ordonne au capitaine de déclarer la quarantaine en hissant le pavillon jaune du choléra. Par ce biais, ils parviennent à effectuer un voyage direct sans escales, sans passagers et sans marchandises. Cette tentative échoue lamentablement lorsque le chef de la

---

[1] « Elle [...] pensa de nouveau aux petits vieux de la barque. C'était écrit : cette image la poursuivrait toute sa vie. » (426)

[2] « La police avait découvert que les vieillards assassinés à coups de rame étaient en réalité des amants clandestins qui passaient leurs vacances ensemble depuis quarante ans, et avaient chacun de leur côté une vie conjugale, heureuse et stable, ainsi qu'une nombreuse famille » (405)

[3] « "Ça va être comme la mort", dit-elle » (440)

[4] « Ni lui ni elles ne pouvaient s'imaginer ailleurs que dans la cabine assis à une autre table que celle du bateau, incorporés à une autre vie qui leur serait à jamais étrangère. C'était en effet comme la mort. » (440)

patrouille sanitaire enquête sur l'état des malades et sur la possibilité d'une contagion :"*el comandante de la patrulla no quedó satisfecho, y ordenó que salieran de la bahía y esperaran en la ciénaga de Las Mercedes hasta las dos de la tarde, mientras se preparaban los trámites para que el buque quedara en cuarentena*[1]." (493) Persuadé que le chef de patrouille va découvrir la supercherie, le capitaine prend la fuite incapable de sortir de l'embarras dans lequel il s'est mis avec le pavillon du choléra.

La nouvelle solution de Florentino est tout aussi rocambolesque que la première : il persuade le capitaine de continuer les allées et les venus sur le fleuve. On lit : *"Florentino Ariza [...] dijo: — Sigamos derecho, derecho, derecho, otra vez hasta La Dorada*[2]*."* (494) Bien évidemment, cette résolution ne pourrait en aucun cas être maintenue sur le long terme et cependant lorsque le capitaine lui demande jusqu'à quand croit-il pouvoir continuer ces va-et-vient, Florentino répond : *"Toda la vida*[3]*"* (495). Dans *ATC*, les personnages tentent de vaincre les préjugés à travers la ruse comme si aucun moyen légitime de vivre leur amour n'existait pour eux. L'instance narratrice multiplie durant le trajet les images du déclin et de la décadence afin préparer le lecteur à la disparition des deux personnages. La mort les hante, les obsède et les poursuit tout au long du voyage sans asséner le coup fatal. Fermina et Florentino survivent à la mort des autres et aux catastrophes naturelles et sanitaires sans parvenir toutefois à trouver leur place dans ce monde d'après le désastre. Ils sont par conséquent condamnés à errer sans but et sans destination jusqu'à ce que la mort les délivre enfin de*" [ese] ir y venir del carajo*[4]*"* (495).

b Du souvenir à l'action

La vie, selon García Márquez, n'est pas ce que l'on a vécu, mais ce dont on se souvient et comment on s'en souvient[5]. Le romancier colombien accorde plus d'importance au souvenir en tant que processus d'élaboration, de création, de reconstruction du passé qu'aux événements tels qu'ils se sont produits. C'est justement en tant qu'acte créateur qu'une biographie, ou dans son cas une

[1] « [L]e chef de patrouille ne fut pas satisfait et il leur ordonna de quitter la baie et d'attendre dans les marais de Las Mercedes jusqu'à deux heures de l'après-midi, le temps d'accomplir les formalités pour que le bateau demeurât en quarantaine. » (441)
[2] « Florentino Ariza [..] dit : "Allons tout droit devant nous encore une fois jusqu'à La Dorada" » (442-443)
[3] « Toute la vie » (443)
[4] « [C]es putains d'allées et venues » (443).
[5] GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *Vivre pour la raconter*, *op. cit*., p. 7.

autobiographie, parvient à façonner la perception du passé. Cette maxime du lauréat d'Aracataca sert également à décrire l'exercice auquel Arnie Mesnikoff se livre dans *N* en tant que biographe d'Eugene « Bucky » Cantor. Il s'agit, bien évidemment, d'une biographie fictive sur un personnage fictif, mais le principe reste le même : le souvenir permet d'agir sur le passé.

Lors du dernier chapitre de *N*, intitulé « Réunion » (R*eunion*), le lectorat découvre que le narrateur est l'un des enfants du terrain de jeu, Arnold « Arnie » Mesnikoff. Celui-ci croise Bucky Cantor en 1971, soit vingt-sept ans après l'épidémie de la polio ravageant le quartier de Weequahic. Les deux personnages ont survécu à la maladie, même s'ils restent marqués à jamais par la maladie. Arnie doit se déplacer avec une béquille et une canne, les deux jambes soutenues par des appareils orthopédiques. Quant à Bucky, il a la main droite inerte, le bras gauche atrophié et parvient à se déplacer à l'aide d'une canne et d'une orthèse complète pour soutenir sa jambe. Les terribles séquelles démontrent à quel point ils ont été près du désastre. Dans le roman de Roth, la survie se paie chère et personne ne s'en sort sans égratignures.

Les personnages de Bucky Cantor et de Arnie Mesnikoff n'ont rien en commun, mise à part leur statut de survivants comme le narrateur le précise :

> *We two had not been especially close on the playground —I was a poor athlete, a shy, quiet boy, delicately built. But the fact that I had been one of the kids hanging around Chancellor that horrible summer — that I was the best friend of his playground favorite and, like Alan and like him, had come down with polio— made him bluntly candid in a self-searing manner that sometimes astonished me*[1] *(245-246).*

Si, à l'époque des faits, Bucky Cantor remarquait à peine Arnold Mesnikoff, le fait d'avoir surmonté la terrible épreuve de la polio les réunit plus de vingt ans plus tard. Les retrouvailles deviennent très vite l'occasion de revenir sur un passé douloureux. On lit :*"["]Look, it's far too late in the day to be rehashing all that now," [Bucky] said, oddly, having rehashed nearly everything with me already*[2]*."* (249) La tragédie est donc ruminée, remémoré sans cesse dans les moindres détails par les deux survivants.

Les conversations avec Mesnikoff permettent à Bucky de rejouer son drame personnel, de visiter les lieux de sa chute. Les deux interlocuteurs ne cherchent pas à effacer le traumatisme, mais à le revivre à travers la parole. En effet, ils

---

[1] « Sur le terrain de jeu, nous n'avions pas été tellement proches : je n'étais pas sportif, j'étais un garçon timide, réservé, de constitution fragile. Mais le fait que j'aie été l'un des gosses présents à Chancellor lors de cet été atroce, que j'ai été le meilleur ami de celui qui était son préféré et que, comme Alan et lui-même, j'aie contracté la polio, cela lui donnait une franchise dans l'autoflagellation qui m'étonnait moi-même » (100).

[2] « Écoutez, il est trop tard aujourd'hui pour ressasser tout ça, dit-il, bizarrement, étant donné qu'il avait déjà à peu près tout ressassé avec moi. » (101)

constatent que, grâce aux avancés de la médecine, la catastrophe a perdu sa signification pour les générations suivantes :"*Today childhood summers are as sublimely worry-freee as they should be. The significance of polio has disappeared completely*[1]." (249) L'oubli générale de l'épidémie et de la peur de la contagion rend caduque leur statut de victimes de la polio. Si Bucky refuse avec véhémence ce rôle, considérant qu'il a été le vecteur de la maladie, Arnie revendique ce statut pour lui et pour son interlocuteur : " *"It's not for me", I replied, "to find fault with any polio sufferer, young or old, who can't fully overcome the pain of an infirmity that never ends ["]*[2]." (263) Arnold Mesnikoff, le narrateur, tente par tous les moyens d'atténuer la responsabilité que Bucky dans la contagion, en insistant sur son statut de victime (*polio sufferer*).

Deux points de vue s'affrontent : celle de Bucky et celle du narrateur. Le premier refuse passionnément le rôle de victime cherchant plutôt à se distinguer en tant que *criminel*. Citons un échange hautement révélateur des positions divergentes des deux personnages :

> *"Polio did them the harm. You weren't a perpetrator. [...] You were just a victim as any of us."*
> *"Not so, Arnie. I remember one night Bill Blomback telling the kids about the Indians, telling them how the Indians believed that it was an evil being, shooting them with an invisible arrow, that caused certain of their diseases—"*
> *"Don't," I protested. [...] "You're not the Indians' evil being. You were not the arrow, either, damn it*[3]*" (271-272).*

Il s'agit d'un dialogue de sourds où chaque interlocuteur cherche à persuader l'autre de ses arguments sans que personne ne parvienne à gagner la discussion. Le cas de Mesnikoff s'avère problématique puisqu'il s'agit du narrateur. De sorte que le lectorat accède à l'histoire de Bucky, à travers la narration d'un tiers qui, de plus, tente d'imposer sa vision des événements.

Dans la mesure où Arnie parvient à continuer sa vie après l'épidémie, il pense que l'ancien directeur du terrain de jeu devrait en faire autant sans chercher des coupables ni des réponses divines. Ainsi, il serait en train de contredire la version que Bucky a sur les événements. Si Cantor se veut un criminel, le narrateur le

---

[1] « Aujourd'hui, les étés des enfants sont merveilleusement insouciants, comme devrait toujours l'être l'été. La polio a perdu toute signification. » (101)

[2] « "Ce n'est pas moi, répondis-je, qui pourrais reprocher à une personne victime de la polio, jeune ou vieille, de ne pas arriver à surmonter entièrement la douleur d'une infirmité qui n'a pas de fin." » (107)

[3] « "C'est la polio qui leur a fait du mal. Ce n'est pas vous le coupable. [...] Vous avez autant été une victime que le reste d'entre nous."
— Ce n'est pas vrai, Arnie. Je me rappelle un soir où Bill Blomback avait parlé aux enfants des Indiens, il leur avait expliqué que les Indiens croyaient que c'était un être malfaisant qui leur lançait une flèche invisible, provoquant ainsi certaines de leurs maladies…
—Non, ai-je protesté. [...] Vous n'êtes *pas* l'être malfaisant des Indiens. Vous n'avez pas non plus été la flèche, bon sang » (110)

discrédite en affirmant qu'il n'a simplement pas eu de chance : *"Sometimes you're lucky and sometimes you're not. Any biography is chance, and, beginning at conception, chance — the tyranny of contingency— is everything*[1]*."* (243) Mais l'idée du hasard, de la contingence réduit le rôle de Bucky dans son histoire à celui d'un simple infortuné comme les autres. Dans son article consacré à *N* intitulé « On the Moral Brink », J. M. Coetzee souligne l'incapacité du narrateur à comprendre la vision du monde de Bucky[2]. Pour Coetzee, il est donc primordial de restituer l'histoire de Bucky sur l'échelle grandiose et héroïque à laquelle il aspire[3]. S'il ne peut pas devenir un héros de guerre, ni un héros dans la lutte contre la polio, il préfère se prendre pour un criminel afin de se distinguer et redevenir le personnage central de sa propre tragédie. Ainsi, selon le lauréat sud-africain, Bucky est un imitateur tardif des prétendus criminels du XIX[e] siècle, tels que Stavroguine dans *Les Possédés* (1871) de Dostoïevski[4].

Le dernier roman de Philip Roth est l'histoire de la chute d'un personnage qui croit être appelé à une grande destinée et, cependant, abandonne les enfants du terrain de jeu durant l'épidémie de polio pour rejoindre sa fiancée. Il trahit ainsi ses idéaux. Bien qu'il attrape lui-même la maladie qu'il a peut-être transmis à son insu, il survit et cette survit augmente le sentiment de honte qu'il ressent. Le narrateur le compare avec la plus célèbre de victimes de la polio : le président américain Franklin Delano Roosevelt : *"[Bucky] was the antithesis of the country's greatest prototype of the polio victim, FDR, disease having led Bucky not to triumph but to defeat*[5]*."* (246) L'emploi du terme "*protoype*" suggère l'idée d'un modèle représentatif de la victime de la maladie à savoir celui qui a surmonté l'épreuve. Bucky apparait dès lors comme le prototype négatif : celui qui a échoué.

L'ironie du roman tient au fait qu'Arnie Mesnikoff, celui qui s'en est sorti de l'épreuve de la maladie, relate l'histoire de celui qui ne s'est jamais relevé. En effet, Mesnikoff crée un cabinet de conseil spécialisé dans la gestion des modifications nécessaires afin de rendre les bâtiments accessibles aux fauteuils roulants. La

---

[1] « Toute biographie tient du hasard et, dès le début de la vie, tout relève du hasard, de la tyrannie de la contingence. » (99)

[2] COETZEE J.M., « On the Moral Brink », *op. cit. "[Arnie] is deeply unsympathetic, even uncomprehending, toward his worldview."*

[3] *Ibid. "Just as God cannot be a great criminal masterminding the woes of humankind (because God is just another name for chance), so carrying the polio virus cannot be a great crime, just a matter of ill luck. Ill luck does not call for remorse on a grand, heroic scale: best to pick yourself up and get on with your life."*

[4] *Ibid. "In wanting to be regarded as a great criminal, Bucky merely reveals himself as a belated imitator of the great-criminal pretenders of the nineteenth century, desperate for attention and ready to do anything, even commit the vilest of crimes, to get it (Dostoevsky dissected the great-criminal type in the person of Stavrogin in* The Possessed*)."*

[5] « Il était l'antithèse même du plus grand prototype national de la victime de la polio, FDR, la maladie ayant mené Bucky non au triomphe mais à la défaite. » (100)

sienne est sans aucun doute l'histoire de la réussite, pourquoi donc s'attarder à relater l'histoire d'un homme plein de remords ? D'une part, on peut considérer, à l'instar de Tolstoï, que le bonheur est esthétiquement inintéressant, selon l'incipit dans *Anna Karénine* (1886) : « Tous les bonheurs se ressemblent, mais chaque infortune a sa physionomie particulière[1]. » D'autre part, Mesnikoff expérimente la honte d'être en vie, d'avoir survécu et mener une vie aussi normale que possible. Ce sentiment se renforce au fur et à mesure que les conversations avec Bucky Cantor lui révèlent l'écart entre sa vie et celle de l'ancien directeur du terrain de jeu.

Si, comme le narrateur l'affirme, chaque biographie a une partie de hasard, le fait d'avoir eu plus de chance que Bucky ne l'empêche pas de se sentir *débiteur* de sa propre fortune. Afin de payer sa dette envers les malheureux qui ne s'en sont pas sortis comme lui, Mesnikoff prend la plume pour rendre hommage aux disparus dont son meilleur ami : Alan Michaels. Ce dernier avait le même âge que le narrateur et ils étaient côte à côte durant leur scolarité. Ce détail est révélé par le narrateur à la fin du roman, lorsqu'il croise Bucky Cantor dans la rue : *""Mr. Cantor ! Mr. Cantor ! It's Arnold Mesnikoff. From the Chancellor playground. Alan Michaels was my closest friend. He sat next to me all through school." Though I'd never forgotten Alan, I hadn't uttered his name aloud in the many years since he'd died[2]"* (244) Le fait d'être côte à côte devient la justification de la survie de Mesnikoff, tandis qu'Alan Michael a été pris par la mort, le narrateur est resté vivant. Ce complexe du survivant s'exprime par le portrait hautement élogieux, mais aussi invraisemblable de l'ami disparu : il était un enfant sage, poli, mignon, responsable, un fils aimant, un bon athlète et un élève brillant qui rêvait d'être le Louis Pasteur de sa génération. Tout se passe comme si Alan Michalels avait été assassiné à côté de Arnold Mesnikoff et éclaboussé du sang de son ami, il témoigne de la vie de celui-ci.

La honte du survivant, en l'occurrence celle de Bucky et de Arnie, est celle d'être à la place d'un autre. Dans *Les Naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz* (1989), Primo Levi résume ainsi ce sentiment qui hante le survivant :« Tu as honte parce que tu es vivant à la place d'un autre ? [...] Ce n'est qu'une supposition, moins : l'ombre d'un soupçon que chacun est le Caïn de son frère [...] Ce n'est qu'une supposition, mais elle ronge[3]. » Au fond de cette honte se trouve

---

[1] TOLSTOÏ Lev Nikolaevitch, *Anna Karénine*, Paris : Pocket, 2012, p. 9.

[2] « "Mr Cantor ! Mr Cantor ! Je suis Arnold Mesnikoff, du terrain de jeu de Chancellor. Alan Michaels était mon meilleur ami. On a passé toute notre scolarité côte à côte." Même si je n'avais pas oublié Alan, je n'avais pas prononcé son nom à haute voix au cours de toutes les années qui avaient suivi sa mort » (99).

[3] LEVI Primo, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, Paris : Gallimard, 1989, p. 80.

la crainte d'avoir manqué à la solidarité. Bucky a peur d'avoir contaminé Donald Kaplow et la sœur de Marcia Steinberg, Sheila. Peu importe s'il s'agit d'une supposition, pour reprendre les mots de Primo Levi, le simple soupçon suffit à Bucky Cantor pour se sentir fautif. Le narrateur tente de palier ce même sentiment de mener une existence égoïste, en rendant hommage aux autres victimes à travers l'écriture. Être un survivant signifie pour Arnold Mesnikoff être un témoin de la vie des autres et, dans l'incapacité d'empêcher leur mort ou leur échec, il leur rend une deuxième vie à travers l'écriture.

Toutefois, la solidarité des survivants ne s'arrête pas dans le respect des disparus, elle s'exprime également par la création des associations des victimes, tel est le cas de la fondation crée par l'ancien président américain Franklin Delano Roosevelt : March of Dimes. Au début du roman, les actions de la fondation sont explicitées comme suit : *"The March of Dimes [...] raised money for research and for financial assistance to the families of the stricken*[1]*"* (3) Lors du dernier chapitre, le lectorat apprend que les dépenses de Bucky à l'hôpital sont prises en charge partiellement par cette fondation :*"His bills had been astronomical, thousands of dollars, but they were paid by the Sister Kenny Institute and the March of Dimes*[2]*."* (240) La fondation crée par Roosevelt témoigne d'une solidarité envers les malades, mais aussi envers ceux qui ne le sont pas encore, à travers leurs actions ils rendent visible la poliomyélite et tentent de prévenir la transmission de la maladie. L'objectif est de limiter les cas de poliomyélite et, à terme, contribuer à la disparition la maladie et à sa guérison.

La proximité de la fin rend les survivants plus conscients des dangers et les incite à se mobiliser. À l'instar de ces personnages, les romanciers du corpus étudié se mobilisent aussi afin d'empêcher la fin du monde. Ainsi, Philip Roth qui était enfant durant la Deuxième Guerre mondiale fait entrer l'histoire mondial dans son ultime roman à travers l'histoire de Bucky Cantor. Ce dernier se trouvait au Sister Kenny Institute en août 1944 *"when the atomic bombs were dropped on Hiroshima and Nagasaki"* (240). Cette référence qui semble fonctionner en tant que simple repère temporel prend tout son sens lorsque le narrateur explique que durant les années quarante du XX^{e} siècle, *"it seemed that the greatest menaces on earth were war, the atomic bomb and polio*[3]*."* (245) Non seulement les Etats-Unis sont menacés par ces catastrophes, mais aussi le monde entier comme le suggère la mention de la bombe atomique et de la guerre. Ce sentiment d'un destin commun

[1] « "March of Dimes" recueillit des fonds pour la recherche et l'aide financière aux familles des victimes. » (6)
[2] « [Q]uand les bombes atomiques furent lâchées sur Hiroshima et Nagasaki en août » (97).
[3] « [C] ette décennie où l'on croyait que les principales menaces qui pesaient sur le monde étaient la guerre, la bombe atomique et la polio. » (99)

est partagé par Albert Camus qui après le bombardement d'Hiroshima plaide, dans l'éditorial de *Combat* du 8 août 1945, en faveur d'une société internationale « où les grandes puissances n'auront pas des droits supérieurs aux petites et aux moyennes nations, où la guerre, fléau devenu définitif par le seul effet de l'intelligence humaine, ne dépendra plus des appétits ou des doctrines de tel ou tel État[1]. »

Devant la possibilité qu'une nouvelle guerre et un autre bombardement puisse détruire l'humanité, les témoins oculaires de la catastrophe de Hiroshima relatent leur expérience afin de sensibiliser le grand public dans plusieurs pays du monde. Tel est le cas du prêtre espagnol Pedro Arrupe qui concède un interview au journaliste colombien Gabriel García Márquez à Bogota, en 1955. Il rédige une chronique à partir du récit de père Arrupe intitulé « En Hiroshima, a un millón de grados centígrados[2] ». Le titre rappelle la température dégagée par la fusion nucléaire après l'explosion de la bombe atomique. Le lauréat colombien rend compte d'une chaleur capable de produire une pluie torrentielle suivie d'un cyclone[3]. La scène qui se joue autour du jésuite rappelle des images de l'enfer, mais d'un enfer crée par l'esprit humain. Cette image est récurrente, elle sert notamment à conclure l'éditorial de Camus, pour qui la paix « n'est plus une prière, mais un ordre [...] l'ordre de choisir entre l'enfer et la raison[4]. »

Chacun des romanciers du corpus fait sienne la préoccupation d'un anéantissement total. Le sentiment de partager un même destin qui s'annonce terrifiante les incite à agir pour empêcher le désastre. La bombe atomique s'apparente au « coup de tonnerre » (*Der Donnerschlag*) de *DZ*, ce moment où, malgré la peur et l'immobilisme, chacun est forcé d'agir, même par inertie. Le « coup de tonnerre » de la déclaration de guerre de 1914 indique l'irruption de la grande histoire dans le roman de Thomas Mann. La percée d'autres événements dévastateurs, tels que la Deuxième Guerre mondiale et les bombardements d'Hiroshima et Nagasaki, semblent de manière rétrospective être prédits avec une étonnante clairvoyance par le lauréat allemand qui écrit ceci :

> *Ein schlimmer, apokalyptischer Name, ganz danach angetan, geheime Beängstigung einzuflößen. Hans Castorp saß und rieb sich Stirn und Herzgegend mit den flachen Händen. Er fürchtete sich. Ihm war, als könne „das alles" kein gutes Ende nehmen, als werde eine Katastrophe das Ende sein, eine Empörung der geduldigen Natur, ein Donnerwetter und aufräumender Sturmwind, der den Bann der Welt brechen, das Leben*

---

[1] CAMUS Albert, *À Combat : Éditoriaux et articles (1944-1947)*, Paris : Gallimard, 2013, p. 597.
[2] GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, « En Hiroshima, a un millón de grados centígrados »,*El Espectador*, 4 mai 1955.
[3] *Ibid. "Primero fue la lluvia. Un violento aguacero se desplomó sobre la ciudad y extinguió las llamas en menos de una hora. Después fue un tremendo huracán".*
[4] CAMUS Albert, *À Combat : Éditoriaux et articles (1944-1947)*, *op. cit*., p. 597.

über den „toten Punkt“ hinwegreißen und der „Sauregurkenzeit“ einen schrecklichen Jüngsten Tag bereiten werde[1]*. (872)*

C’est dans la postérité que les paroles de Thomas Mann résonnent avec plus de force pour le lectorat contemporain qui serait tenté de situer le « point mort » (*toten Punkt*) en 1945, année à partir de laquelle l’humanité s’est dotée des moyens techniques de s’autodétruire. Dans ce sens, nous, lecteurs du XXI[e] siècle, nous vivons après le désastre, « au-delà du “point mort ” » (*über den „toten Punkt“*). Au lieu d’intérioriser la catastrophe, le narrateur de *DZ* exhorte son lectorat supposé à lutter contre le démon de « la profonde inertie », en considérant l’avenir non plus comme une fatalité, mais comme un horizon ouvert à l’incertitude sur lequel nous pouvons agir.

[1] Ce mot funeste et apocalyptique était de nature à l’effrayer secrètement : toujours assis, Hans se frotta le front et la région du cœur. Il avait peur. Il avait l’impression que “tout ça” finirait mal, par une catastrophe, une révolte de la nature patiente, un orage et une tourmente dévastatrice qui rompraient l’envoûtement, emmèneraient la vie au-delà du “point mort ” en soumettant cette “période néfaste” à un effroyable Jugement dernier. » (658)

Conclusion

Dans les trois premiers chapitres de cette étude, nous avons démontré l'importance du discours scientifique dans l'élaboration de la notion de contagion et plus particulièrement de la maladie contagieuse. L'une des questions clés de cette thèse est la recherche des explications de la part de toutes les parties prenantes concernant l'arrivée du mal. Dans ce chapitre, nous avons, d'une part, confirmé la puissance des explications religieuses concernant la maladie et, d'autre part, attesté le passage des peurs bibliques aux craintes contemporaines, tels que l'angoisse écologique et la terreur atomique.

D'abord, les nombreuses morts causées par la maladie forcent les personnages de la fiction à envisager leur propre fin, de sorte que l'épidémie devient une expérience de la finitude. Certains, comme le père Paneloux dans *LP*, interprètent les événements à la lumière des croyances religieuses. Or, la mort d'un enfant innocent met à mal la foi du prêtre qui se trouve à court des explications. Les discours du jésuite fournissent une occasion à Camus de montrer que les catastrophes contemporaines s'avèrent plus dramatiques puisqu'elles ne renvoient à aucune espérance dans l'au-delà.

Le chaos produit par la crise sanitaire favorise dans l'imagination, l'idée de l'épidémie comme un événement incompréhensible sur lequel les êtres humains n'ont aucune prise. La maladie résulte d'une nature devenue hostile à l'humanité. Ainsi, dans *N*, *LP* et *ATC* la chaleur, le vent et même la pluie semblent contribuer intentionnellement à la perte de l'espèce humaine. Les images bibliques cèdent la place aux catastrophes écologiques qui mélangent chez García Márquez, les souvenir d'enfance avec le message écologique. Dans *ATC*, la menace de la maladie se mue en catastrophe environnementale. À l'instar de la contagion, la déforestation suit une croissance exponentielle qui dévoile les agissements irresponsables de l'espèce humaine sur la nature. Les solutions improbables proposés par Florentino Ariza pour éviter de retourner dans la ville témoignent de son désir de fuir une réalité accablante.

Dans les œuvres du corpus, l'expérience de la finitude devient collective lorsque la maladie contagieuse ne parvient pas être maitrisée. Le sort commun accentue le sentiment de culpabilité des personnages puisque chacun est responsable de tous. Le docteur Rieux dans *LP* et Arnie Mesnikoff dans *N* éprouvent la honte d'avoir survécu au désastre. Accablés par l'idée de vivre à la place d'un autre, les deux narrateurs relatent la catastrophe pour rendre hommage aux disparus et dépasser leur mauvaise conscience. Les survivants deviennent les

témoins de l'épidémie et c'est leur version des événements qui nous est transmise. Le souvenir sert aux survivants pour réinvestir le passé de sens.

En dernier analyse, nous avons montré que la maladie contagieuse appartient à un imaginaire de la fin, dans la mesure où, elle métaphorise la guerre et la terreur atomique. Les romanciers rendent le fléau omniprésent et la fin imminente, car leur but est d'inciter le lectorat à agir. Si Albert Camus et Gabriel García Márquez interpellent leurs lecteurs à travers les articles journalistiques, Thomas Mann, par le biais de la fiction, montre que l'inertie, tel un parasite, peut aussi envahir les esprits.

Troisième partie :

Imaginaire de la fin

Chapitre VII
Temps de la crise ou la crise du temps

> « (Chaque mois on collait une nouvelle feuille au bout de l'ancienne ; à la fin, il y en avait des mètres : façon-farce d'écrire son corps dans le temps[1].) »
>
> Roland Barthes

De son séjour au sanatorium des étudiants à Saint-Hilaire-du-Touvet, Barthes se souvient de la tâche incombant aux patients de mesurer chaque jour leur température corporelle et de l'inscrire sur une feuille. Le fait de coller une nouvelle feuille au bout de l'ancienne installe le sentiment, chez les pensionnaires, d'avancer dans le temps. Mais plus les mois et les feuilles s'accumulent, plus est incertain le fait qu'ils avancent vers la mort ou vers la guérison. Le terme « farce » insiste bien sur l'aspect trompeur de la feuille de température qui efface momentanément l'écart entre le temps du monde, qui semble avancer, et celui du temps vécu, qui semble se ralentir[2].

Dans le chapitre précédent, nous avons démontré que le thème de l'apocalypse dans les œuvres étudiées met en scène un monde en danger permanent, les personnages vivant désormais dans un délai. Le thème de la maladie contagieuse s'insère dans cette même logique de l'attente puisqu'après la contamination, il faut attendre des semaines avant que les premiers symptômes n'apparaissent. Entre temps, l'individu se trouve dans un entre-deux indécidable : il est trop tôt pour être traité et trop tard pour éviter la contamination. Dans les romans du corpus, la maladie définit un événement qui implique à la fois tout le passé et tout l'avenir de l'intrigue. Dans la mesure où les romanciers relatent des processus de vie, nous examinons dans le présent chapitre le traitement du temps dans les œuvres du corpus afin de rendre compte des processus devenus irréversibles.

---

[1] BARTHES Roland, *Œuvres Complètes V : 1977-1980*, *op. cit.*, Tome V, p. 615.

[2] Nous empruntons ici les catégories de Paul Ricœur dans *Temps et récit III : le temps raconté*, le temps du monde se réfèrant à l'aspect cosmologique, au calendrier qui permet de calculer d'autres temps et d'autres durées. Quant au temps vécu, il définit le temps actuel du discours. Il n'est pas nécessaire de dire « maintenant » chaque fois qu'on parle, on se réfère à ce « maintenant » vécu.

D'abord, dans le roman de Thomas Mann, *DZ*, la tuberculose apparait d'emblée comme une maladie du temps dans la mesure où la guérison résulte de la répétition des comportements (prise de température, cure de repos, promenade et prise de repas). L'effet accumulatif se traduit par une perte des repères temporels qui contribue au sentiment général d'insouciance à l'égard du monde, jusqu'à ce que l'irruption du temps historique brise l'hébétude et l'inertie. Dans le roman d'Albert Camus, *LP*, la conscience de l'aspect cyclique du temps incite le docteur Rieux à prendre la plume. Sa relecture vise à restituer la perspective, invitant aussi le lecteur à relire l'intrigue afin d'accéder aux autres sens de la peste. À l'instar de Camus, dans le roman de Philip Roth, *N,* le narrateur fictif effectue aussi une relecture du passé, mais cette reconstruction devient maladive, puisqu'elle est une rumination désespérée de l'enchainement des événements désastreux. Enfin, dans *ATC*, les personnages principaux prennent conscience qu'il est impossible de guérir du passage du temps. De plus, la vieillesse reflète une société en décadence condamnée à lutter encore et encore contre les mêmes maux.

1 L'expérience du temps dans *Der Zauberberg*

Dans la mesure où la tuberculose ne tue pas rapidement, le malade peut vivre pendant une longue période avec elle, ce qui fait de cette affection une maladie du temps, dans le sens de la durée. Mais les poussées évolutives rapides existent aussi, de sorte que le temps de vie peut, pour certains individus atteints, se raccourcir rapidement ou lentement. Dans *DZ*, cette même ambivalence persiste : le temps passe vite et lentement. En s'appuyant sur la distinction de Günther Müller reprise par Paul Ricœur[1], entre le temps mis à raconter (*Erzählzeit*) et le temps raconté (*erzählte Zeit*), nous examinons la manière dont l'apprentissage de la maladie devient pour le personnage principal un oubli de la vie.

a « Un jeune homme simple »

L'instance narratrice introduit dans *DZ* une ambiguïté calculée qu'il maintient tout au long du roman. Seule une relecture parvient à révéler au lectorat

[1] RICŒUR Paul, *Temps et récit II : La configuration dans le récit de fiction*, Paris : Éditions du Seuil, 1991, p. 113-120.

la nature ironique des propos du narrateur qui multiplie, dès la première page, les équivoques. En ce qui concerne le personnage principal, le narrateur s'y réfère comme à « un jeune homme simple » (*Ein einfacher junger Mensch*), en ajoutant ensuite *„und daß nicht jedem jede Geschichte passiert*[1]*"* (9), ce qui contredit le premier énoncé. Par conséquent, Hans Castorp est décrit comme un personnage dont le destin est à la fois ordinaire et singulier, normal et hors-norme, puisque selon les termes du narrateur, il n'arrive pas n'importe quoi à n'importe qui. Même l'usage du terme „*Vorsatz*" au début du roman est plutôt inhabituel en allemand, où l'emploi de „*Vorwort*" ou „*Vorrede*" pour la préface ou l'avant-propos s'avère plus courant. Quant au terme „*Vorsatz*", il appartient tant au registre juridique qu'au registre musical : il est en effet l'équivalent du prélude. Il désigne ainsi une sorte d'avant-propos, d'intention adressée au lecteur. Si le destinataire est aisément repéré, il en va tout autrement de l'émetteur. La voix narrative se présente d'emblée comme le narrateur ou le conteur (*Erzähler*), et non pas comme le créateur de l'œuvre, ce qui nous permet de le considérer comme une instance fictive.

La première intervention du narrateur dans le « Propos » (*Vorsatz*) a pour objet de donner des indications utiles sur l'œuvre. Loin d'être précises, ces indications s'avèrent plutôt énigmatiques. On lit : *„diese Geschichte ist sehr lange her, sie ist sozusagen schon ganz mit historischem Edelrost überzogen und unbedingt in der Zeitform der tiefsten Vergangenheit vorzutragen*[2]*."* (9) Le narrateur introduit de manière implicite la distinction entre les termes „*Geschichte*" et „*Historie*" qui soulignent la différence entre la science historique (*Historie*) et son objet d'étude (*Geschichte*). La grande Histoire marque profondément le récit : *„Sie spielt, oder, um jedes Präsens geflissentlich zu vermeiden, sie spielte und hat gespielt vormals, ehedem, in den alten Tagen, der Welt vor dem großen Kriege, mit dessen Beginn so vieles begann, was zu beginnen wohl kaum schon aufgehört hat*[3]*."* (9) L'instance narratrice se place dans le futur, après que les événements de la Première Guerre mondiale se soient déroulés et, de manière rétrospective, il considère la Grande Guerre comme une rupture temporelle qui marque le commencement d'une nouvelle période.

Si l'instance narratrice cherche à ancrer l'histoire du jeune homme simple dans la grande Histoire, elle déroute également le lectorat en affirmant que le récit doit être narré sous la forme du passé le plus reculé (*in der Zeitform der tiefsten*

[1] « [I]l n'arrive pas n'importe quoi à n'importe qui » (7).
[2] « [C]ette histoire ne date pas d'hier, elle est presque entièrement recouverte par la patine des ans et doit à tout prix s'énoncer au temps du passé le plus reculé. » (7)
[3] « Elle se déroule, ou plutôt, pour éviter à dessein toute forme de présent, elle se déroula, elle s'est déroulée jadis, naguère, dans l'ancien temps, dans le monde d'avant la Grande Guerre, dont le commencement a fait débuter tant de choses qui, sans doute, n'ont guère cessé de commencer. » (7)

Vergangenheit vorzutragen). Il s'agit, d'une part, d'une ancienneté datée, celle du monde d'avant la Grande Guerre et, d'autre part, d'une ancienneté sans âge, celle de la mythologie. En témoigne l'usage de la part du narrateur du terme „*Märchen*", qui désigne particulièrement le conte merveilleux appartenant à la tradition orale dans les pays germaniques. Ce n'est pas une coïncidence si le terme „*Zauberberg*" apparait pour la première fois dans l'un des recueils des frères Jakob et Wilhem Grimm, dont le but était justement de sauver les contes populaires[1]. La traductrice Claire de Oliveira situe l'apparition du terme „*Zauberberg*" dans le conte *Le joueur de flûte de Hamelin*, et plus tard dans la nouvelle *Das Marmorbild* (1819) de Joseph von Eichendorff[2]. Dans les deux cas, les victimes attirées par la montagne (enfants ou jeunes) finissent par périr dans cette sorte de matrice de la mort. Le « Propos » (*Vorsatz*) sert donc d'avertissement au lectorat de *DZ* : le jeune homme simple, personnage principal de l'intrigue, risque aussi de périr à cause de la magie de la montagne.

Lors de la première lecture, les raisons qui incitent Hans Castorp à se rendre dans la haute montagne semblent limpides : „*Ein einfacher junger Mensch reiste im Hochsommer von Hamburg, seiner Vaterstadt, nach Davos-Platz im Graubündischen. Er fuhr auf Besuch für drei Wochen*[3]." (11) La simplicité de la dernière phrase n'est qu'apparente, et dissimule en réalité la complexité de l'intrigue. D'abord, l'instance narratrice explique le voyage de Hans Castorp comme une simple visite (Besuch) à son cousin Joachim Ziemßen. Pendant longtemps, tout le monde se réfère à Castorp comme à un « visiteur » (Besucher), un « voyageur » (Reisender), un « invité » (Gast) ou encore un observateur (Zuschauer), même si rien ne permet de le distinguer des autres pensionnaires du Berghof. Plus important encore, dès le deuxième chapitre, précisément dans le sous-chapitre « Chez les Tienappel » (Bei Tienappels), c'est la santé de Castorp qui apparait comme la raison principale du voyage à Davos.

En effet, le docteur Heidekind, le médecin de famille, préoccupé par la santé de Castorp, l'exhorte à se rendre en haute montagne pour un changement d'air :

> *Dr. Heidekind schalt, so oft er ihn sah, und forderte Luftveränderung, das heißt: eine gründliche. Mit Norderney oder Wyk auf Föhr, sagte er, sei es dieses Mal nicht getan, und wenn man ihn frage, so gehörte Hans Castorp, bevor er auf die Werft gehe, für ein paar Wochen ins Hochgebirge*[4]*. (55)*

---

[1] OLIVEIRA Claire de, « Postface », *op. cit.*, p. 758.
[2] *Ibid.*
[3] « Un jeune homme simple quitta sa ville natale de Hambourg, au plus fort de l'été, pour se rendre à Davos, dans le canton des Grisons. Il partait pour trois semaines en visite. » (9)
[4] « Le docteur Heidekind le chapitrait chaque fois qu'il le voyait et exigeait un changement d'air qui devrait être radical. Cette fois, les îles de Norderney et de Föhr ne suffiraient plus, disait-il, et si l'on

Plus qu'une simple suggestion, le docteur Heidekind exprime son mécontentement de manière sévère et le réprimande (*schelten*). La suite confirme le ton de l'urgence du praticien qui exige (*fordern*) un séjour en haute montagne. Par ailleurs, le docteur recommande ce séjour au jeune homme à plusieurs reprises (*so oft er ihn sah*), ce qui révèle un trait de caractère du héros de *DZ*, à savoir l'inconscience.

De fait, c'est Hans Castorp qui a besoin d'un changement d'air radical et ce par prescription médicale. La visite à Joachim Ziemßen constitue uniquement une justification supplémentaire pour le pousser à prendre le chemin de Davos : „*Ins Hochgebirge solle Hans Castorp nur freundlichst alleine reisen. Er solle doch Joachim Ziemßen besuchen*[1]." (55) Plus loin, l'instance narratrice se réfère explicitement à la maladie de Hans Castorp : „*Joachim Ziemßen nämlich war krank, — nicht krank wie Hans Castorp, sondern auf wirklich mißliche Weise krank, es war sogar ein großer Schrecken gewesen*[2]." (55) Certes, la gravité de la maladie de Castorp n'est pas comparable à celle de son cousin, mais il n'en reste pas moins qu'il est malade. Il omet ce « détail » en affirmant qu'il jouit d'une santé parfaite, lorsque le docteur Krokowski lui demande s'il est venu en tant que patient : „*Er antwortete, indem er von den drei Wochen sprach, auch seines Examens erwähnte und hinzufügte, daß er, gottlob, ganz gesund sei*[3]." (29) Ce n'est pas le docteur qui est dupé par cette omission volontaire de la part de l'ingénieur, car Krokowski lui répond plein d'ironie : „*"Nun, so schlafen Sie denn wohl, Herr Castorp, — im Vollgefühl Ihrer untadeligen Gesundheit! Schlafen Sie wohl und auf Wiedersehn*[4]*!""* (29-30) Loin d'être un simple visiteur, le personnage principal de *DZ* est déjà malade lorsqu'il arrive au sanatorium, mais il se fait des illusions quant à son état.

Néanmoins, il semble difficile pour Hans Castorp comme pour le lecteur de se rendre compte qu'il était malade avant d'arriver au sanatorium, puisque chaque symptôme est contrebalancé par des explications qui tendent à minimiser leur importance. Ainsi, dès le premier jour, certains symptômes se manifestent chez lui : l'état de fatigue, la fièvre et l'essoufflement. Castorp se plaint en effet devant son cousin de son état général :

---

voulait son avis, Hans Castorp feraient bien, avant d'aller au chantier naval, de passer quelques semaines en haute montagne. » (42)

[1] « Hans était donc prié de partir tout seul en haute montagne, et de rendre visite à Joachim Ziemssen. » (43)

[2] « [L]a maladie de Joachim, différente de celle de Hans, était bien fâcheuse — elle avait même été alarmante. » (43)

[3] « Il répondit en mentionnant les trois semaines ainsi que son examen, et ajouta que, Dieu merci, il était en parfaite santé. » (23)

[4] « "Bon, alors dormez bien, monsieur Castorp, avec la joyeuse certitude d'avoir une santé en fer ! Bonne nuit, au revoir !" » (23)

> *"Ich bin ganz entzwei und erschöpft vor Lachen", sagte er und atmete durch den Mund. "[...] Außerdem bin ich doch auch wohl ein bißchen abgespannt von der Reise. Leidest du auch so an kalten Füßen? Gleichzeitig hat man dann so ein heißes Gesicht, das ist unangenehm*[1]*." (20-21)*

Mais Joachim ne prend nullement au sérieux les plaintes de son cousin et, même s'il a expérimenté le même malaise que son cousin, il le tranquillise en lui disant : *„Mir war auch zuerst etwas sonderbar. Mach dir nichts draus! Ich hab dir ja gesagt, daß es nicht so leicht ist, sich einzuleben bei uns. Aber du kommst wieder in Ordnung*[2]*. "* (76) Ce commentaire de Ziemßen renforce l'hypothèse de la maladie de Castorp. Si Joachim, qui est malade, a expérimenté les mêmes symptômes que Hans, rien de plus logique que de soupçonner que ce dernier pourrait aussi l'être.

L'instance narratrice autorise les personnages à mitiger l'impact des signes qui pourraient trahir le véritable état de Hans Castorp. À ce stade de la lecture, la prescription du docteur Heidekind est presque effacée de la mémoire des lecteurs, puisque personne n'évoque cet épisode qui occupe seulement trois paragraphes sur un ensemble de plus de sept cents pages (dans la version originale et dans la traduction). Entre temps, le narrateur multiplie les équivoques concernant l'état de Hans Castorp. L'un des exemples les plus riches à examiner est celui de l'arrivée de James Tienappel dans le sous-chapitre « Assaut repoussé » (*Abgewiesener Angriff*). Ce dernier est le fils du grand-oncle de Hans, le consul Tienappel qui avait affirmé avant le départ de son petit-neveu qu'il n'irait pour rien au monde en altitude. Ainsi, la tâche de convaincre Castorp de retourner au pays plat (*Flachland*) après plus d'un an au sanatorium revient à James Tienappel. Ce sous-chapitre contient en miniature tous les événements de la première journée de Hans, mais celui-ci occupe désormais la place de résident permanent et non plus celle de visiteur.

La lecture de cet épisode apporte une nouvelle lumière sur la première journée de Hans Castorp au Berghof. Signalons au passage que cette première journée est racontée tout au long du chapitre trois qui est subdivisé en neuf sous-chapitres. En appliquant au chapitre trois les catégories décrites par Paul Ricœur du « temps mis à raconter » (*Erzählzeit*) et du « temps raconté » (*erzählte Zeit*), il en résulte que le temps raconté se raccourcit par rapport au temps mis à raconter. En effet, une journée entière est relatée en environ soixante pages (dans la version originale) ; tandis qu'à partir du quatrième chapitre, c'est le temps mis à raconter (*Erzählzeit*) qui rétrécit par rapport au temps raconté (*erzählte Zeit*). Par exemple,

---

[1] « "Je n'en peux plus, c'est à crever de rire, fit-il, en respirant par la bouche. [...] [J]e suis sans doute un peu fatigué par le voyage. Est-ce que tu as les pieds froids, toi aussi ? En même temps, on a le visage brûlant, c'est désagréable. » (17)

[2] « — Oui, dit Joachim, moi aussi, j'ai d'abord été dans un drôle d'état. Ne te mets pas martel en tête. Je te l'ai bien dit : l'acclimatation n'a rien d'évident, ici, mais tu seras bientôt dans ton assiette. » (59)

dans le sixième chapitre, Joachim quitte le sanatorium et l'oncle James Tienappel rend visite à Hans Castorp. Entre ces deux événements s'écoule une année et deux mois (*erzählte Zeit*), période relatée en un paragraphe et demi (*Erzählzeit*).

Le sous-chapitre « Assaut repoussé » (*Abgewiesener Angriff*) débute par une description du changement de saisons, de la flétrissure puis de la floraison des fleurs. Ces images servent à illustrer le passage du temps, tout en insistant sur son aspect cyclique. De manière tout à fait analogue, les résidents du Berghof décèdent (comme le docteur Blumenkohl) ou partent (comme Joachim Ziemßen), cédant ainsi leur place à de nouveaux arrivants. Même ceux qui restent, comme Hans, sont priés par la direction de changer leur place et de gagner une autre table. On lit :*„Unser Freund aber hatte [...] von der Verwaltung einen anderen Platz zugewiesen bekommen, an einem Nachbartisch, der schräg vor dem alten stand, weiter gegen die linke Verandatür, zwischen seinem ehemaligen und dem Guten Russentisch, kurzum am Tisch Settembrinis*[1]*."* (582-583) Les pensionnaires circulent ainsi autour des tables ce qui favorise le sentiment de changement, d'avancement, même s'ils sont au sanatorium Berghof depuis des années. L'arrivée de James Tienappel démontre en effet l'aspect cyclique du temps en reproduisant presque à l'identique la première journée du personnage principal.

L'objet de la visite du consul Tienappel est de faire retourner Hans Castorp au pays plat (*Flachland*). Ainsi, il marque bien sa satisfaction de lui trouver une si bonne mine, ce qui l'incite à croire au retour prochain du neveu. On lit : *„"Na, na, nur nicht gleich mit dem Kopf durch die Wand", sagte Hans Castorp. Onkel James rede recht wie einer von unten. Er solle sich hier bei uns nur erst mal ein bißchen umsehen und einleben, dann werde er seine Ideen schon ändern*[2]*."* (589) Les guillemets permettent au lecteur d'identifier pleinement le discours du héros ainsi que son refus de quitter les lieux. La suite s'avère plus problématique puisque l'énoncé n'a pas de guillemets. De plus, l'emploi de la troisième personne suggère que c'est le narrateur qui rapporte les pensées du héros. Ce procédé littéraire, le *discours indirect libre*, fait coïncider le point de vue du personnage principal et celui du narrateur. Le lecteur comprend alors que c'est l'oncle Tienappel qui doit d'abord s'acclimater et que ce processus le fera changer d'avis.

Or, il s'agit aussi d'un procédé qui masque le caractère ironique du narrateur, qui s'amuse à défaire les projets de Hans Castorp et de James Tienappel. Dans le contexte du roman, s'acclimater (*sich einleben*) apparait comme un

---

[1] « Quant à notre ami [...] l'intendance lui avait attribué une autre place à une table voisine, perpendiculaire à la précédente, entre cette dernière et celle des Russes, plus près de la porte gauche de la véranda — en un mot, à la table que Settembrini avait occupé. » (440-441)

[2] « "Bah, ne nous emballons pas !" dit Hans Castorp. Oncle James parlais bien comme les gens d'en bas ; une fois acclimaté, ayant pris ses repères, il changerait d'avis." » (445)

phénomène temporel et social. Le nouvel arrivant s'intègre, adopte les mœurs et les habitudes des gens d'en haut, ce qui accélère sa perte de repères temporels. Arrivé au Berghof, Hans Castorp comme James Tienappel y apportent la vision du temps d'en bas. Au début de l'intrigue, Joachim était déjà « acclimaté » et avait expliqué à son cousin de la plaine que *„"Drei Wochen sind wie ein Tag vor ihnen. Du wirst schon sehen. Du wirst das alles schon lernen*[1]*""*, et plus loin „"*Man ändert hier seine Begriffe*[2]*""*. (16) Hans fait sien le discours de son cousin lors de l'arrivée de James Tienappel au Berghof. Mais avant de s'acclimater, l'oncle conserve ses repères temporels et se montre préoccupé par le fait que son neveu a manifestement perdu la précision des mesures. On lit : *„Ein Ferienaufenthalt von fünf Vierteljahren sei das nachgerade, und nun noch ein halbes! Man habe in des allmächtigen Gottes Namen doch nicht soviel Zeit*[3]*!"* (589). Une fois de plus, c'est l'instance narratrice qui rapporte les pensées, cette fois-ci celles du consul. En prenant en charge les pensées de l'un et de l'autre, le narrateur prend de la distance vis-à-vis de ce qu'il raconte.

Tout se passe comme si le narrateur s'amusait à rabaisser ses personnages, en particulier ceux qui viennent d'en bas. Ainsi, au début, Hans Castorp est gêné d'entendre les ébats du couple russe dans la chambre voisine et il cherche à les justifier en prétextant qu'ils sont mariés :

> *Nun, es sind Eheleute, in Gottes Namen, soweit ist die Sache in Ordnung. Aber am hellen Morgen, das ist doch stark. Und mir ist ganz, als hätten sie schon gestern abend keinen Frieden gehalten. Schließlich sind sie doch krank, da sie hier sind, oder wenigstens einer von ihnen, da wäre etwas Schonung am Platze*[4]*. (59-60)*

Ce qui dérange davantage Hans est le fait qu'ils soient malades et s'adonnent au plaisir sexuel. En suivant la logique du personnage principal, ceux qui séjournent au sanatorium sont malades, et s'il s'y trouve aussi c'est parce qu'il est malade. Cet argument n'est pas renforcé par le narrateur qui laisse le lectorat décider de la condition du héros de *DZ*.

L'attitude de Hans vis-à-vis du couple russe apparait au début comme de la pudeur, de la timidité, et plus tard comme de l'hypocrisie lorsqu'il succombe aux charmes d'une femme malade — Clawdia Chauchat — qui, de plus, est mariée. Le narrateur ne manque pas d'ironie lorsqu'il rapporte les pensées de Hans à l'égard des voisins, en dévoilant très tôt la duplicité du héros :

---

[1] « "Pour eux, trois semaines ne sont qu'un jour, tu verras. Tu apprendras tout ça" » (13).
[2] « "Ici, on révise ses conceptions." » (13)
[3] « Plus d'un an de vacances, et il voulait encore rester six mois ! Dieu tout-puissant, on n'avait pas tout ce temps devant soi ! » (445)
[4] « Bah, ils sont mariés, que diable, c'est donc normal, mais un peu fort, en plein jour. Et j'ai sacrément l'impression que, même hier soir, ils ne se sont pas tenus tranquilles. Après tout, ils sont malades, étant ici ; au moins un des deux l'est, alors ils feraient bien de se ménager. » (46)

> *Man hätte dieser Gutmütigkeit auch andere Namen geben können, zum Beispiel den etwas faden der Seelenreinheit, oder den ern-sten und schönen der Schamhaftigkeit, oder die herabsetzenden Namen der Wahrheitsunlust und Duckmäuserei, oder selbst den einer mystischen Scheu und Frömmigkeit, — von alledem war etwas in Hans Castorps Verhalten zu den Geräuschen nebenan*[1] *(59).*

L'instance narratrice laisse au lecteur le soin de juger si le comportement du héros relève de la pudeur, de la candeur, de la fausseté ou encore de la dissimulation.

L'oncle James Tienappel parcourt le même chemin que son neveu. Son but était de parvenir à faire retourner Hans Castorp dans sa vie active, mais la connaissance de Frau Redisch le distrait de sa mission. Au début, le consul Tienappel compare défavorablement Frau Redisch, une brunette courtaude et potelée, avec sa femme : „*Kein Gedanke daran, daß sie sich im Punkte der Zivilisation mit Frau Konsul Tienappel drunten im Flachlande hätte messen können*[2]*.*" (599) Il lui suffit pourtant d'apercevoir la poitrine de Frau Redisch à travers un décolleté pour oublier la raison de son séjour et chercher sa compagnie. L'homme mûr et distingué laisse de côté ses préjugés et cherche à charmer Frau Redisch, mariée à un industriel polonais, et ce au vu et au su des autres pensionnaires. Le narrateur commente ainsi le comportement de James Tienappel : „*Dies alles ließ Hans Castorp sich in ruhiger Duldsamkeit gefallen, mit einer Miene, als müsse es so sein. Aber die Autorität des älteren Verwandten konnte es wenig stärken, und mit des Konsuls Sendung stimmte es schlecht überein*[3]*.*" (600) L'ironie tient au fait que l'émissaire qui venait ramener le parent égaré finit lui-même par s'égarer sur les mêmes sentiers.

L'attitude moqueuse du narrateur devient plus explicite lorsqu'il affirme que tout s'est passé autrement (*alles ging anders*). Pour illustrer notre propos, citons par exemple l'entretien avec Behrens, auquel James Tienappel veut toucher un mot au sujet de Castorp, mais tout se passe autrement :

> *War auch die Unterredung mit Behrens anders verlaufen, als der Konsul gedacht hatte? War auf die Dauer nicht nur von Hans Castorp, sondern auch von ihm selbst, James*

---

[1] « Sa bienveillance avait peut-être un autre nom : on aurait pu, de manière assez insipide, la qualifier de candeur, lui donner le beau nom grave de pudeur, ou, pour la déprécier, la taxer de fausseté et de dissimulation, ou encore y voir un respect et une piété mystiques — et il y avait un peu de tout cela dans l'attitude de Hans face à ces bruits » (45).

[2] « Nul doute que, pour les manières, elle n'arrivait pas à la cheville de Mme le consul Tienappel, restée au plat pays. » (453)

[3] « Hans accueillit tout cela avec une tolérance tranquille, comme une chose inévitable, mais ce n'était guère de nature à renforcer l'autorité de son parent et aîné, et ne cadrait guère avec la mission du consul. » (453)

> *Tienappel, die Rede gewesen, so, daß dem Gespräch der Charakter als Privatunterhaltung verloren gegangen war? Sein Benehmen ließ darauf schließen*[1]*. (598-599)*

Le narrateur se réfère indirectement à l'entretien entre les deux hommes et laisse comprendre au lectorat que Behrens a retourné la question de la maladie contre James Tienappel. L'entretien privé a, vraisemblablement, viré à la consultation médicale et le visiteur de la plaine est devenu un patient.

D'ailleurs, lorsque James Tienappel demande un entretien privé avec le docteur Behrens, l'infirmière en chef, Adriatica von Mylendonk, embrouille le consul en lui demandant s'il souhaite un entretien privé (*Privatunterhaltung*) ou un examen médical (*Untersuchung*). En proposant ces alternatives, l'infirmière en chef ne manque pas d'introduire le doute quant à l'état de santé de l'oncle de Hans. De fait, au sein du sanatorium, la santé n'est qu'une illusion, de sorte que le lectorat n'est pas surpris de découvrir que James Tienappel souffre d'une anémie sévère :

> *— Anämisch, er, Tienappel? — Na, und ob! sagte Behrens und zog ihm mit dem Zeigefinger ein unteres Augenlid herunter. Hochgradig! sagte er. […] In seinem Zustande könne man gar nichts Aufgeweckteres tun, als mal eine Weile so zu leben, wie bei leichter tuberculosis pulmonum, die brigens immer vorhanden sei*[2]*. (594)*

La scène du premier jour de Hans se rejoue à l'identique et le docteur Behrens emploie les mêmes termes face au neveu et face à l'oncle : tous deux sont anémiques et leur est recommandé d'agir comme s'ils avaient une légère *tuberculosis pulmonum*.

L'instance narratrice introduit délibérément le doute quant à leur état de santé réel, en rapportant un diagnostic imprécis et un traitement tout aussi incertain. De plus, la répétition de la première journée de Hans Castorp annule la distance temporelle entre le passé et le présent. En réalité, la première journée se joue à l'identique tous les jours : les repas (petit-déjeuner, déjeuner, diner et souper), les promenades, les prises de température, les cures de repos et les jeux de société après le souper. Les pensionnaires accomplissent les mêmes activités tous les jours de la semaine. Peu à peu s'impose une lente cadence de gestes, d'habitudes, d'usages dont la récurrence favorise la perte des repères temporels. Chaque jour ressemble au précédent et au suivant et cette monotonie impose un rythme lent de lecture.

---

[1] « L'entretien avec Behrens s'était-il passé autrement que le consul ne l'avait imaginé ? Avait-il été question de lui-même, James Tienappel, et non seulement de Hans, si bien que cette conversation avait perdu son caractère d'entretien privé ? Son comportement semblait l'indiquer. » (453)

[2] « —Anémique, lui Tienappel ? — Et comment ! avait dit Behrens […]. Dans son état, le plus astucieux était de vivre un certain temps comme si l'on avait une légère *tuberculosis pulmonum*, comme tout le monde d'ailleurs. » (449-450)

L'instance narratrice en a pleinement conscience lorsqu'il évoque le languissement que les descriptions minutieuses dans l'intrigue pourraient provoquer : *„Wir werden sie ausführlich erzählen, genau und gründlich, — denn wann wäre je die Kurz— oder Langweiligkeit einer Geschichte abhängig gewesen von dem Raum und der Zeit, die sie in Anspruch nahm*[1]*?“* (10) Si le narrateur s'attache à décrire chaque mouvement de la journée avec minutie, c'est parce que la guérison dépend de la reproduction de ces comportements. Ainsi, Joachim Ziemßen se montre souvent pressé d'exécuter chaque activité avec zèle, convaincu que seul le respect scrupuleux de la routine pourra le soigner. Paradoxalement, la réitération des activités conduit les pensionnaires, habitués à l'inaction, à l'inertie, à la lenteur de la vie en haut, à déserter la reprise de la vie active.

Comment Castorp pourrait-il remarquer l'étonnante ressemblance entre son premier jour au sanatorium et celui de son oncle, si chaque jour se ressemble ? La persistance des mêmes scènes et des mêmes comportements conduit le héros à considérer comme « évident » ce qui autrefois l'avait étonné. Ce sont par ailleurs les termes utilisés par l'instance narratrice à l'égard de l'ordre du jour :

> *[E]s gab gegen eine Tagesordnung, die sich mit so milder Selbstverständlichkeit aufdrängte, ganz einfach nichts zu erinnern, und auch dann hätte sie keine Gelegenheit zu Einwänden geboten, wenn nicht des Konsuls kritische Fähigkeiten durch ein Befinden herabgesetzt gewesen wären, das er nicht geradezu Übelbefinden nennen wollte, das sich aber aus Müdigkeit und Aufregung bei gleichzeitigen Hitze— und Frostgefühlen lästig zusammensetzte*[2]*. (596)*

James Tienappel finit donc par succomber à la logique des mœurs, la routine s'impose à lui comme un comportement parfaitement logique et cohérent. L'instance narratrice laisse entrevoir une autre hypothèse vraisemblable qui expliquerait le comportement du consul : le malaise qu'il ressent depuis le début a affaibli son esprit critique. Tienappel se laisse donc bercer par Castorp et les autres pensionnaires sans opposer de résistance.

La magie de la montagne opère par itération. Le nouvel arrivé est entrainé malgré lui dans une danse lente et macabre dans laquelle il finit par perdre ses repères temporels et son envie de reprendre la vie active. Tant les pensionnaires que le personnel médical agissent à l'unisson, comme des anticorps face à un agent extérieur. Le titre du sous-chapitre *„Abgewiesener Angriff“* insiste sur le combat qui se joue entre l'émissaire de la plaine et les résidents du Berghof, même si

---

[1] « Nous la raconterons en détail, avec précision et minutie, car le côté divertissant ou languissant d'une histoire a-t-il jamais dépendu de l'espace et du temps qu'elle requiert ? » (8)

[2] « Qu'objecter à un ordre du jour qui s'imposait avec une évidence si plaisante ? Il n'aurait su donner prise aux objections, même si les facultés critiques du consul n'avaient pas été diminuées par un état qu'il se refusait à qualifier de malaise, mais qui conjuguait désagréablement la fatigue et l'excitation, ainsi que des sensations simultanées de chaleur brûlante et de froid glacial. » (451)

l'instance narratrice affirme que Castorp n'a pas consciemment mobilisé son entourage pour repousser la menace. On lit : *„aber man muß nicht denken, daß er bewußt die Charakterstärke der Umwelt gegen seinen Onkel ausgenutzt hätte. Dazu war er längst zu sehr ein Teil von ihr, und nicht er bediente sich ihrer gegen den Angreifer*[1]*"* (594). Pensionnaires et personnel soignant s'unissent pour défendre un mode de vie qu'ils sentent menacé à chaque fois qu'un visiteur de la plaine arrive.

La lenteur, l'air montagnard et l'oppressante répétition des activités finissent par soumettre la volonté des visiteurs. Très peu de personnages parviennent à y échapper. Ludovico Settembrini, Joachim Ziemßen et James Tienappel sont des exceptions. Ce dernier profite du seul instant de lucidité qui lui reste et s'enfuit, en abandonnant son neveu à son sort. L'aventure du consul restitue chez le lectorat la perspective que la succession des jours sans nouveautés avait presque effacé. Le monde d'en haut s'apparente à un organisme qui, habitué à repousser les menaces venues de l'extérieur, s'est immunisé. Le diagnostic de Behrens apparait désormais comme un piège pour ceux qui ignorent les dangers d'un séjour prolongé. Personne ne sort indemne du Berghof, le contact avec les gens d'en haut s'avèrant hautement dangereux. Ainsi, Hans Castorp n'a pas pu côtoyer les autres pensionnaires sans mettre en danger son intégrité physique et psychique. Le lectorat ignore s'il a attrapé la tuberculose au sanatorium ou s'il était déjà malade avant. Il n'en reste pas moins qu'il est contaminé par la maladie du temps. Elle se manifeste notamment dans la perte des repères temporels et, plus inquiétant encore, par la perte d'esprit critique. Si le séjour de Hans réveille chez lui une avidité de connaissances qui le rapproche de Settembrini et de Naphta ; il se soumet aussi sans conteste au rythme envoûtant et éternel du sanatorium. En oubliant que le temps humain n'est pas infini, mais limité.

b Lucidité et aveuglement

Dès les premières lignes de *DZ*, le lectorat attend le retour de Hans Castorp au pays plat. Nous connaissons désormais l'équivocité implicite dans la phrase du premier paragraphe : *„Er fuhr auf Besuch für drei Wochen*[2]." (11) En effet, le personnage principal ne se rend pas en altitude uniquement pour rendre visite à son cousin, il y va aussi pour améliorer sa santé suite au conseil d'un praticien. Quant à la durée du séjour, l'instance narratrice se contredit en révélant dans son

[1] « Il ne faut pas pourtant imaginer qu'il eût sciemment utilisé contre son oncle la force de caractère de son entourage : il en était depuis longtemps trop partie intégrante pour pouvoir le faire. En outre, ce ne fut pas lui qui se servit de cette force-là contre l'attaquant » (449).
[2] « Il partait pour trois semaines, en visite. » (9)

« Propos » (*Vorsatz*) que le héros restera, en réalité, un peu moins de sept ans : *„Es werden, in Gottes Namen, ja nicht geradezu sieben Jahre sein*[1]*!“* (10) Le départ tant attendu de Hans du sanatorium Berghof survient seulement à la suite d'une grande rupture capable d'abolir la distinction entre le pays d'en haut et le pays plat, d'un événement capable de briser le cycle éternel de la routine du sanatorium et d'arracher le héros à l'empire de la « profonde inertie » (*Der große Stumpfsinn*). L'éclatement de la Grande Guerre constitue un événement historique d'une telle ampleur que nul ne peut s'y dérober et le héros de *DZ* se trouve brutalement mis à la porte.

Avant l'éclatement du « coup de tonnerre » (*Der Donnerschlag*), un autre épisode clé de l'intrigue révèle à Hans Castorp qu'il est temps de rentrer à la maison : il s'agit de l'épisode intitulé « Neige » (*Schnee*). Après deux ans passés au sanatorium, Hans Castorp décide de faire une excursion de ski. Il partage son projet avec Settembrini qui fait le décompte du temps passé en altitude : *„“[…] Zwei Jahre hier und noch dieses Einfalls fähig, — ah, nein, Ihr Kern ist gut, man hat keinen Grund, an Ihnen zu verzweifeln*[2]*. […]“* (649) Cette initiative redonne de l'espoir à Settembrini de voir enfin ce « frêle enfant de la vie » (*Sorgenkind des Lebens*) quitter le sanatorium pour reprendre sa vie en main. De plus, les espérances de l'Italien indiquent au lecteur qu'il s'agit d'un épisode décisif au sein de l'intrigue.

Le décor enneigé favorise les digressions sur le temps, dans la mesure où sous l'effet d'un froid très vif un liquide peut se solidifier en glace. De manière analogue, le sanatorium et ceux qui y séjournent semblent être figés grâce au pouvoir de solidification du froid. Il en va de même dans la narration, où l'errance de Hans Castorp dans la neige dure à peine un quart d'heure, mais est narrée en douze pages. Le temps mis à raconter (*Erzähltzeit*) est considérablement plus long que le temps raconté (*erzählte Zeit*). Cet écart est ressenti par le personnage principal comme un décalage entre l'expérience du temps et le temps cosmologique : *„Es war halb fünf. Was Teufel, so viel war es ja beinahe schon gewesen, als das Wetter losgegangen war. Sollte er glauben, daß sein Herumirren kaum eine Viertelstunde gedauert hatte? “Die Zeit ist mir lang geworden”, dachte er*[3]*.“* (668) Le narrateur s'attèle à décrire précisément l'expérience du temps en

[1] « Eh bien, disons-le, un peu moins de sept ans ! » (8)
[2] «“ […] Vous êtes ici depuis deux ans, et encore capable d'avoir une inspiration de ce genre — ah vous avez un bon fond, on aurait tort de désespérer de vous. [”] » (490)
[3] « Il était quatre heures et demie. Que diable, presque la même heure qu'au début de la tempête… Était-ce à croire que son errance n'avait guère duré qu'un quart d'heure ? “Le temps m'a semblé long [”], pensa-t-il » (505).

démontrant qu'elle diverge du temps des horloges qui ne rendent pas compte du vécu, de l'expérience humaine.

Le décor devient ainsi un équivalent spatial de l'expérience temporelle du personnage principal. Curieusement, Castorp rapproche la neige du sable : *„Jedoch liebte Hans Castorp das Leben im Schnee. Er fand es demjenigen am Meeresstrande in mehrfacher Hinsicht verwandt: die Urmonotonie des Naturbildes war beiden Sphären gemeinsam*[1]*"* (646). Plus loin, il compare une promenade dans les dunes à une marche dans la neige. Tant le sable que le désert constituent des symboles du temps. D'une part, le sablier mesure le temps qui coule et, d'autre part, le désert apparait dans la mythologie chrétienne comme un lieu de réflexion et de solitude. À cet égard, Éric Faye explique, dans son ouvrage intitulé *Le sanatorium des malades du temps : temps, attente et fiction autour de Julien Gracq, Dino Buzzati, Thomas Mann, Kôbô Abé* (1996), que les zones arides constituent un refuge pour échapper à un danger de mort :

> Ces zones arides nous renvoient, dans la mythologie chrétienne, à la "traversée du désert", à la "fuite dans le désert", à des tentatives d'évasion loin d'une société momentanément ennemie [...]. Le désert est l'asile des inadaptés, des éléments divers que la civilisation pourchasse[2].

Le paysage monotone de la neige traduit l'état d'esprit du héros qui est en proie à la lassitude et à l'ennui. Il tente un changement d'activités pour briser la routine du sanatorium.

Toutefois, l'excursion se mue très vite en péripétie lorsque le héros s'égare au milieu d'une tempête de neige. Il ne s'agit pas d'un accident, au contraire, selon l'instance narratrice le héros cherchait à errer, à vagabonder en liberté loin des règles du monde d'en haut et d'en bas : *„Diese Furcht machte ihm bewußt, daß er es heimlich bisher geradezu angelegt hatte, sich um die Orientierung zu bringen und zu vergessen, in welcher Richtung Tal und Ortschaft lagen, was ihm denn auch in erwünschter Vollständigkeit gelungen war*[3]*."* (658) L'égarement du héros est à la fois spatial et spirituel. D'une part, il s'éloigne effectivement de la maison Berghof et de ses précepteurs qu'il critique acerbement. D'autre part, il s'aventure vers des sentiers inconnus qui pourraient causer sa perte. Le narrateur insiste bien sur le caractère hasardeux de sa quête dans un milieu qui lui est hostile :

---

[1] « Hans aimait pourtant cette vie dans la neige. Selon lui, à bien des égards, elle s'apparentait à celle du bord de mer : la monotonie primitive du tableau qu'offrait la nature était commune à ces deux sphères. » (488)

[2] FAYE Eric, *Le sanatorium des malades du temps : temps, attente et fiction autour de Julien Gracq, Dino Buzzati, Thomas Mann, Kôbô Abé*, José Corti : Paris, 1996, p. 173.

[3] « Cette crainte lui faisait prendre conscience que, jusqu'alors, il s'était secrètement proposé de se désorienter, ni plus ni moins, d'oublier dans quelle direction se trouvaient la vallée et le bourg, et qu'il y était parfaitement parvenu, selon son vœu. » (497)

> *Das war kaum sportsmännisch gehandelt; denn der Sportsmann läßt sich mit den Elementen nur ein, solange er sich ihr Herr und Meister weiß, übt Vorsicht und ist der Klügere, der nachgibt. Was aber in Hans Castorps Seele vorging, war nur mit einem Wort zu bezeichnen: Herausforderung*[1]*. (658)*

Le héros subit des influences dangereuses auxquelles il s'abandonne avec insouciance. Le danger encouru le force à transcender ses limites. Il doit aller au-delà de lui-même pour survivre dans la tempête de neige et son combat finit par l'éclairer sur lui-même.

Ce sous-chapitre révèle au lectorat l'un des aspects de la personnalité du héros : sa tendance à se duper lui-même. Mais les conditions atmosphériques et le danger le forcent à la lucidité :

> *Allein, daß es schlimm war, unter dem Gesichtspunkt seines Davonkommens, war eine reine Feststellung der kontrollierenden Vernunft, gewissermaßen einer fremden, unbeteiligten, wenn auch besorgten Person. Für sein natürliches Teil war er sehr geneigt, sich der Unklarheit zu überlassen, die mit zunehmender Müdigkeit Besitz von ihm ergreifen wollte, nahm jedoch von dieser Geneigtheit Notiz und hielt sich gedanklich darüber auf*[2]*. (663)*

Le fait que le narrateur utilise tout au long de cet épisode le discours indirect libre fait coïncider le point de vue de Hans avec le sien. De temps en temps, l'instance narratrice prend du recul et commente le comportement du héros. Dans cet extrait, c'est bien le narrateur qui explique au lecteur la tendance du personnage à se faire des illusions. Mais l'heure est grave, l'égarement spatial de Hans l'a rendu à l'évidence : il s'est aussi égaré du chemin de sa vie.

L'épisode se poursuit avec la prise de conscience de Hans Castorp. L'utilisation du discours direct cette fois-ci met en exergue le caractère personnel de la réflexion : *„"Das ist die modifizierte Erlebnisart von einem, der im Gebirge in einen Schneesturm gerät und nicht mehr heimfindet*[3]*""* (663). Mais de quel chemin s'est-t-il égaré, au juste ? De celui de sa vie ou de la maison Berghof ? Le narrateur laisse délibérément coexister les deux hypothèses. De fait, la suite de l'épisode multiplie les ambigüités : le personnage principal cherche à s'échapper de la tempête de neige comme de l'ensorcellement de la montagne. On lit :

---

[1] « Ce n'était pas agir dans l'esprit du sport, car le sportif n'affronte les éléments que lorsqu'il se sait capable de les dominer ; il fait preuve de prudence, le plus sage étant de savoir lâcher pied. Or ce qui agitait l'âme de Hans Castorp se résumait à un seul mot, le défi. » (498)

[2] « C'était si grave qu'il en allait de sa survie, simple constatation émise par sa raison exerçant son contrôle, et donc, en quelque sorte, par un tiers plein de détachement, malgré sa sollicitude. Son naturel était, pour sa part, très enclin à se laisser aller à ce manque de lucidité qui, en passe de le gagner, s'accompagnait d'une fatigue croissante. Il s'aperçut toutefois de cette tendance et s'y attarda mentalement. » (501)

[3] « "L'affectivité se modifie lorsqu'on ne retrouve plus son chemin, pris dans une tempête de neige" » (501).

> *"Wer nachher davon hört, stellt es sich gräßlich vor, vergißt aber, daß die Krankheit — und meine Lage ist ja gewissermaßen eine Krankheit — sich ihren Mann schon so zurichtet, daß sie miteinander auskommen können. Da gibt es sensorische Herabminderungen, Gnadennarkosen, Erleichterungsmaßnahmen der Natur, jawohl... Man muß jedoch dagegen kämpfen, denn sie haben ein doppeltes Gesicht, sind zweideutig im höchsten Grad; bei ihrer Würdigung kommt alles auf den Gesichtspunkt an. Sie sind gut gemeint und eine Wohltat, sofern man eben nicht heimkommen soll, sind aber sehr schlimm gemeint und äußerst bekämpfenswert, sofern von Heimkommen überhaupt noch die Rede ist, wie bei mir, der ich nicht daran denke, in diesem meinem stürmisch schlagenden Herzen nicht daran denke, mich hier von blödsinnig regelmäßiger Kristallometrie zudecken zu lassen*[1]*..." (663)*

Il s'agit de l'un des rares épisodes où l'instance narratrice passe au deuxième plan, laissant libre cours à la pensée du personnage principal. Le héros continue à avancer sur un terrain inconnu auquel il ne peut plus échapper et, en échange de son courage, il obtient une connaissance plus profonde de la maladie. Notons à cet égard que le héros compare la tempête de neige à la maladie (*meine Lage ist ja gewissermaßen eine Krankheit*). Dans les deux cas, il ressent fortement la tentation de succomber à la séduction de la mort. Hans Castorp réalise enfin que l'aboulie, la léthargie, ont anéanti chez lui l'envie de vivre. Craignant de mourir congelé, il refuse de rester figé comme les autres pensionnaires du sanatorium. L'écart qu'il a constaté entre l'expérience du temps et le temps cosmologique lui a appris qu'il a en réalité séjourné bien au-delà de ce qui était raisonnable.

Fort de son expérience dans la tempête de neige qui a failli l'emporter, Hans Castorp décide désormais de lutter contre sa maladie au lieu de s'y soumettre. Il formule ainsi la connaissance acquise : „[“] Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken[2]. *Und damit wach' ich auf... Denn damit hab' ich zu Ende geträumt und recht zum Ziele*[3]*. [”]*“ (679) La quête du personnage principal semble toucher à sa fin car il a acquis un degré de connaissance sur soi qu'il n'avait pas atteint auparavant. En se retirant loin du monde et loin du sanatorium, il est parvenu à affronter ses peurs et il s'est relevé de l'épreuve de la maladie et de la mort. Maintenant, il peut reprendre sa vie

---

[1] « “Ceux qui entendent parler après coup s'imaginent des choses épouvantables. Ce serait oublier que la maladie — et cette situation en est une, en quelque sorte — transforme son homme de telle façon qu'elle arrive à faire bon ménage avec lui. Il se produit des dégradations de la perception sensorielle, des analgésies salvatrices, il y a des mesures prévues par la nature en vue de soulager, eh oui... Il faut tout de même lutter contre, car elles sont à double tranchant, et extrêmement ambiguës. Quant à les apprécier, tout est une question de point de vue. Elles partent d'une bonne intention, elles sont bénéfiques tant qu'on ne doit pas rentrer chez soi, mais elles deviennent très pernicieuses et il faut les combattre à tout prix, si l'on a une vague chance de rentrer. C'est mon cas, et je ne songe pas, avec mon cœur qui bat comme un fou, je ne songe pas un seul instant à me laisser recouvrir par ces cristaux géométriques d'une régularité stupide...” » (501)

[2] En italique dans la version originale et en petites majuscules dans la traduction de Claire de Oliveira. « [“] Au nom de la bonté et de l'amour, l'homme ne doit pas accorder à la mort la moindre emprise sur ses pensées. [”] » (514)

[3] « [“] Là-dessus, je me réveille... C'est que mon rêve achevé, j'ai atteint mon but [”] » (514)

active et intellectuelle en main sans avoir recours à Settembrini ou à Naphta, car il fait confiance à son propre discernement. La maladie constitue dans le cas de Hans Castorp une véritable épreuve physique et intellectuelle qui conduit l'individu à la clairvoyance.

À l'instar de Nietzsche, l'un des maitres à penser de Thomas Mann, Hans comprend, en s'avançant dans la tempête de neige, qu'il faut s'exposer à l'erreur et défier la mort pour avancer. Dans sa *Seconde considération intempestive* (1988), le philosophe allemand appelle « force plastique » la faculté de vivre, de trouver en soi-même l'énergie nécessaire d'agir :

> [L]a force plastique d'un homme, d'un peuple, d'une civilisation, [est] cette force qui permet de se développer hors de soi-même, d'une façon qui vous est propre, de transformer et d'incorporer, les choses du passé, de guérir et de cicatriser des blessures, de remplacer ce qui est perdu, de refaire par soi-même des formes brisées[1].

Vivre reviendrait à assumer son patrimoine et son vécu, en déterminant quelle part du passé il faut oublier pour subsister. De manière analogue, dans *DZ*, Hans Castorp s'était acclimaté à la montagne et ce faisant il avait oublié de vivre. Habitué comme il l'était à la mort et à la maladie, il préférait se livrer à des exercices intellectuels qui l'ont conduit à l'immobilité, à l'hébétude et à l'indifférence à l'égard du monde. L'égarement dans la neige produit un jaillissement de sens car Hans parvient à apprivoiser sa peur de la mort et surtout, il admet qu'il s'est dupé lui-même, qu'il s'est égaré, et il cherche désormais à retrouver un nouveau chemin.

Malgré ses bonnes intentions, la clairvoyance du héros de DZ se dissipe rapidement : *„Die hochzivilisierte Atmosphäre des "Berghofs" umschmeichelte ihn eine Stunde später. Beim Diner griff er gewaltig zu. Was er geträumt, war im Verbleichen begriffen. Was er gedacht, verstand er schon diesen Abend nicht mehr so recht*[2]*."* (681-682) À l'instar de la neige qui fond par l'effet des rayons du soleil ou par la hausse de la température, le savoir acquis par Hans Castorp finit par s'évaporer. En réalité, il n'était pas aussi solide, sa réflexion n'avait pas suffisamment mûri et lorsqu'il retourne au Berghof, la force des habitudes est telle qu'il redevient l'esclave du rythme éternel imposé au sanatorium. Il était sans doute trop tôt pour que le héros s'arrache de la vie d'en haut. Si, comme l'explique Starobinski, l'application du remède nécessite d'identifier le moment opportun pour l'administrer[3], il en va de même pour la clairvoyance qui nécessite un terrain

---

[1] NIETZSCHE Friedrich, *Seconde considération intempestive : De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, Paris : Flammarion, 1988, p. 78.

[2] « Une heure plus tard, l'ambiance fort civilisée de la maison Berghof l'entourait de mille soins. Au dîner, il eut un solide appétit. Ce qu'il avait rêvé était en passe de se dissiper. Ce qu'il avait pensé, il ne le comprenait plus guère, le soir même. » (515)

[3] STAROBINSKI Jean, *Le remède dans le mal : Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, *op. cit.*, p. 180.

fertile et des racines suffisamment solides pour pousser. L'épisode « Neige » (Schnee) n'est pour l'heure qu'un simple éclair, illuminant temporairement l'esprit du héros, mais qui disparait aussitôt.

Par ailleurs, la démarche de l'instance narratrice semble à première vue déroutante, car il consacre une vingtaine de pages à une aventure dont l'apprentissage se dissipe le soir même. Le narrateur tisse précieusement les pensées du héros, son avancée pénible dans la neige, ses rêveries et la lucidité qu'il acquiert. Mais quelques lignes suffissent à l'instance narratrice pour effilocher cet enseignement. D'une part, cet échec met en lumière l'équilibre précaire entre la contemplation et l'action, entre la réflexion et la mise en œuvre. D'autre part, le narrateur confronte le lectorat à la désillusion d'un personnage que l'on croyait différent, supérieur aux autres pensionnaires. À cet égard, Alexander Nehamas souligne dans son commentaire sur *DZ* dans *The Art of Living : Socratic Reflections from Plato to Foucault* (2000), que la maladie de Hans lui permet d'acquérir une connaissance qui n'est pas accessible aux autres résidents du Berghof : il accepte finalement que la vie se passe dans la plaine et décide d'y retourner de son plein gré[1]. Dans cet épisode, l'ironie du narrateur réside dans le fait qu'il refuse d'expliciter la situation du héros, maintenant jusqu'au bout l'ambivalence : Hans est tantôt suffisamment lucide pour comprendre que la vie se trouve dans la plaine, tantôt inconscient pour mesurer les conséquences du temps perdu.

À la fin de cet épisode, la question se pose concernant la réalité de l'apprentissage de Hans Castorp. En effet, l'un des enjeux principaux de l'intrigue semble être le cheminement spirituel et intellectuel du jeune homme venu de la plaine pour trois semaines. Dans ce sens, *DZ* s'apparente au célèbre *Wilhelm Meisters Lehrejahre* (1796) de Goethe et s'insère dans la tradition du roman d'éducation (*Bildungsroman*)[2]. Celui-ci est défini par le philosophe hongrois György Lukács, dans l'un de ses premiers écrits, *La Théorie du roman* (1995) :

> L'humanité [...] exige un équilibre entre l'action et la contemplation, entre la volonté d'intervenir efficacement dans le monde et l'aptitude réceptrice à l'égard de celui-ci. C'est ce qu'on appelle le roman d'éducation. A [sic] bon droit, car il ne peut que décrire

[1] NEHAMAS Alexander, *The Art of Living : Socratic Reflections from Plato to Foucault*, London : University of California Press, 2000, p. 30. "*Hans seems to be able to use his illness to accomplish something that the others cannot: he finally accepts that life occurs in the flat-land and decide to return there of this own free will.*"

[2] Les études de Hermann Weigand et de Jürgen Scharfschwerdt notamment situent *Der Zauberberg* dans la lignée du *Bildungsroman*. Voir WEIGAND Hermann John, *The Magic Mountain : a study of Thomas Mann's novel Der Zauberberg*, Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1965. Et SCHARFSCHWERDT Jürgen, *Thomas Mann und der deutsche Bildungsroman. Eine Untersuchung zu den Problemen einer literarischen Tradition*, Stuttgart : Kohlhammer, 1967.

> un processus conscient et dirigé s'orientant vers une fin déterminée, le développement, dans les êtres de certaines qualités[1].

Si la quasi-totalité de l'épisode « Neige » (*Schnee*) s'insère dans cette volonté de formation remarquée par Lukács, le dernier paragraphe signe son échec, puisque Hans ne parvient pas à « intervenir efficacement dans le monde », pour reprendre les mots du philosophe hongrois.

De plus, cet oubli de son apprentissage ne résulte pas d'une simple erreur, d'un fourvoiement auquel Castorp succombe temporairement. Au contraire, le héros de *DZ* finit par se détourner du monde. Pour preuve, lorsque Settembrini soulève le sujet de la course précipitée de l'Europe vers la destruction, Hans se trouve tellement absorbé dans son jeu de cartes qu'il répond ainsi à l'Italien : *„"Sieben und vier", sagte Hans Castorp. "Acht und drei. Bub, Dame, König. Es geht ja. Sie bringen mir Glück, Herr Settembrini[2]"*" (871). À l'instar du jeu de cartes que Hans tire tout seul sans aucun but, ses pensées tournent en rond de manière obsessive sans toutefois qu'il ne bouge de sa chaise. Plus le temps s'écoule dans le sanatorium, plus se réduisent les possibilités de Hans de retrouver un jour le chemin du retour vers la plaine. L'apprentissage qui devait l'inciter à intervenir dans le monde n'a rien produit chez lui, qui finit par se désintéresser du monde comme il s'est désintéressé des mesures du temps. On lit : *„Du gehst und gehst … du wirst von solchem Gange niemals zu rechter Zeit nach Hause zurückkehren, denn du bist der Zeit und sie ist dir abhanden gekommen[3]."* (749)

Plus qu'une perte de repères, le narrateur décrit comment un jeune homme simple et curieux venu de la plaine finit par être pétrifié, figé dans un monde répétitif et qui lui semble immuable. Sa maladie lui a permis de côtoyer des personnalités qui l'ont influencé, qui lui ont permis d'étendre sa connaissance et d'ouvrir son esprit. Castorp, avide de sagesse, a puisé dans les tous les domaines et s'est plongé dans des recherches intellectuelles qui l'ont conduit à un état d'éternelle contemplation. Le *Bildungsroman* échoue puisque les pensées du héros tournent en rond dans son esprit : tel un penseur détraqué, il reste assis à ruminer sans cesse, tandis que son pays s'avance vers un conflit meurtrier. Si, selon Claire de Oliveira, « cette œuvre ne cherche pas à éduquer, puisqu'elle démontre l'échec

---

[1] LUKÁCS György, *La théorie du roman. Suivi de Introduction aux premiers écrits de Georg Lukács*, Paris : Gallimard, 1995, p. 134.

[2] « ["] —Sept et quatre, dit Hans. Huit et trois. Valet, dame, roi. Mais c'est que ça marche ! Vous me portez chance, monsieur Settembrini." » (658)

[3] « On marche, on marche, sans jamais rentrer à temps d'une telle promenade : égaré par le temps, on l'a égaré à son tour. » (566) Nous préférons la version proposée par Maurice Betz (1931) qui adopte davantage une tournure poétique : « L'on marche et l'on marche… Jamais l'on ne rentrera à temps d'une telle promenade, car on a perdu le temps et il vous a perdu. » MANN Thomas, *La montagne magique*, *op. cit.*, p. 744.

de toute visée pédagogique[1] », il nous semble toutefois que la confrontation avec un personnage qui alterne entre la lucidité et l'aveuglement permet au lecteur de mesurer l'étendue du pouvoir de négation.

Nous avons démontré à travers l'épisode « Neige » (*Schnee*) qu'un moment de clairvoyance pouvait se dissiper s'il n'était pas suivi d'actions concrètes. Si James Tienappel quitte les lieux en catastrophe, c'est parce qu'il connait ses faiblesses et qu'il décide de ne pas se mettre à l'épreuve. Hans au contraire assume le « défi » (*Herausforderung*) de prolonger son séjour, compromettant ainsi sa santé et son avenir. À l'image de Hans avançant péniblement au milieu de la tempête de neige par manque de visibilité, le lecteur progresse dans sa lecture sans parvenir à saisir complètement ce personnage apparemment simple, mais infiniment complexe. Un héros capable de s'approprier des notions compliquées et de participer à des débats très élaborés avec ses précepteurs ; mais qui est incapable de retrouver le chemin du retour. Un personnage suffisamment lucide pour comprendre qu'il s'est égaré, sans chercher toutefois à prendre une autre voie. À travers lui, l'auteur nous montre notre tendance à nous faire des illusions, nous lecteurs qui voulions croire que Hans était supérieur aux autres pensionnaires, mais qui comme les autres ne quittera les lieux que lorsque la guerre rend insoutenable la routine éternelle du Berghof.

Dans *DZ,* Thomas Mann illustre les dangers encourus par les jeunes qui séjournent longtemps dans des établissements de cure, tel que le sanatorium Berghof. Bien que cet établissement soit une création du lauréat allemand, il s'est inspiré de son expérience et de celle son épouse afin de dresser un portrait réaliste de la vie menée en altitude. Sans le savoir, le romancier allemand décrit les symptômes d'une maladie que l'on nommera plus tard *„der Zauberberg-Krankenheit“*, caractérisée notamment par la prise obsessive de température et surtout par la perte de l'envie de reprendre sa vie[2]. Cette dernière préoccupation met en exergue deux postures qui coexistent dans *DZ*, celle du bien-portant comme être productif et, par opposition, celle du malade comme déviant puisque sa maladie le rend inactif. Le narrateur multiplie les arguments d'une part et d'autre sans toutefois se manifester en faveur de l'une ou de l'autre.

De manière plus générale, nous avons démontré que la contagiosité apparait sous la forme de l'attirance et de la séduction. Ainsi, le cas de Hans Castorp, ce visiteur de la plaine devenu résident, ne constitue pas une exception, comme le prouve le cas de son oncle James Tienappel. Contrairement aux autres

---

[1] OLIVEIRA Claire de, « Postface », *op. cit.*, p. 749.
[2] HERWIG Malte, « The 'Magic Mountain Malady' : *Der Zauberberg* and the medical community, 1924-2006 », *op. cit.*, p. 254-256.

romans du corpus où les gens évitent le contact et fuient les malades, dans *DZ* les individus sont irrémédiablement entrainés dans un cercle d'habitudes les libérant des impératifs de la vie dans la plaine. Seul Tienappel saisit son moment de lucidité et quitte les lieux pour éviter d'être infecté, tandis que son neveu, « acclimaté » et donc adapté et intégré complétement dans la routine du sanatorium, ne songe plus à quitter sa patrie. L'emploi fréquent du discours indirect libre par le narrateur fait coïncider le point de vue du narrateur avec celui de Hans Castorp, de sorte que le lecteur se trouve aux prises avec le point de vue de ce dernier. Ce procédé empêche le lectorat de remarquer, lors de la première lecture, que le personnage principal se dupe lui-même. Les relectures révèlent néanmoins ce trait de la personnalité du héros et surtout le manque de visibilité qui règne dans l'intrigue. Le narrateur maintient plusieurs hypothèses. Ainsi, Hans serait à la fois malade avant d'arriver, mais il est tout de même présenté comme un simple visiteur de la plaine. Au gré des commentaires du narrateur, le lecteur alterne entre sa propre lucidité et son aveuglement.

2 Les temps de fièvres

Dans les romans d'Albert Camus et de Philip Roth, l'intrigue se situe temporellement à la même période : chez le premier, durant une année indéfinie des années quarante (194.), et chez le second pendant l'été 1944. Ainsi, les épidémies de peste et de poliomyélite se déroulent au cours et à l'issue de la Deuxième Guerre mondiale. De plus, dans les deux romans, il existe une corrélation entre la fièvre et la chaleur, de sorte que l'apogée des deux maladies coïncide avec les mois d'été. La chaleur semble arrêter le temps. C'est pourquoi dans *LP* et dans *N,* le temps mis à raconter (*Erzählzeit*) dépasse le temps raconté (*erzählte Zeit*). Les temps de fièvres désignent ici l'état collectif d'agitation des populations qui tentent de survivre aux fléaux. Nous examinons dans cette partie la manière dont ces temps de crises révèlent aux personnages de Bernard Rieux (*LP*) et d'Arnold Mesnikoff (*N*) la nécessité de mettre de l'ordre et de donner du sens au passé à travers l'écriture. Dans le cas de *LP*, il s'agit d'investir le passé pour mettre en relief les conquêtes humaines contre les fléaux, tout en révélant au lectorat la fragilité de ces victoires. Dans le cas de *N*, le narrateur s'intéresse uniquement au mois de juillet 1944, moment charnière pour le narrateur et pour le personnage principal, puisqu'il s'agit de l'instant où l'avenir semblait leur appartenir juste avant que la polio ne détruise à jamais leurs illusions concernant le futur.

a La chronique de Bernard Rieux

Dès la première phrase, le narrateur de *LP* se montre ambigu tant par rapport au cadre spatio-temporel que par rapport à la nature du récit : « Les curieux événements qui font le sujet de cette chronique se sont produits en 194., à Oran. » (11) Même s'il précise que les événements se sont produits à Oran, chez Camus cette ville s'avère un « lieu neutre » (11) où tout peut arriver. Afin de rendre « neutre » cet aspect, le narrateur efface les traits qui pourraient distinguer cette ville d'une autre. Il s'agit alors d'« une ville sans pigeons, sans arbres et sans jardins, où l'on ne rencontre ni battements d'ailes ni froissements de feuilles » (11). Un lieu dépourvu de caractéristiques propres équivaut à un décor vide où les actions qui se déroulent pourraient se dérouler ailleurs. En ce qui concerne la datation, le narrateur situe l'intrigue dans une décennie et non pas dans une année précise. Étrange chronique que celle-ci, où le chroniqueur se montre imprécis et vague.

Par ailleurs, l'instance narratrice se présente d'emblée comme un témoin devenu un historien amateur « par la force des choses » (14). On lit :

> Bien entendu, un historien, même s'il est un amateur, a toujours des documents. Le narrateur de cette histoire a donc les siens : son témoignage d'abord, celui des autres ensuite, puisque, par son rôle, il fut amené à recueillir les confidences de tous les personnages de cette chronique, et, en dernier lieu, les textes qui finirent par tomber entre ses mains. (14)

Cet historien occasionnel fonde ses affirmations sur des documents oraux éminemment subjectifs puisqu'il s'agit de « témoignages » ou encore de « confidences ». De plus, il opère un tri de ses sources en raison de leur disponibilité et non en raison de leur pertinence. Même si le narrateur « fait œuvre d'historien » (14), tant le choix des sources que leur gestion démontrent que les faits historiques sont vus à travers la subjectivité du narrateur qui devient « l'historien des cœurs déchirés » (125).

Bien que le terme « chronique » soit employé à quatre reprises dans ce prologue, l'historien occasionnel ne prétend pas être objectif, mais « [sa] tâche est seulement de dire : "Ceci est arrivé", lorsqu'il sait que ceci est, en effet, arrivé, que ceci a intéressé la vie de tout un peuple, et qu'il y a donc des milliers de témoins qui estimeront dans leur cœur la vérité de ce qu'il dit. » (14). Ce qui compte c'est l'authenticité des faits, de sorte que le lectorat n'est pas appelé à juger, seuls les témoins des événements pouvant le faire. Par conséquent, le mot « chronique » est à comprendre au sens large du terme, c'est-à-dire comme un récit mettant en scène des personnages réels ou fictifs, tout en évoquant des faits historiques authentiques, et en respectant l'ordre de leur déroulement.

Il s'agit d'un ordre du temps décrivant une crise. La première partie constitue un temps préparatoire qui suit l'arrivée de la peste dans la cité — par le biais des rats — jusqu'à la fermeture d'Oran pour empêcher la propagation de la peste. La deuxième partie décrit le commencement de la crise dans la ville désormais fermée. L'épidémie porte la contagion du désordre, de sorte que la population est en proie à la peur et à la panique. Mais aussi à la révolte, dans le sens où les personnages principaux s'opposent au mal et organisent un groupe de volontaires pour lutter contre le fléau. La troisième partie constitue une progression dans laquelle le narrateur affirme le règne de la peste. Dans la quatrième partie, la peste atteint son sommet, la terreur s'accentuant et culminant avec la mort du fils de Joseph Grand. Ce dernier en est aussi atteint, mais il guérit, ce qui ouvre une ère nouvelle : la peste recule. Enfin, la cinquième partie constitue le temps de la résolution de la crise : la peste abandonne progressivement la ville et ses portes s'ouvrent enfin.

LP s'achève par un dernier chapitre, une sorte d'épilogue, dans lequel l'identité du narrateur est révélée : il s'agit du docteur Bernard Rieux. L'épilogue complète le prologue où le narrateur dispose son lectorat à la relation des faits historiques authentiques qui seront racontés avec minutie. On lit : « il est peut-être temps de laisser les commentaires et les précautions de langage pour en venir au récit lui-même. La relation des premières journées demande quelque minutie. » (14) Du latin *minutia* (« poussière »), la minutie désigne l'application attentive aux choses de peu d'importance. Dès le début, l'instance narratrice attire l'attention du lecteur sur tout ce qui parait à première vue mineur ou sans importance, mais qui s'avère capitale dans l'intrigue.

Ce souci du détail de l'instance narratrice de *LP* rappelle les mots du *Vorsatz* de *DZ* : *„daß nur das Gründliche wahrhaft unterhaltend sei*[1]*."* (10) Dans les deux romans, il s'agit d'annoncer au lectorat que la narration se fera de manière progressive. Dans *LP*, dans le chapitre qui suit le prologue, l'apparition des rats morts à Oran est relatée jour après jour. L'intrigue commence le 16 avril au cabinet du docteur Rieux qui « buta sur un rat mort » (15). Le 17 avril, le concierge trouve trois rats morts au milieu du couloir et « le docteur compta une douzaine de rats jetés sur les débris de légumes et les chiffons sales. » (16) Le 18 avril, il y a déjà « des centaines de cadavres de rats. » (21) La mention du terme « invasion » (21) en particulier n'est pas anodine. Une relecture restitue son importance dans l'intrigue, l'invasion renvoyant à la fois à la propagation de la maladie et à l'occupation par les Allemands du territoire français. Dans les deux cas, il s'agit de pénétrer subitement et massivement pour se rendre maitre.

[1] « [S]eule la minutie est véritablement amusante. » (8)

La narration s'accélère ensuite par une ellipse narrative entre le 18 et le 25 avril, journée qui occupe à peine un paragraphe et au cours de laquelle « six mille deux cents trente et un rats [sont] collectés et brûlés » (22). L'accélération de la narration se poursuit avec une nouvelle ellipse narrative qui nous fait passer du 25 au 28 avril, date à laquelle « huit mille rats environ [sont collectés] » (23). Dix jours suffisent pour que la population locale commence à s'alarmer : « l'anxiété était à son comble dans la ville. On demandait des mesures radicales, on accusait les autorités » (23). La journée du 29 avril sert de répit car « le service de dératisation n'avait collecté qu'une quantité négligeable de rats morts. » (23) La narration ralentit et l'instance narratrice profite de ce ralentissement pour introduire les personnages du père Paneloux, de Joseph Grand et de Cottard. Il s'agit également de la première fois que le terme « épidémie » est mentionné sans que le narrateur n'ajoute de commentaires à cet égard : « Rieux demanda au Père Paneloux ce qu'il pensait de cette histoire de rats : — Oh ! dit le Père, ce doit être une épidémie » (23). L'apparente accalmie, ainsi que le refus de Rieux de parler de peste, rendent compte d'un certain état d'esprit, celui de la négation. Les Oranais se croient à tort épargnés par le malheur jusqu'à la journée du 30 avril où survient le premier décès, celui de M. Michel, le concierge.

Si, dans le premier chapitre, le décompte sert à mesurer la progression de l'invasion des rats, dans le deuxième chapitre c'est le nombre de vies humaines qui signalent le passage de la peste de l'animal à l'homme. La progression de la transmission interhumaine commence à partir de la mort du concierge, qui constitue le premier cas de peste. Le deuxième est celui d'un dénommé Camps qui meurt « [a]près l'histoire des rats. » (29) Ce sont les carnets de Jean Tarrou qui contiennent les informations relatives à la contagion de la peste parmi les Oranais. Contrairement au décompte fait des rats, l'instance narratrice se montre assez imprécise sur la propagation, aucune date ou aucun repère temporel externe n'étant mentionné. À partir du moment où la peste est déclarée, le temps se mesure par la maladie elle-même : « la troisième semaine de peste avait compté trois cent deux morts » (77). Les repères se situent désormais à l'intérieur de l'intrigue, ainsi la mort du concierge ou encore le prêche du père Paneloux deviennent des indications temporelles au sein du roman : « Peu après le prêche, les chaleurs commencèrent. On arrivait à la fin du mois de juin. » (106)

Le narrateur ne précise plus que les mois et les saisons. L'été mérite une attention particulière, puisque *LP* établit une équivalence entre la chaleur et la peste. Le mois d'août, le plus chaud de l'année de la peste, s'avère aussi le plus accablant pour les Oranais. La période allant de juin à septembre couvre la fin de la deuxième et la troisième partie du roman. La narration fait coïncider l'été avec un état collectif d'agitation : vols, pillages, tentatives de fuite, il y a « dans la ville un

souffle de révolution qui provoqua quelques scènes de violence. » (158) Les autorités répondent à ces incidents par des mesures d'exception : l'isolement de certains quartiers, l'instauration d'un couvre-feu et des exécutions extrajudiciaires.

C'est aussi pendant les mois les plus chauds de l'année que le narrateur mentionne avec malaise la manière dont l'administration se débarrasse des cadavres. Le problème est d'abord arithmétique : la maladie se propageant rapidement dans le temps, le nombre des personnes décédées excède la capacité du cimetière. Ainsi, les autorités interdisent les cérémonies, les pompes funèbres sont supprimées et « à partir du mois d'août, [...] les corps étaient jetés dans les fosses. Ils n'avaient pas fini de basculer que les pelletées de chaux s'écrasaient sur leurs visages et la terre les recouvrait de façon anonyme, dans des trous que l'on creusait de plus en plus profonds. » (164) Oran est brûlée par le soleil de l'été comme les corps des pestiférés sont eux aussi brûlés dans des fours crématoires :

> [O]n achemina vers le four crématoire tous les restes exhumés. Il fallut bientôt conduire les morts de la peste eux-mêmes à la crémation. [...] On reporta plus loin le piquet de garde et un employé de la mairie facilita beaucoup la tâche des autorités en conseillant d'utiliser les tramways qui, autrefois, desservaient la corniche maritime, et qui se trouvaient sans emploi. (164)

Dans la troisième partie, le champ lexical de la chaleur est omniprésent : l'été, le four, le soleil, ainsi que les flammes et la vapeur :

> Vers le matin, en tout cas, les premiers jours, une vapeur épaisse et nauséabonde planait sur les quartiers orientaux de la ville. [...] Les jours de grand vent seulement, une vague odeur venue de l'est leur rappelait qu'ils étaient installés dans un nouvel ordre, et que les flammes de la peste dévoraient leur tribut chaque soir. (165)

Les lecteurs de *LP* reconnaissent les allusions à l'univers concentrationnaire : les étranges convois de tramways renvoient aux trains de la mort, la présence des fours crématoires ainsi que les vapeurs nauséabondes venus de l'est rappellent les horreurs des camps d'extermination nazis.

La fictionnalisation de cette réalité historique s'avère problématique pour l'auteur qui, n'ayant pas fait lui-même l'expérience des camps allemands, consigne dans ses *Carnets :* « Ce qui me ferme la bouche, c'est que je n'ai pas été déporté. Mais je sais quel cri j'étouffe en disant ceci[1]. » Par ailleurs, certains de ses contemporains jugent qu'une maladie quelle qu'elle soit ne peut rendre compte de l'horreur créée par l'être humain. Tel est l'avis de Roland Barthes qui, en 1955, rédige une analyse de *LP* publiée dans *Club*, Bulletin du Club du Meilleur livre, où il écrit ceci :

---

[1] Albert CAMUS, *Œuvres complètes II 1944-1948*, op. cit., p. 1107.

> L'histoire ne propose pas que des fléaux inhumains, mais aussi des maux humains des guerres, des oppressions et pourtant tout aussi meurtriers, sinon plus. [...] Que dois faire l'homme devant l'assaut de l'homme ? Que feraient les combattants de la peste devant le visage trop humain dont elle doit être le symbole général et indifférencié[1] ?

Barthes dissocie les deux sens de la peste dans le roman : la guerre et la maladie. Le premier résulte des actions humaines, tandis que sur la seconde, l'individu n'a pas de prise. Ces deux fléaux ne sont pas équivalents. Selon lui, la conjoncture historique est trop profonde pour faire équivaloir le nazisme à l'épidémie.

La représentation de la Résistance, sous la forme des formations sanitaires dans *LP,* est particulièrement visée par la critique de Barthes :

> Rieux, Tarrou ne connaissent les joies de leur morale que sous la forme d'une amitié silencieuse ; ils ne sont à aucun moment soutenus par une solidarité générale et bien définie (politique au sens fort du terme). Le monde de Camus est un monde d'amis, non de militants[2].

En effet, dans le roman de Camus, il n'y a pas de « solidarité générale », mais seulement les actions d'une minorité d'individus courageux pour qui « il fallait lutter de telle ou telle façon et ne pas se mettre à genoux » afin « d'empêcher le plus d'hommes possible de mourir » (126). À cet égard Jeanyves Guérin, spécialiste de l'œuvre camusienne, affirme que le lauréat algérois opère une mise à distance des récupérations gaullistes et communistes de la Résistance : « Camus sait en 1947 que la Résistance n'a jamais été un mouvement majoritaire ni de masse et que la Libération n'a été possible que grâce à une intervention extérieure[3]. »

Au lieu de mettre en scène les figures de la Résistance, Camus préfère décrire le cheminement des êtres « insignifiant[s] et effacé[s] » (129) qui font « des petits efforts quotidiens » (130) pour s'opposer à la terreur, quel que soit le visage qu'elle emprunte. C'est pour cela que le narrateur refuse d'employer « le ton de l'épopée » (130) et choisit d'accorder « à l'héroïsme la place secondaire qui doit être la sienne » (129). L'instance narratrice considère que le représentant des formations sanitaires est « Grand, qui n'avait rien d'un héros » (126). Si le narrateur de *LP* revendique dès le début la minutie de la chronique, c'est justement parce qu'il relate des actions qui manquent d'éclat, effectuées par des gens conventionnels.

La narration se présente dans *LP* comme une accumulation de « menus faits », selon les termes de Barthes, et ce déroulement lent de l'intrigue ne parvient pas à bouleverser le lectorat. On lit :

> La chronique est ici faite de petites histoires courantes : une rencontre, une visite, un télégramme, un édit, une conversation, une tentative de fuite, voire une mort parmi des

---

[1] « Une polémique intéressante : Barthes-Camus »,*La peste d'Albert Camus*, Paris : Gallimard, 1991, p. 189.
[2] *Ibid.*
[3] GUÉRIN Jeanyves, *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit.*, p. 776.

> centaines d'autres, tous ces menus faits qui lient entre eux quelques habitants d'Oran au fur et à mesure que la Peste passe, ils courent le long des mois, ni plus vite ni plus lentement qu'elle, sans jamais enfler jusqu'à l'intrigue ni au drame[1].

Le narrateur a pleinement conscience que le temps s'écoule de manière régulière dans la narration, puisqu'il affirme que « la peste [...] était monotone. » (87) Les habitants d'Oran, selon l'instance narratrice, vivent « [c]es journées terribles de la peste [...] comme un interminable piétinement qui écrasait tout sur son passage. » (166) De sorte que le temps de la peste est un piétinement difficile des survivants jusqu'à la délivrance.

Toutefois, Roland Barthes interprète cette lente progression dans *LP* comme un manque de structure. « Le propre de l'Histoire, — écrit Barthes — c'est d'organiser le dévoilement progressif des faits en fonction d'un épicentre extérieur à la crise elle-même, c'est de substituer à l'idée de temps, celle de structure[2]. » En faisant référence à l'Histoire, Barthes conçoit *LP* comme une trace du passé, en l'occurrence de la Deuxième Guerre mondiale, qui permet de repenser l'événement historique à travers l'analyse de ce roman. Du fait que son auteur a appartenu à la Résistance[3], *LP* apparait comme une sorte de témoignage de ces années noires. C'est en tant que document historique que Barthes reproche à son créateur une représentation de la Résistance qui ne rend pas compte du caractère politique qu'elle possédait. L'analyse proposée par Barthes abolit la distance recherchée par le romancier algérois vis-à-vis des évènements qu'il décrit. À cet égard, Marie Thèrese Blondeau, qui a étudié les manuscrits de *LP,* explique comme suit la démarche d'Albert Camus : « *La peste* est imprégnée de l'époque, certes, mais l'étude des manuscrits et brouillons montre que Camus a finalement choisi de gommer, en quelque sorte, les allusions trop directes aux événements historiques[4]. »

Même si la tentation est forte de confondre le narrateur-témoin de *LP* avec l'écrivain-témoin, l'effacement auquel procède Camus témoigne d'une volonté de prendre de la hauteur vis-à-vis des événements historiques. En 1959, quatre ans après la publication de l'article de Barthes, Gabriel García Márquez publie une analyse de *LP* intitulée « Dos o tres cosas sobre la novela de La Violencia ». Le romancier colombien restitue la place de Camus en tant que témoin privilégié de l'Occupation, lorsqu'il affirme que l'écrivain algérois a dû être pris d'une sueur froide en écrivant des éditoriaux clandestins dans sa cachette de Paris, tandis que

---

[1] « Une polémique intéressante : Barthes-Camus », *op. cit.*, p. 185.
[2] *Ibid.*, p. 184.
[3] GUÉRIN Jeanyves, *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit.*, p. 776.
[4] BLONDEAU Marie-Thérèse,« Éléments de la genèse du roman », *La Peste d'Albert Camus*, Paris : Gallimard, 1991, p. 154.

les tirs des nazis chassant des résistants résonnaient à l'horizon[1]. Si García Márquez érige *LP* en modèle du roman sur la période de *La Violencia*, c'est parce que ni le contenu politique, ni le contexte historique, ne parviennent à éclipser l'intrigue. Dans *LP,* écrit García Márquez, toutes les informations que l'auteur possède sont strictement dosées dans leur fonction de source documentaire[2].

La question des sources documentaires se situe au cœur de la polémique qui oppose Barthes à Camus. Comme l'affirme García Márquez, Camus effectue un vrai travail documentaire, mais uniquement en ce qui concerne la maladie, car pour la Résistance, l'écrivain algérois — comme le docteur Rieux — ne possède que des documents subjectifs, puisque la période de rédaction définitive (1942 et 1946) est contemporaine des événements[3]. Ainsi, Camus a connaissance de l'existence des camps allemands par le biais des témoignages de rescapés, notamment celui de Jacqueline Bernard, collaboratrice de *Combat*, détenue au camp de concentration de Ravensbrück[4]. De sorte qu'il ne possède pas à l'époque de sources écrites faisant autorité. Lorsque Barthes affirme que Camus dans *LP* n'a pas substitué l'idée de temps à celle de la structure, ce qui est selon ses propres mots « [l]e propre de l'Histoire », Barthes confond le travail de l'historien avec celui du romancier.

À ce propos, Paul Ricœur, dans *Temps et récit III : Le temps raconté*, fait la distinction suivante : « à la différence du romancier, l'historien a une double tâche : construire une image cohérente, porteuse de sens, et "construire une image des choses telles qu'elles furent en réalité et des événements tels qu'ils sont réellement arrivés[5]." » Même si le narrateur de *LP* recherche aussi l'authenticité et que, ce faisant il fait « œuvre d'historien » (14), le romancier de son côté prend le parti d'abolir toutes les références évidentes, de brouiller le cadre spatio-temporel, et ce afin de permettre au fléau d'emprunter tous les visages de la tyrannie et de rendre la lutte contre celle-ci universelle.

C'est pour cette raison que Camus répond à Barthes en faisant référence à la fin de son roman :

> La Peste, se termine, de surcroît, par l'annonce et l'acceptation, des luttes à venir. Elle est un témoignage de "ce qu'il a fallu accomplir et que sans doute (les hommes)

---

[1] GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, « Dos o tres cosas sobre "La novela de la violencia" », *op. cit. "Sin duda, Camus no vio la peste. Pero debió sudar hielo en las terribles noches de la ocupación, escribiendo editoriales clandestinos en su escondite de París, mientras sonaban en el horizonte los disparos de los nazis cazando resistentes."*

[2] *Ibid. "Casi como al descuido, esos conocimientos están aprovechados a todo lo largo del libro, inclusive con estadísticas y fechas, pero estrictamente calibrados en su función de soporte documental."*

[3] GUÉRIN Jeanyves, *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit*., p. 664.

[4] *Ibid*., p. 118.

[5] RICŒUR Paul, *Temps et récit III : Le temps raconté*, *op. cit*., p. 210.

> devraient encore accomplir contre la terreur et son arme inlassable, malgré leurs déchirements personnels[1]."

Même si l'expérience de ces années sombres ont inspiré *LP* à son créateur, il serait réducteur d'y lire entre les lignes uniquement la trace du passé, alors que le roman est tourné vers l'avenir. Camus transpose à son narrateur la nécessité de rendre compte des faits tels qu'ils se sont passés pour que le passé survive en laissant une trace écrite : « Rieux décida alors de rédiger le récit qui s'achève ici, [...] pour laisser du moins un souvenir de l'injustice et de la violence qui leur avaient été faites, et pour dire simplement ce qu'on apprend au milieu des fléaux » (279).

Nous, lecteurs, devenons par la lecture les héritiers de ce passé, et sommes investis de l'apprentissage des personnages fictifs dans un contexte historique bien réel. *LP* s'achève avec la certitude de la menace qui hante encore l'humanité, puisque « la peste ne meurt ni ne disparaît jamais » (279). Il s'agit de révéler la nature fragile des conquêtes humaines : « cette chronique ne pouvait pas être celle de la victoire définitive. » (279) La vision proposée par Camus dans *LP* est celle d'un monde constamment menacé, par la maladie et par la guerre, dont le roman se veut à la fois une trace du passé et un objet destiné à susciter et à inspirer les futurs lecteurs pour mener les luttes à venir.

b La nostalgie d'Arnold Mesnikoff

C'est aussi durant la période de la Deuxième Guerre mondiale que se déroule le drame de Bucky Cantor dans *N.* Ce choix permet d'établir un parallèle avec *LP*, roman que le romancier de Newark a par ailleurs lu en préparation de son dernier roman, comme l'atteste Claudia Roth Pierpont dans *Roth Delivré : un écrivain et son œuvre* : « Roth avait relu *La Peste* de Camus avant d'écrire *Némésis*, [...] Camus use également d'une ficelle avec la narration [...] mais Roth dit que l'idée de faire raconter l'histoire par une victime de son épidémie ne lui est venue qu'au fil de l'écriture[2]. » Dans *LP*, le narrateur est le médecin, tandis que dans *N*, c'est l'une des victimes de la polio qui narre les événements. Tandis que le premier met l'accent sur les efforts fournis afin de vaincre le fléau, le deuxième insiste sur l'incapacité des enfants et des parents à se défendre face à un mal invisible qui pourchasse ses victimes : *"Polio — or infantile paralysis, as it was called when the disease was thought to infect mainly toddlers — could befall anyone, for no apparent reason[3]."* (3) Dans les deux romans, cet ennemi invisible a été comparé au nazisme.

---

[1] « Une polémique intéressante : Barthes-Camus », *op. cit.*, p. 191.

[2] ROTH PIERPONT Claudia, *Roth délivré : un écrivain et son œuvre*, *op. cit.*, p. 358.

[3] « La polio, ou paralysie infantile, comme on l'appela tant qu'on pensa qu'elle affectait principalement les enfants en bas âge, pouvait tomber sur n'importe qui, sans raison apparente. » (5)

Mais si dans *LP*, cette interprétation a été validée par Camus lui-même[1] , il en va tout autrement dans *N*.

En effet, le romancier de Newark se positionne contre le politiquement correct durant toute sa carrière littéraire. Claudia Roth Pierpont cite une conversation privée avec l'écrivain sur ce sujet :

> Il ne voulut jamais écrire le genre de livre où "des Juifs se plaignent de l'antisémitisme autour de la table de la cuisine" dit-il en secouant la tête. "Pour qui me prend-on, Neil Simon ?" Pire encore "c'est exactement le genre de livre que les rabbins voulaient que j'écrive autrefois[2]".

Deux exemples suffisent à démontrer le refus de Roth de révérer le statut de victime. Le premier concerne un scénario rédigé au début des années soixante sur la figure controversée de Jacob Gens. En tant que chef du gouvernement juif du ghetto de Vilnius (Lituanie), Gens procède à un échange avec les nazis : afin de sauver des vies, il en sacrifie d'autres et parmi elles des résistants[3]. Avant que Hannah Arendt attire l'attention sur les *Judenräte* dans *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal* (1966), où a été évoqué le cas de Gens, il était problématique de raconter l'histoire d'un Juif qui en dénonce d'autres. Alors, la chaine qui souhaitait produire le scénario renonce à ce projet et même si Roth n'était pas d'accord à l'époque, il change d'avis par la suite en affirmant : « " C'était trop tôt" », et ajoute avec ironie : « "j'aurais dû sans doute m'enfuir en Argentine comme Eichmann[4]." » Le deuxième exemple concerne un roman plus contemporain, *The Plot Against America* (2004), dans lequel Roth imagine que les élections de 1941 sont remportées par l'aviateur Charles Lindbergh. Ce dernier se montre favorable au régime nazi et conclut un pacte de non-agression avec l'Allemagne. Toutefois, dans ce roman, il n'est pas question de camps de concentration ni de politiques nazies meurtrières. L'accent y est mis sur la discrimination résultant des gens ordinaires.

Il n'est donc pas surprenant que même si l'intrigue de *N* se situe en 1944 dans le quartier juif de Weequahic, il n'y ait pas de références littérales à l'extermination des Juifs d'Europe. À deux reprises seulement, le mot « nazi » apparait dans *N*, et toujours en rapport avec l'Occupation : « la France occupée par les nazis » (*Nazi-occupied France*), et plus loin « l'Europe occupée par les nazis » (*Nazi-occupied Europe*). Ce qui est mis en évidence est l'appropriation, l'invasion, l'intrusion de l'ennemi dans le territoire. Si Bucky compare sa lutte contre la polio

---

[1] Dans une lettre d'Albert Camus adressée à Roland Barthes sur *La Peste*¸ il écrit que « cet ennemi qui n'est pas nommé, tout le monde l'a reconnu, et dans tous les pays d'Europe. » Voir « Une polémique intéressante : Barthes-Camus », *op. cit.*, p. 190.

[2] ROTH PIERPONT Claudia, *Roth délivré : un écrivain et son œuvre*, *op. cit.*, p. 314.

[3] *Ibid.*, p. 38.

[4] *Ibid.*, p. 40.

à celle de ses amis Jake et Dave contre les nazis, c'est parce que comme eux il tente de repousser les avancées de l'ennemi qui assiège la ville. La métaphore militaire sert à décrire le phénomène contagieux, puisqu'il s'agit de conquérir des territoires (le corps social ou le corps individuel) et d'assurer ses positions.

De fait, les références à la guerre servent dans *N* à décrire une génération de jeunes hommes qui sont partis faire la guerre en Europe. Parmi eux ne figure pas le personnage de Bucky Cantor, qui est ainsi introduit : *"The playground director that year was Bucky Cantor, who, because of poor vision that necessitated his wearing thick eyeglasses, was one of the few young men around who wasn't off fighting in the war*[1]*."* (10) La seule présence de Bucky dans les rues du quartier constitue une rareté, étant donné que les jeunes hommes de son âge sont partis faire la guerre. Il importe moins pour le narrateur de préciser la guerre et l'année à laquelle il se réfère que de définir le personnage par rapport à cet événement précis qu'il a manqué. Même lorsque l'instance narratrice précise, une vingtaine de pages après le début, qu'il s'agit de l'année 1944, cette information n'est pas liée aux événements historiques, mais aux faits de la fiction, à savoir la mort du grand-père de Bucky et l'arrivée des Italiens qui menacent de propager la polio : *"The old man was dead of a heart attack by July 1944, when ten Italians drove up to the playground*[2]*"* (25). La guerre dans *N* sert à définir le personnage de Bucky et à justifier son comportement, mais il ne constitue en aucun cas le thème principal du roman.

Ce n'est pas une fresque historique qui intéresse le romancier de Newark, mais l'impuissance des gens face à l'Histoire et face à leurs erreurs incessantes. Ainsi, un jeune homme fort physiquement, avec le sens de la responsabilité et le désir de se distinguer au champ de bataille, ne parvient pas à rejoindre l'armée à cause d'un problème de vue. Le sentiment de honte rogne l'esprit de Bucky : *"He felt the shame of someone who might by himself made a difference as the U.S. forces in the Pacific suffered one colossal defeat after another*[3]*."* (27) Même si la narration se fait à la troisième personne, il ne s'agit pas d'un narrateur omniscient capable de connaitre l'avenir, mais d'un narrateur intradiégétique. De sorte que les informations sont limitées à ce qu'il connait. L'utilisation du modal *"might"* témoigne du caractère hypothétique de l'énoncé : l'instance narratrice imagine que Bucky aurait pu transformer les défaites américaines en victoires, mais les

[1] « Le directeur du terrain de jeu cette année-là était Bucky Cantor qui, obligé de porter des lunettes à verres épais à cause de sa vue basse, faisait partie des rares hommes jeunes qui n'étaient pas partis se battre à la guerre. » (8)

[2] « En juillet 1944, lorsque les Italiens débarquèrent près du terrain de jeu, et que Mr Cantor s'en débarrassa, le vieillard était déjà mort, victime d'une crise cardiaque » (14).

[3] « Il était honteux comme quelqu'un dont la seule présence aurait pu inverser le cours des choses, tandis que les forces américaines du Pacifique subissaient raclée sur raclée. » (15)

résultats de ces actions demeurent indéterminés. Ce degré d'incertitude dans la narration insiste sur l'incapacité humaine de connaitre l'avenir.

Il s'agit d'une conviction personnelle du romancier qui, selon Claudia Roth Pierpont, « est résolu à réfuter [...] la notion commune et souvent détournée — enracinée dans les conceptions freudiennes de la mythologie grecque et de nos vies — selon laquelle nous sommes psychologiquement complices de notre sort[1]. » Si Bucky ne peut pas défendre son pays et devenir un héros de guerre, il prend très au sérieux son rôle de protecteur des enfants contre la polio. De son point de vue, la polio apparait comme sa guerre personnelle et il compte y laisser sa peau s'il le faut. Bucky devient un héros à petite échelle lorsqu'il chasse les Italiens qui menacent les enfants du terrain de jeu, jusqu'au moment où soudainement, il décide de quitter la ville et de rejoindre Marcia dans le camp pour adolescents « Indian Hill ».

Ses motivations ne sont pas claires, il est même surpris de la décision qu'il vient de prendre au téléphone en acceptant de devenir directeur de sports nautiques à « Indian Hill ». Le narrateur parvient à décrire le décalage entre les idéaux du héros et ses agissements :

> *But when he hung up, there confronting him were his ideals — ideals of truthfulness and strength fostered in him by his grandfather, ideals of courage and sacrifice that he shared with Jake and Dave, ideals nurtured by him in boyhood to place himself beyond the reach of a crooked father's penchant for deceit — his ideals as a man demanding of him that he immediately reverse course and return for the rest of the summer to the work he had contracted to perform. How could he have done what he'd just done[2]? (135)*

Les pensées de Bucky et de la voix du narrateur se confondent, de sorte que l'on ne parvient pas à distinguer qui pose la dernière question. Est-ce Bucky qui se reproche son départ ? Ou est-ce le narrateur qui désapprouve le comportement de son ancien professeur de sports ? Dans les deux cas, la question finale demeure sans réponse et ce faisant, le narrateur met en exergue l'incapacité humaine à choisir, puisque le personnage principal de *N* trahit ses idéaux et, sans le savoir, contribue à sa propre perte.

À la lumière de ces informations, le problème de vue de Bucky acquiert un autre sens. De prime abord, sa vue basse justifie son absence à la guerre, mais un examen attentif révèle sa signification en tant que symbole de la connaissance. Au

---

[1] ROTH PIERPONT Claudia, *Roth délivré : un écrivain et son œuvre*, *op. cit.*, p. 356.

[2] « Mais lorsqu'il eut raccroché, il se retrouva face à ses idéaux — des idéaux de droiture et de force que lui avait inculqués son grand-père, des idéaux de courage et de sacrifice qu'il partageait avec Jake et Dave, des idéaux qu'il avait nourris dans son adolescence pour se mettre à l'abri du penchant à la tromperie d'un père escroc, ses idéaux d'homme exigeant de lui qu'il fasse aussitôt machine arrière et qu'il retourne pour le reste de l'été au travail pour lequel il s'était engagé. Comment avait-il pu faire ce qu'il venait de faire ? » (56)

début, le narrateur plonge Bucky dans l'obscurité afin de rendre compte de son problème de vue : *"[H]is eyes were so bad that when he put the glasses away at night to get ready for bed, he could barely make out the shape of the few pieces of furniture in his room*[1]*."* (20) Le manque de lumière correspond à l'ignorance, de sorte que le narrateur affirme à la fin du roman que *"Bucky wasn't a brilliant man — he wouldn't have had to be one to teach phys ed to kids*[2] *—"* (273). Bucky ignore ses propres motivations pour quitter la ville empestée, et de plus il se fait des illusions lorsqu'il croit pouvoir lutter seul contre la polio. La cécité de Bucky est bel et bien réelle.

Toutefois, cet aveuglement sur soi se transforme en clairvoyance. Le malvoyant acquiert par la force des choses la lucidité. Si, au début du roman, Bucky s'était fait des illusions en se prenant pour un héros capable de protéger les enfants d'une menace invisible ; lorsque les adolescents de « Indian Hill » tombent malades, il se rend à l'évidence : il est le vecteur de la maladie. Il avoue ceci à Arnold Mesnikoff, le narrateur : *""I wanted to help kids and make them strong, [...] and instead I did them irrevocably harm*[3]*.""* (271) Bien que Mesnikoff tente par tous les moyens de nuancer le rôle joué par son ancien professeur de sport dans la contagion, notamment en soulignant le manque d'évidences, Bucky accepte son rôle en tant que véhicule du mal. On lit :*""I remember one night Bill Blomback telling the kids about the Indians, telling them how the Indians believed that it was an evil being, shooting them with an invisible arrow, that caused certain of their diseases*[4]*—""* (271). Une fois que Bucky a compris son rôle dans le drame de Newark et du camp « Indian Hill », il s'écarte du monde en acceptant sa punition.

Cette acceptation constitue la véritable clairvoyance du héros de *N* d'après Philip Roth, qui affirme que « "Bucky comme Œdipe choisit de vivre comme il le fait en acceptant de reconnaitre le plus grand événement de sa vie[5]." » Cette reconnaissance contraste fortement avec l'attitude du narrateur qui cherche inlassablement à innocenter Bucky, et ce malgré le refus de celui-ci. De sorte que le personnage central et le narrateur ont des avis divergents sur les mêmes événements, et cependant c'est uniquement à travers le point de vue d'Arnie que l'histoire de Bucky nous est transmise. La révélation que la vie de Bucky nous est

---

[1] « [I]l avait les yeux si faibles que lorsqu'il enlevait ses lunettes le soir pour aller se coucher, il voyait à peine les contours des quelques meubles de sa chambre. » (12)

[2] « Bucky n'était pas un homme brillant — pas la peine d'en être un pour être prof de gym » (111).

[3] « "Je voulais aider les gosses à devenir forts, [...] et au lieu de ça, je leur ai fait un mal irrévocable." » (110)

[4] « "Je me rappelle un soir où Bill Blomback avait parlé aux enfants des Indiens, il leur avait expliqué que les Indiens croyaient que c'était un être malfaisant qui leur lançait une flèche invisible, provoquant ainsi certaines de leurs maladies..." » (110)

[5] ROTH PIERPONT Claudia, *Roth délivré : un écrivain et son œuvre*, *op. cit.*, p. 363.

racontée par l'un des enfants du terrain de jeu, dont on connait à peine quelques éléments biographiques, remet en question tout le récit.

Étant donné qu'Arnie était un enfant de douze ans à l'époque des faits, il voit Bucky comme un adulte qu'il idolâtre en partie en raison de ses prouesses physiques. Cette vénération enfantine renvoie un portrait biaisé par la subjectivité du narrateur. Ainsi, lorsque Bucky croit être la flèche invisible, le narrateur se presse de changer sa version des faits : "*" Don't" I protested. "Don't go any further with that, please. [...] You're not the Indians' evil being. You were not the arrow, either, damn it*[1]*"*" (272). Arnie Mesnikoff ne partage pas le point de vue de Bucky et s'il reproche à celui-ci son questionnement incessant, en réalité c'est lui, le narrateur, le vrai « maniaque du pourquoi » (*maniac of the why*) - pour reprendre l'expression par laquelle il définit son ancien professeur. C'est pour cela que toute la narration est entièrement tournée vers le passé, Mesnikoff ressassant le passé afin de trouver un sens au comportement de Bucky.

En effet, lors du dernier chapitre intitulé « Réunion » (*Reunion*), le lectorat découvre l'identité du narrateur qui, vingt-sept ans plus tard, croise son ancien professeur dans la rue et apprend de lui sa version des événements. Le narrateur accorde très peu d'importance aux événements postérieurs à cet été de 1944 : les vingt-sept années écoulées sont racontées en à peine cinq pages, tandis que les conversations avec Bucky qui tournent autour du même sujet occupent vingt-cinq pages. Le temps mis à raconter (*Erzählzeit*) dépasse largement le temps raconté (*erzählte Zeit*). Pour illustrer notre propos, signalons que dans le premier chapitre intitulé « Newark équatorial » (*Equatorial Newark*), le mois de juillet de 1944 occupe près de cent quarante pages. Plus la narration avance, plus le temps raconté (*erzählte Zeit*) rétrécit par rapport au temps mis à raconter (*Erzählzeit*). Ainsi, dans la deuxième partie intitulée « Indian Hill », six jours occupent soixante-dix-neuf pages et, à la fin de cette partie, seules deux journées sont racontées en vingt pages.

Une seule accélération du temps se produit entre la fin du deuxième chapitre et le début du troisième, lorsque la polio se déclare au camp de vacances. La narration rend compte de la précipitation avec laquelle les parents récupèrent leurs enfants afin d'éviter qu'ils soient contaminés. Il s'agit d'une lutte contre le temps car chaque seconde qu'ils demeurent exposés à la maladie compromet leur intégrité. Plus le temps s'écoule, plus il y a d'enfants malades : *"The next day, two more boys in Bucky's cabin [...] were diagnosed with polio [...]. Another nine of the*

[1] « — Non, ai-je protesté. Arrêtez ça, je vous en prie. [...] Vous n'êtes *pas* l'être malfaisant des Indiens. Vous n'avez pas non plus été la flèche, bon sang » (110).

Indian Hill campers fell ill and had to be hospitalized with polio when they got home[1]*"* (237). Même le déclenchement de la maladie chez Bucky et son traitement thérapeutique sont racontés succinctement, ce qui contraste fortement avec la minutie avec laquelle un seul mois est relaté dans les deux tiers du roman.

En relatant l'effondrement d'un héros qui lui semblait à l'époque invincible, Arnold Mesnikoff place son récit sous le signe du déclin. S'il s'attache à décrire précisément un seul mois, c'est parce qu'il s'agit d'un tournant dans la vie du héros et du narrateur : après ce mois de juillet, leurs vies vont changer à jamais. C'est pourquoi la narration s'achève avec le souvenir de Bucky exécutant à la perfection le lancer du javelot et délivrant le conseil suivant aux enfants : *""If you practice hard," he said, "and you work hard and you exercise diligently [...] I guarantee you, something will come of it*[2]*."""* (278) À cette époque-là, l'avenir semblait dépendre des efforts qu'ils étaient prêts à fournir, ils croyaient être maitres de leur destin et la maladie leur a appris leur impuissance. L'avenir dans *N* n'est qu'une illusion puisque les rêves des personnages sont brisés par une force impitoyable. Il importe moins pour le narrateur de trouver le pourquoi et le comment, que de se remémorer cette époque où il était un enfant comme les autres et que son professeur de sport ressemblait à une sorte d'Hercule des temps modernes, avant que la polio ne bouleverse irrémédiablement leurs vies.

Tant Camus que Roth décrivent le commencement, la progression, le sommet et la résolution de la crise. Dans le cas de *LP*, cette crise s'étend durant neuf mois environ, tandis que dans *N*, il s'agit d'un malheur qui s'abat soudainement sur les personnages. De plus, la résolution chez Camus permet d'entrevoir une ouverture sur l'avenir : le mal n'est pas conjuré pour toujours, il s'agit d'une victoire précaire. Mais dans l'univers de Philip Roth, l'avenir apparait comme un horizon ouvert à l'incertitude et sur lequel l'être humain n'a aucune prise. Les projets, les ambitions des personnages s'avèrent être des assemblages précaires dont l'épidémie révèle la nature fragile. Dans les deux romans, les narrateurs relatent des moments décisifs, des évènements qui bouleversent leurs existences. Face à ces changements radicaux et parce que l'avenir est en danger en permanence, ils décident de transmettre leur expérience subjective et l'écriture permet de fixer, de créer du sens, là où tout semblait être chaos.

---

[1] « Le jour suivant, il fut diagnostiqué que deux autres garçons du dortoir de Bucky [...] avaient contracté la polio [...]. Neuf autres des campeurs d'Indian Hill tombèrent malades et durent être hospitalisés pour cause de polio une fois rentrés chez eux » (96).

[2] « ["] [S]i vous travaillez dur, dit-il, si vous vous entraînez avec application, si vous faites régulièrement vos exercices [...] je vous garantis que vous obtiendrez des résultats. ["] » (113)

3 Les temps du choléra

La présence de la locution adverbiale *"en los tiempos de"*, dans le titre du roman de Gabriel García Márquez, situe l'intrigue dans un passé indéterminé où le choléra sévissait. Du fait de la polysémie du substantif *"cólera"*, qui en espagnol renvoie tant à la maladie qu'à la colère, les temps du choléra sont aussi les temps de la colère, c'est-à-dire de la guerre. L'amour constitue alors un refuge contre les deux fléaux qui réapparaissent sans cesse et qu'aucun médecin ne parvient à éradiquer pour toujours. Dans *ATC*, la lutte contre le choléra et contre la colère est à recommencer à chaque fois que ces fléaux refont surface. Dans cette partie, nous examinons d'abord la manière dont le temps à l'échelle humaine est raconté par l'instance narratrice. En particulier la vieillesse, qui apparait dans le roman comme une accélération soudaine du temps cosmologique et non comme une accumulation lente des jours, des mois et des années. Enfin, dans *ATC* comme dans *DZ*, le temps s'avère être aussi un excellent précepteur pour le héros, qui perfectionne ses facultés intellectuelles tout en parcourant le chemin escarpé de l'amour.

a Le temps humain

Le traitement du temps dans *ATC* diffère sensiblement des autres romans du corpus car, dans le roman de l'écrivain colombien, le temps raconté (*erzählte Zeit*) est nettement plus long que le temps mis à raconter (*Erzähltzeit*). En effet, les événements se déroulant sur plus de cinquante ans (*erzählte Zeit*) sont relatés au travers de cinq cents pages (*Erzählt Zeit*). Rappelons à cet égard que le premier chapitre narre la mort du docteur Juvenal Urbino et la réitération de l'amour de Florentino Ariza à Fermina Daza. Le dernier chapitre reprend l'intrigue au lendemain des funérailles du docteur Urbino et raconte la reprise de l'échange épistolaire entre Florentino et Fermina, jusqu'à leur escapade à bord d'un bateau sur le fleuve Magdalena.

Les temps du choléra sont ainsi narrés dans le chapitre trois, qui revient sur la vie du docteur Juvenal Urbino à Paris, où il s'est formé auprès d'Adrien Proust afin de combattre le choléra dans son pays. L'instance narratrice situe l'origine de cette volonté de vaincre le choléra dans le décès de son père, le docteur Marco Aurelio Urbino, emporté par la maladie. Afin d'éclairer le passé du personnage, l'instance narratrice utilise de nombreuses analepses et prolepses qui permettent de justifier ses choix. Ainsi, le besoin de Juvenal de se former à l'étranger provient du fait que les médecins les plus réputés à l'époque, comme son père, ignorent les

causes et les moyens de transmission du choléra. Cependant, les descriptions consacrées au choléra et à l'intervention salvifique du jeune docteur Urbino occupent à peine une dizaine de pages. Tandis que le reste du chapitre est consacré à la rencontre entre Juvenal et Fermina, leur mariage et leur voyage de noces, ainsi que les efforts de Florentino pour oublier Fermina Daza.

Dans *ATC* coexistent deux formes particulières du choléra : l'une qui correspond parfaitement aux descriptions médicales et l'autre dans laquelle la maladie est un avatar de l'amour. De manière tout à fait cohérente, la première se situe dans le troisième chapitre, et relève alors de la compétence du docteur Juvenal Urbino, qui parvient à faire reculer la maladie. Tandis que la deuxième forme du choléra apparait dans le chapitre deux, qui s'intéresse au personnage de Florentino Ariza. Il apparait d'emblée comme un malade : "*Fermina Daza estaba todavía a salvo hasta de la simple curiosidad del amor, y lo único que le inspiraba Florentino Ariza era un poco de lástima, porque le pareció que estaba enfermo*[1]*."* (90) De sorte que les deux personnages masculins occupent des positions antagoniques : si le malade d'amour jouit de son martyre, le médecin possède les connaissances pour s'en prémunir.

En effet, un collègue de Juvenal craint que l'une de ses patientes soit atteinte du choléra et l'exhorte à lui rendre visite afin d'écarter une possible contagion dans son quartier. La patiente en question n'est autre que Fermina Daza. Lors de l'auscultation directe qu'il effectue, Juvenal affirme n'avoir éprouvé aucun sentiment pour elle : *"El doctor Juvenal Urbino solía contar que no experimentó ninguna emoción cuando conoció a la mujer con quien había de vivir hasta el día de la muerte*[2]*."* (172) À partir du deuxième chapitre, le choléra se substitue souvent à l'amour, et le fait que ni le médecin ni la patiente ne soient atteints de la maladie démontre que leur conduite n'est pas motivée par la passion amoureuse. L'instance narratrice corrobore cette hypothèse en révélant les raisons du médecin d'épouser Fermina : *"Él era consciente de que no la amaba. Se había casado porque le gustaba su altivez, su seriedad, su fuerza, y también por una pizca de vanidad suya*[3]*"* (231). Quant à elle, les conditions matérielles dont jouit le médecin la poussent à accepter sa demande en mariage :

> *La verdad es que las pretensiones de Juvenal Urbino no habían sido nunca planteadas en términos de amor, y era por lo menos curioso que un militante católico como él sólo le*

[1] « Cependant, Fermina Daza était encore à l'abri de la simple curiosité de l'amour, et la seule chose que lui inspirait Florentino Ariza était un peu de pitié parce qu'elle le croyait malade. » (79)
[2] « Le docteur Juvenal Urbino avait coutume de dire qu'il n'avait ressenti aucune émotion lorsqu'il avait connu la femme avec laquelle il allait vivre jusqu'au jour de sa mort. » (152)
[3] « Il savait qu'il ne l'aimait pas. Il s'était marié parce que sa fierté, son sérieux, sa force lui plaisaient, et aussi sans doute à cause d'un brin de vanité » (206).

ofreciera bienes terrenales: la seguridad, el orden, la felicidad, cifras inmediatas que una vez sumadas podrían tal vez parecerse al amor: casi el amor. Pero no lo eran[1] *(294).*

Le médecin et son épouse n'éprouvent aucun symptôme de la maladie et cette apparente bonne santé du couple témoigne, dans la logique du roman, du manque d'amour.

L'opposition entre le médecin qui se prémunit contre la maladie de l'amour et le malade qui s'abandonne à sa souffrance, se maintient aussi au niveau de la structure du roman. En fait, le troisième chapitre consacré au personnage de Juvenal Urbino, et le deuxième chapitre portant sur le personnage de Florentino Ariza, pourraient se lire en vis-à-vis. Notons par exemple que le narrateur emploie les mêmes termes pour dresser le portrait des deux personnages masculins. Ainsi, Florentino Ariza *"era el joven más solicitado de su medio, el que mejor bailaba la música de moda y recitaba de memoria la poesía sentimental*[2]*"* (84). Tandis que Juvenal Urbino, après son séjour en France, est aussi très sollicité dans son milieu social : *"[No] había ninguno que bailara mejor la música de moda ni improvisara mejor en el piano*[3]*."* (155) Tous deux ont aussi du succès auprès des femmes. Du côté de Florentino, l'instance narratrice le décrit comme suit : *"A pesar de su aire desmirriado, de su retraimiento y de su vestimenta sombría, las muchachas de su grupo hacían rifas secretas para jugar a quedarse con él, y él jugaba a quedarse con ellas*[4]*"* (84-85). Les mêmes termes sont repris dans le troisième chapitre en faisant référence cette fois-ci au docteur : *"Seducidas por sus gracias personales y por la certidumbre de su fortuna familiar, las muchachas de su medio hacían rifas secretas para jugar a quedarse con él, y él jugaba también a quedarse con ellas*[5]*"* (155). La reprise des termes crée une certaine continuité dans la narration, de sorte que les deux hommes, même en occupant des places antagoniques, se ressemblent.

Le parallélisme entre leurs vies se poursuit tout au long du quatrième et du cinquième chapitre jusqu'au décès du docteur, et où l'instance narratrice prend

---

[1] « Juvenal Urbino n'avait, en vérité, jamais exposé ses prétentions en termes d'amour et il était pour le moins curieux qu'un catholique pratiquant tel que lui offrît que des biens terrestres : sécurité, ordre, bonheur, chiffres immédiats qui, une fois additionnés, pourraient peut-être ressembler à l'amour : presque l'amour. Mais ils ne l'étaient pas » (263). La traduction induit légèrement en erreur, puisque Juvenal Urbino est un catholique militant et non pas pratiquant. La différence réside dans le fait qu'un catholique pratiquant *observe* les pratiques de sa religion, tandis qu'un catholique militant *lutte* durant sa vie contre les tentations de ce monde.

[2] « [Il] était le garçon le plus en vue de son milieu, celui qui dansait le mieux les danses à la mode, récitait par cœur des poésies sentimentales » (74).

[3] « [A]ucun non plus ne dansait mieux les danses à la mode ni n'improvisait mieux au piano. » (138)

[4] « En dépit de son teint hâve, de son effacement et de ses vêtements sombres, il était la coqueluche des jeunes filles de son entourage qui tiraient en secret au sort pour jouer à qui resterait avec lui, et lui jouait à rester avec elles. » (74)

[5] « Séduites par ses charmes personnels et par la certitude de sa fortune familiale, les jeunes filles de son rang tiraient en secret au sort pour jouer à rester avec lui, lui jouait à rester avec elles » (138).

soin de les rapprocher. Ainsi, Florentino était *"la sombra de alguien a quien nadie conoció nunca*[1]*."* Tandis que le docteur Juvenal Urbino *"era el hombre contrario*[2]*"*. De sorte que Florentino se révèle être l'ombre du médecin, celui qui incarne les aspects les plus sombres de la personnalité de celui-ci. Notons par exemple que si Florentino multiplie les liaisons clandestines, Juvenal de son côté entretient une seule relation extraconjugale avec Barbara Lynch. Il s'agit de deux variations du même thème : l'infidélité. Même si l'on peut contredire cette affirmation en rappelant que Florentino est un homme célibataire, c'est justement lui qui fait à Fermina, sans qu'elle ne lui demande, un serment de fidélité éternelle qu'il conclut, un demi-siècle plus tard, en baptisant le bateau qui deviendra le lieu de leurs amours « Nouvelle fidélité » (*Nueva fidelidad*). Nom hautement symbolique d'une nouvelle promesse de fidélité, son serment d'adolescent ayant été brisé.

Au cours de ce voyage sur le fleuve Magdalena, Florentino usurpe la place du mari défunt, de sorte que les deux personnages masculins finissent définitivement par se confondre dans la narration. En effet, le voyage permet aux deux septuagénaires de se connaitre, de se comprendre et de s'aider mutuellement : *"Una mañana, al despertar, lo vio en la penumbra pegando un botón de la camisa, y se apresuró a hacerlo ella, antes de que él repitiera la frase ritual de que necesitaba dos esposas*[3]*."* (490) En réalité, cette phrase rituelle appartient à Juvenal Urbino, et non pas à Florentino Ariza comme le prétend l'instance narratrice. Dans le quatrième chapitre, le narrateur relate le quotidien du couple Urbino en ces termes :

> *Era un marido perfecto: nunca recogía nada del suelo, ni apagaba la luz, ni cerraba una puerta. En la oscuridad de la mañana, cuando faltaba un botón en la ropa, ella le oía decir: "Uno necesitaría dos esposas, una para quererla, y otra para que le pegue los botones*[4]*". (317-318)*

Cette transposition de paroles de l'un à l'autre contribue à montrer que les deux personnages masculins sont interchangeables et que la vie de l'un aurait pu bel et bien être la vie de l'autre.

Plus que l'usurpation de la place d'un autre, le narrateur suggère dans le sixième chapitre une certaine continuité de la vie conjugale de Fermina auprès de Florentino. On lit : *"Transcurrían en silencio como dos viejos esposos escaldados por*

---

[1] « [L']ombre de quelqu'un que nul jamais n'avait connu. » (261)
[2] « [É]tait tout le contraire » (261).
[3] « Un matin, en se réveillant, elle le vit dans la pénombre coudre un bouton de chemise et elle s'empressa de le faire à sa place avant qu'il ne répétât la phrase rituelle sur la nécessité d'avoir deux épouses. » (438)
[4] « C'était un mari parfait : il ne ramassait rien, n'éteignait jamais la lumière, ne fermait jamais une porte. Le matin, dans l'obscurité, lorsqu'un bouton manquait à ses vêtements, elle l'entendait dire : "un homme aurait besoin de deux femmes : une pour l'aimer, l'autre pour lui coudre les boutons." » (284)

la vida, más allá de las trampas de la pasión, más allá de las burlas brutales de las ilusiones y los espejismos de los desengaños: más allá del amor[1]*."*(491) L'adverbe *"como"* exprime une comparaison d'égalité avec le deuxième terme. De sorte que Florentino et Fermina mènent une existence comparable à celle de deux vieux époux, sans toutefois l'être. Plus loin, le narrateur brouille une fois de plus la lecture lorsqu'il prétend qu'ils avaient vécu ensemble assez de temps pour comprendre l'amour : *"Pues habían vivido juntos lo bastante para darse cuenta de que el amor era el amor en cualquier tiempo y en cualquier parte, pero tanto más denso cuanto más cerca de la muerte*[2]*."* (491) Notons que Florentino et Fermina naviguent depuis un temps indéterminé, mais qui n'est pas comparable aux années partagées avec Juvenal. Certes, le temps qu'ils ont vécu ensemble s'avère très court par rapport au long mariage avec le docteur, mais lorsque les amoureux s'approchent de la mort, leurs sentiments s'exacerbent au point que le temps ensemble leur parait être tout aussi long qu'une vie.

Contrairement à la vie conjugale de Juvenal et Fermina, où les journées se succédaient sans rien produire de neuf, le couple formé par Florentino et Fermina vit pleinement, intensément, chaque heure de chaque journée. Leur point de vue sur le temps a sensiblement changé avec l'âge. L'expérience du temps durant le mariage s'avère lente et longue, contrairement à celle de Florentino et Fermina, qui est plus courte mais intense : *"Era como si se hubieran saltado el arduo calvario de la vida conyugal, y hubieran ido sin más vueltas al grano del amor*[3]*."* (491) L'instance narratrice met en exergue la continuité de leur amour mais également l'omission de la vie conjugale. Il y a donc un saut temporel puisque le lectorat retrouve le couple d'adolescents du deuxième chapitre lorsqu'ils sont déjà septuagénaires. Tant le déclin de la santé des deux personnages que la dégradation de l'écosystème fluvial contribuent à renforcer le sentiment d'urgence. Depuis qu'ils sont partis de la ville afin de fuir les préjugés sociaux qui les empêchent de vivre leur amour, Florentino et Fermina vivent dans un délai.

C'est pourquoi ils ajournent sans cesse leur retour et tentent d'empêcher la dernière échéance d'arriver. Tout au long du voyage, le couple de vieillards essaie de compenser le temps perdu, assailli par la certitude de la mort. Ils craignent — surtout Fermina — que leur réputation soit à jamais souillée, si l'on découvre qu'elle a entamé une relation après le décès de son mari. Dès le premier chapitre, l'instance narratrice se montre explicite quant au comportement socialement

---

[1] « Ils vivaient en silence comme deux vieux époux échaudés par la vie, au-delà des mensonges barbares du rêve et des mirages de la déception : au-delà de l'amour. » (440)

[2] « Car ils avaient vécu ensemble assez de temps pour comprendre que l'amour est l'amour, en tout temps en tout lieu, et qu'il est d'autant plus intense qu'il s'approche de la mort. » (440)

[3] « C'était comme s'ils avaient contourné le difficile calvaire de la vie conjugale pour aller tout droit au cœur même de l'amour. » (439-440)

accepté d'une veuve. Au sujet de la maitresse de Jeremiah de Saint-Amour, qui refuse ce destin, on peut lire : *"No iba a derramar una lágrima, no iba a malgastar el resto de sus años cocinándose a fuego lento en el caldo de larvas de la memoria, no iba a sepultarse en vida a coser su mortaja dentro de estas cuatro paredes como era tan bien visto que lo hicieran las viudas nativas*[1]*."* (31) Aussi sujette qu'elle est aux conventions sociales, il semble impossible pour Fermina Daza de retourner chez elle, car il lui faudrait s'ensevelir vivante afin de maintenir intact son honneur et la réputation de la famille Urbino.

La tâche s'avère d'autant plus ardue que, dans la narration, la vieillesse accélère le temps. Après l'infidélité de son mari et leur séparation pendant deux ans, Fermina Daza vieillit aux yeux de Florentino Ariza qui ne voit plus chez elle la jeune femme qu'elle était, mais la grand-mère qu'elle est devenue : *"Era otra. […] [E]ra evidente que los dos últimos años habían pasado por ella con el rigor de diez mal vividos*[2]*."* (366) La femme que Florentino Ariza découvre après deux ans d'absence lui semble être plus âgée que celle qui est partie. Il mesure le temps par rapport aux séquelles physiques que le passage du temps a laissé sur le corps de Fermina : *"El cabello corto le sentaba bien, con una curva de ala en las mejillas, pero ya no era de color de miel sino de aluminio, y los hermosos ojos lanceolados habían perdido media vida de luz detrás de las antiparras de abuela*[3]*."* (366) De son point de vue, elle a plus vieilli que lui dans le même laps de temps. Bien que deux ans aient la même durée, les signes de déclin sont plus marqués chez elle que chez lui, ce qui lui fait croire que pendant la même période, elle a vécu plus d'années que lui.

Dans la narration, la vieillesse n'est pas un long processus temporel qui résulte de l'accumulation des années, c'est une maladie qui, à l'instar du choléra, frappe soudainement ses victimes. Lors du départ précipité de Fermina, après la découverte de l'infidélité de son mari, des rumeurs circulent dans la ville et affirment qu'elle est partie car elle est atteinte de la syphilis ou encore de la tuberculose. Lors de son retour, Florentino examine son visage à la recherche des marques de l'un de ces maux : *"No había en su rostro ningún indicio de la terrible enfermedad de moda, ni de otra ninguna, y su cuerpo conservaba todavía el peso y la esbeltez de sus tiempos mejores*[4]*"* (366). À l'instar de la syphilis ou de la tuberculose,

---

[1] « Elle ne versait pas une larme, elle ne gâcherait pas le restant de ses jours à se morfondre à petit feu dans le bouillon des larmes de la mémoire ni ne s'ensevelirait vivante pour tisser son linceul entre ces quatre murs, comme il était bien vu que le fissent les veuves du pays. » (27)

[2] « C'était une autre femme. […] de toute évidence les deux dernières années [étaient] passé pour elle avec la rigueur de dix ans mal vécus. » (328)

[3] « Les cheveux coupés en guiches lui seyaient mais leur couleur de miel avait cédé la place à celle de l'aluminium, et les beaux yeux lancéolés avaient à demi perdu leur vie de lumière derrière les lunettes de grand-mère. » (328)

[4] « Son visage ne présentait nulle trace de la terrible maladie à la mode, ni d'aucune autre, et son corps avait encore la légèreté et la sveltesse de ses meilleures années » (328).

la vieillesse est considérée dans la narration comme une maladie. Florentino reconnait alors chez elle les signes indéniables des ravages du temps : "*Pero lo que más lo conmovió fue que el esposo tuvo que agarrarla por el brazo para indicarle el buen camino de la salida, y aun así calculó mal la altura y estuvo a punto de caerse en el escalón de la puerta*[1]." (366-367) Même s'il s'agit d'une femme d'une cinquantaine d'années, la narration accélère sa décrépitude au point qu'elle semble être beaucoup plus âgée que son mari de dix ans son aîné.

En effet, l'instance narratrice se montre très complaisante à l'égard des personnages masculins vieillissants, ceux-ci étant décrits en des termes nettement plus favorables que les personnages féminins :

> *A la edad del doctor Juvenal Urbino [...], los hombres florecían en una especie de juventud otoñal, parecían más dignos con las primeras canas, se volvían ingeniosos y seductores, [...] mientras que sus esposas marchitas tenían que aferrarse de su brazo para no tropezar hasta con la propia sombra*[2]*. (367)*

L'instance narratrice mentionne les changements de saisons afin d'évoquer en filigrane le passage du temps. L'expression « épouses fanées » (*esposas marchitas*) fait référence au déclin et à la perte de facultés physiques.

Toutefois, les personnages masculins ne sont pas épargnés par le fléau de la vieillesse. Dans *ATC*, ils finissent par rattraper le retard par rapport à leurs épouses et leur déclin s'accélère :

> *Pocos años después, sin embargo, los maridos se desbarrancaban de pronto en el precipicio de una vejez infame del cuerpo y del alma y entonces eran sus esposas establecidas las que tenían que llevarlos del brazo como ciegos de caridad [...] ayudándolos a duras penas a atravesar la calle como si fuera el único vado en el último río de la vida*[3]*. (367)*

Même si du point de vue du temps cosmologique chaque année possède la même durée, les effets de son passage s'avèrent inégaux. Parfois, les signes du déclin physique s'estompent, tel est le cas des personnages masculins qui jouissent même d'une renaissance après la cinquantaine. Cependant, cette jouvence tardive se paie en accélérant par la suite la perte des facultés mentales et physiques.

---

[1] « Mais son émotion fut encore plus grande lorsqu'il vit son époux la prendre par le bras pour lui indiquer le chemin de la sortie, et même ainsi elle calcula mal la hauteur et faillit manquer la marche devant la porte. » (328)

[2] « À l'âge du docteur Juvenal Urbino ce soir-là au cinéma, les hommes renaissaient en une sorte de jeunesse automnale, leurs premiers cheveux blancs semblaient les rendre plus dignes, [...] tandis que leurs épouses fanées devaient s'agripper à leur bras pour ne pas trébucher, même sur leur ombre. » (328)

[3] « Quelques années plus tard cependant, les maris étaient soudain précipités dans le ravin d'une vieillesse infâme du corps et de l'âme, et c'étaient alors leurs épouses rétablies qui devaient les guider par les bras comme des pauvres aveugles [...] et les aider à grand-peine à traverser la rue comme le dernier gué de l'ultime fleuve de la vie. » (328-329)

L'image du précipice illustre bien l'irréversibilité du temps, car pour celui qui s'y engouffre, chaque seconde le rapproche davantage de la mort.

Pour Florentino, la vue de la femme aimée fanée, par un effet de miroir, lui rappelle sa propre finitude : "Pero cuando la vio tropezar a la salida del cine, dio por su propia cuenta un paso más hacia el abismo, con la revelación súbita de que era él y no ella el que podía morir primero[1]." (370) Après que Fermina l'ait quitté, Florentino s'efforce de se faire un nom et une fortune pour la mériter, en attendant le décès de son rival, le docteur Juvenal Urbino. Ce projet s'avère une lutte contre le temps car afin de gagner sur son rival, non seulement Florentino doit survivre à la mort de Juvenal, mais Fermina aussi doit survivre à son mari. Dans le roman de García Márquez, le personnage de Florentino est mû par une détermination tellement ferme qu'il parvient par sa volonté à modifier les évènements extérieurs. De fait, il est en mesure de décréter la mort de son rival et d'atténuer le passage du temps sur son propre corps. Dans ATC, l'avenir est envisagé comme un destin et dans ce sens l'existence de Florentino est favorisée par des puissances extérieures qui tranchent finalement en sa faveur.

Toutefois, il n'a aucune prise sur le vieillissement de Fermina, le déclin de celle-ci menaçant ses ambitions. Ce constat le force à envisager brièvement l'avenir comme un horizon ouvert à l'incertitude : *"Pensó que cada uno de los instantes del día, que antes habían sido más que sus aliados sus cómplices juramentados, empezaban a conspirar en contra suya[2]."* (370-371) Le temps devient pour Florentino un ennemi mortel et sournois qui précipite les individus vers la déchéance de manière irrévocable, et c'est pourquoi il faut lutter contre le temps afin d'atteindre ses objectifs. Ce combat acharné contre le passage du temps se reflète dans la narration, puisque dans le sixième chapitre, le temps ralentit à nouveau. Le temps raconté (*erzählte Zeit*) rétrécit par rapport au temps mis à raconter (*Erzähltzeit*). Par exemple, la première soirée à bord du bateau est narrée sur six pages alors que par la suite, le narrateur se contente d'indications aussi vagues que « le lendemain matin » (*al amanecer del día siguiente*), « la nuit » (*por la noche*), « les journées suivantes » (*los días siguientes*). Vers la fin de *ATC*, le narrateur arrête définitivement les décomptes, les repères temporels finissant par se diluer dans le fleuve, comme le suggère le narrateur dans les dernières lignes du roman : *"La vida, más que la muerte, [es] la que no tiene límites[3]."* (495)

---

[1] « Mais lorsqu'il l'avait vue trébucher à la sortie du cinéma, il avait avancé d'un pas vers son propre abîme en découvrant soudain que c'était lui et non elle qui pouvait mourir le premier. » (331)

[2] « Il pensa que tous les instants de chaque jour qui, plus que ses alliés, avaient été autrefois ses complices jurés, commençaient à conspirer contre lui. » (331-332)

[3] « [P]lus que la mort, c'est la vie qui n'a pas de limites. » (443)

b L'éducation sentimentale

Gabriel García Márquez explique, lors d'une interview concédée à Marlise Simmons en 1988, qu'en vieillissant il s'est rendu compte que tout ce qui touche le cœur est, en fin de compte, le plus important[1]. C'est pourquoi il décide de rédiger un roman d'amour et, conformément à sa méthode de travail, il entame des recherches sur l'amour en tant que sujet littéraire, afin d'établir ce qui a déjà été fait et d'envisager comment aller plus loin que ses prédécesseurs[2]. *L'éducation sentimentale* (1869) constitue l'un des modèles pour le roman d'amour que deviendra par la suite *ATC*. Le romancier colombien déclare avoir lu le roman flaubertien à l'époque de la rédaction de *Cien años de soledad*, mais en rédigeant *ATC*, il redoute que son roman ressemble trop à celui du romancier français et décide alors de relire le roman de Flaubert pour se rassurer à ce propos[3].

Cette relecture devient pour García Márquez une occasion de contraster ses impressions de l'époque où il l'avait lu pour la première fois avec celles du présent, et il remarque un énorme écart entre ces deux lectures. Dans son souvenir, *L'éducation sentimentale* était un roman parfait et lors de sa relecture, il le trouve déficient car, selon ses propres dires, les faits historiques éclipsent parfois les événements de la vie privée des personnages[4]. Ayant pour ambition d'écrire un roman du XIX^e^ siècle, à la manière des romanciers du XIX^e^ siècle[5], l'écrivain d'Aracataca cherchait à faire une fresque historique de la Colombie dans la deuxième moitié du XIX^e^ siècle. Mais sa relecture de Flaubert le dissuade de son projet initial, jugeant que le cadre historique pourrait prendre le devant sur

---

[1] SIMONS Marlise, « García Márquez on Love, Plague, and Politics », *op. cit. "I think aging has made me realize that feelings and sentiments, what happens in the heart, are ultimately the most important."*

[2] *Ibid. "I'm always looking up books that deal with a theme I'm dealing with. I do it to make sure that mine is not alike. Not precisely to copy from them but to have the use of them somehow. I think all writers do that. Behind every idea there is a thousand years of literature. I think you have to know as much as possible of that to know where you are and how you are taking it further."*

[3] CABELLO PINO Manuel, « Lo que García Márquez aprendió de *L'Éducation sentimentale* de Gustave Flaubert para *El amor en los tiempos del cólera* », *Estudios de Literatura Colombiana*, n° 31, 2013, p. 103. Manuel Cabello Pino s'appuie sur une interview accordée à Francesc Arroyo en 1985, dans laquelle le romancier évoque la genèse de *El amor en los tiempos del cólera* comme suit :*"Y la leí [L'éducation sentimentale], pero ya bastante mayor, cuando estaba escribiendo Cien años de soledad. La leí y me gustó muchísimo, y cuando estaba preparando la escritura de esta novela me venía con mucha frecuencia La educación sentimental, y me preguntaba si no iba a estar demasiado cerca. La volví a leer."* Voir ARROYO Francesc, « El amor, la vejez, la muerte : un paseo con Gabriel García Márquez por la trama y la historia de su última novela »,*El País*, 12 décembre 1985.

[4] CABELLO PINO Manuel, « Lo que García Márquez aprendió de *L'Éducation sentimentale* de Gustave Flaubert para *El amor en los tiempos del cólera* », *op. cit.*, p. 103. *"Yo recordaba La educación sentimental como una novela perfecta, y cuando la releí la encontré bastante defectuosa. Encontré que no lograba amalgamar nunca los acontecimientos de la historia de Francia."*

[5] *Ibid. "[Quería] escribir una novela del siglo XIX, como se escribía en el siglo XIX, como si fuera escrita en el siglo XIX".*

l'histoire d'amour. Alors, il réduit la place accordé aux événements historiques et ce faisant, il abrège aussi le roman qui aurait pu être deux fois plus volumineux[1].

La stratégie utilisée par le lauréat colombien pour éviter que le contexte historique écrase l'histoire d'amour consiste à introduire dans la fiction de véritables personnages historiques, et ce afin de donner une couleur d'authenticité au roman. Ainsi, les célèbres médecins français comme Adrien Proust, Jean-Martin Charcot, Armand Trousseau et Louis Pasteur sont mentionnés dans le troisième chapitre pour mieux caractériser le personnage du docteur Juvenal Urbino. Un autre exemple est celui du romancier polonais de langue anglaise, Joseph Conrad, qui est fictionnalisé dans *ATC*. Dans le sixième chapitre, un quotidien du soir intitulé *La Justice* (*La Justicia*) rend publique les affaires douteuses du père de Fermina Daza, Lorenzo Daza. Selon le journal, ce dernier serait entré en contact avec un certain Józef K. Korzeniowski, à qui il aurait acheté des armes :

> *[El diario] [c]ontaba que durante una de las tantas guerras civiles del siglo anterior, Lorenzo Daza había sido intermediario entre el gobierno del presidente liberal Aquileo Parra y un tal Joseph K. Korzeniowski, polaco de origen, que estuvo demorado aquí varios meses en la tripulación del mercante Saint Antoine, de bandera francesa, tratando de definir un confuso negocio de armas. Korzeniowski, que más tarde se haría célebre en el mundo con el nombre de Joseph Conrad, hizo contacto no se sabía cómo con Lorenzo Daza, quien le compró el cargamento de armas por cuenta del gobierno, con sus credenciales y sus recibos en regla, y pagado en oro de ley*[2]*. (455)*

Cet épisode se fonde sur des faits historiquement attestés car Joseph Conrad s'est effectivement rendu en Colombie entre 1875 et 1876, comme l'affirme l'historien Malcolm Deas, spécialiste de l'histoire colombienne, dans son article « Joseph Conrad: *Nostromo* y Colombia[3] ». Selon Deas, Conrad utilise ses souvenirs de l'époque où il était un matelot à bord du voilier français *Saint Antoine* — qui faisait du trafic d'armes — pour son roman *Nostromo*[4] (1904). Ce passage illustre parfaitement comment les personnages historiques (Aquileo Parra et Joseph Conrad) servent dans la fiction à mettre en évidence, d'une part, le passé trouble de Lorenzo Daza et, d'autre part, à évoquer en filigrane la Guerre Civile opposant

---

[1] *Ibid*. *"Y entonces, el proyecto que yo tenía de dar toda la época, todos los acontecimientos históricos que se sucedían mientras, prescindí de él. Estaba previsto que fuera un novelón dos o tres veces más grande de lo que es, y prescindí de los acontecimientos porque temí que me fuera a suceder lo mismo [que a Flaubert]."*

[2] « [Le journal racontait] [p]ar exemple qu'au cours d'une des nombreuses guerres civiles du siècle précédent, Lorenzo Daza avait servi d'intermédiaire entre le gouvernement du président libéral Aquileo Parra et un certain Józef K. Korzeniowski, d'origine polonaise, qui s'était attardé ici plusieurs mois avec les membres d'équipage du *Saint-Antoine*, un navire marchand battant pavillon français, pour tenter de monter un obscur trafic d'armes. Korzeniowski, célèbre par la suite dans le monde entier sous le nom de Joseph Conrad, entra on ne sait comment en contact avec Lorenzo Daza, lequel lui acheta son chargement d'armes pour le compte du gouvernement, factures et reçus en règle, et paya en lingots d'or. » (407-408)

[3] DEAS Malcolm,« Joseph Conrad : *Nostromo* y Colombia », *Revista Credencial Historia,* nº. 35, 1992.

[4] *Ibid*.

entre 1876 et 1877 les conservateurs aux mesures laïques adoptées par le gouvernement libéral d'Aquileo Parra[1]. Cette guerre est par ailleurs mentionnée dans *ATC* par l'oncle de Florentino Ariza, Léon XII, qui disait à ses frères : *""La guerra de los Mil Días se perdió veintitrés años antes, en la guerra del 76[2]"."* (381-382).

Un autre exemple de cette stratégie romanesque concerne la figure du commodore allemand Juan Bernardo Elbers (nom hispanisé de Johann Bernhard Elbers). En 1823, Elbers obtient le monopole de la navigation à vapeur pendant vingt ans pour transporter cargaisons et passagers sur le fleuve Magdalena. Son premier paquebot à vapeur, baptisé *"Fidelidad"*, part de Barranquilla en janvier 1824[3]. Cet événement est rapporté dans *ATC* par l'instance narratrice : *"En enero de 1824, el comodoro Juan Bernardo Elbers, fundador de la navegación fluvial, había abanderado el primer buque de vapor que surcó el río de La Magdalena, un trasto primitivo de cuarenta caballos de fuerza que se llamaba Fidelidad[4]."* (463) Les faits historiques, dans *ATC*, sont toujours soumis au service de la fiction, de sorte que cet événement est mentionné pour donner du sens au nom du paquebot qui emmène, à un siècle d'écart, Florentino et Fermina sur le fleuve :

> *Más de un siglo después, un 7 de julio a las seis de la tarde, el doctor Urbino Daza y su esposa acompañaron a Fermina Daza a tomar el buque que había de llevarla en su primer viaje por el río. Era el primero construido en los astilleros locales, que Florentino Ariza había bautizado en memoria de su antecesor glorioso: Nueva Fidelidad. Fermina Daza no pudo creer nunca que aquel nombre tan significativo para ellos fuera de veras una casualidad histórica, y no una gracia más del romanticismo crónico de Florentino Ariza[5]. (463).*

---

[1] Voir SASTOQUE Edna Carolina et GARCÍA Mario, « La guerra civil de 1876-1877 en los Andes nororientales colombianos », *Revista de Economía Institucional*, vol. 12, n° 22, 2010.

[2] « "La guerre des Mille Jours a été perdue vingt-trois ans plus tôt, pendant la guerre de 76." » (341) L'oncle de Florentino fait référence à la guerre civile la plus importante ayant frappée la Colombie et le Panama, qui était alors un département de la Colombie, durant 1130 jours entre 1899 et 1902, d'où le nom de guerre des Mille Jours. Le changement du système fédéral à un système centraliste, en plus du règne sans partage des conservateurs, a provoqué une violente réaction des libéraux. La guerre aboutit à la victoire du gouvernement conservateur en place et à l'indépendance de Panama en 1903. Voir DE LA PEDRAJA René,« Prologue: The War of the Thousand Days and the Passing of 19th-Century Warfare », *Wars of Latin America (1899–1941)*, Jefferson (N.C.) : McFarland, 2006. et DEAS Malcolm,« Reflexiones sobre la guerra de los Mil Días », *Revista Credencial Historia,* n°. 121, 2000.

[3] VILORIA-DE-LA-HOZ Joaquín, « Empresarios de Santa Marta : El caso de Joaquín y Manuel Julián de Mier (1800-1896) », *Cuadernos de Historia Económica y Empresarial*, n° 7, 2000.

[4] « Au mois de janvier 1824, le commodore Juan Bernardo Elbers, fondateur de la navigation fluviale, avait hissé le pavillon du premier paquebot à vapeur qui avait sillonné le Magdalena, un engin primitif de quarante chevaux qui s'appelait *Fidélité.* » (414) Pour la traduction française, on aurait pu garder le nom d'Elbers en allemand (Johann Bernhard Elbers) comme le fait Edith Grossman pour la traduction en anglais. MÁRQUEZ Gabriel García, *Love in the Time of Cholera*, New York : Vintage, 2014.

[5] « Plus d'un siècle s'était écoulé lorsqu'un 7 juillet à six heures du soir le docteur Urbino Daza et son épouse accompagnèrent Fermina Daza jusqu'au bateau qui devait pour la première fois l'emmener sur le fleuve. C'était le premier que l'on avait construit sur les chantiers navals de la ville, et Florentino Ariza, en souvenir de son glorieux prédécesseur, l'avait baptisé *Nouvelle Fidelité*. Fermina Daza ne put

Soucieux de rendre l'intrigue vraisemblable, le romancier colombien fait coïncider les situations mémorables des personnages avec la réalité historique du XIX^{e} siècle.

L'introduction de ces personnages historiques s'intègre harmonieusement dans *ATC,* de sorte que le solide travail documentaire qui soutient chaque apparition se dissimule parfaitement dans la fiction. Notons à cet égard que toutes les références concernant Elbers sont liées aux personnages de Florentino Ariza et de son oncle Léon XII. Ainsi, les deux personnages se disputent à propos du commodore allemand. D'une part, Florentino Ariza attribue l'échec d'Elbers au monopole qu'on lui avait concédé :

> *Contra el criterio del tío, pensaba que el retraso de la navegación fluvial, que siempre parecía al borde del desastre, sólo podía remediarse con la renuncia espontánea al monopolio de los buques de vapor [...] Florentino Ariza fundaba sus razones en la experiencia del comodoro alemán Juan B. Elbers, que había estropeado su noble ingenio con la desmesura de su ambición personal*[1]*. (382)*

En revanche, selon son oncle Léon XII, l'opposition du président de l'époque (Simón Bolívar) ainsi que les nombreuses responsabilités acquises, ont contribué à la perte du commodore allemand :

> *El tío pensaba, en cambio, que el fracaso de Elbers no se debió a sus privilegios, sino a los compromisos irreales que contrajo al mismo tiempo, y que habían sido casi como echarse encima la responsabilidad de la geografía nacional: se hizo cargo de mantener la navegabilidad del río, las instalaciones portuarias, las vías terrestres de acceso, los medios de transporte. Además, decía, la oposición virulenta del presidente Simón Bolívar no fue un obstáculo para echarse a reír*[2]*. (382)*

Le romancier colombien n'a pas pour but de montrer le regard des contemporains sur l'œuvre d'Elbers mais de souligner les divergences entre l'oncle et le neveu.

Cet écart se creuse davantage lorsqu'il s'agit de sujets politiques, puisque Florentino Ariza se montre indifférent à ceux-ci. Tandis que son oncle Léon XII se plait à développer ses avis à l'improviste. Voici l'une des inquiétudes qu'il réitère à ses interlocuteurs :

---

croire que ce nom, qui avait pour eux tant de signification, fût un hasard historique et non une des délicatesses du romantisme chronique de Florentino Ariza. » (414-415)

[1] « Il pensait, contre l'avis de son oncle, que le retard de la navigation fluviale, qui semblait toujours au bord du désastre, ne pouvait être rattrapé que par l'abandon pur et simple du monopole des bateaux à vapeur [...]. Florentino Ariza fondait ses arguments sur l'expérience du commodore allemand Juan B. Elbers qui avait gâché un noble esprit d'entreprise par la démesure de son ambition personnelle. » (341-342)

[2] « L'oncle pensait, en revanche, que l'échec d'Elbers était dû plutôt qu'à ses privilèges aux engagements irréalistes qu'il avait contractés en même temps et qui avaient presque signifié se mettre sur le dos la responsabilité de la géographie nationale : il s'était chargé d'entretenir la navigabilité des fleuves, les installations portuaires, les voies terrestres d'accès, les moyens de transport. En outre, disait-il, l'opposition virulente du président Simón Bolívar n'avait pas été un obstacle à prendre à la légère. » (342)

> *— Voy a cumplir cien años, y he visto cambiar todo, hasta la posición de los astros en el universo, pero todavía no he visto cambiar nada en este país — decía —. Aquí se hacen nuevas constituciones, nuevas leyes, nuevas guerras cada tres meses, pero seguimos en la Colonia*[1]*. (381)*

L'oncle se situe en tant qu'observateur et constate un décalage entre le temps cosmologique, représenté par le changement des astres dans le ciel, et le temps historique, représenté par les guerres, les lois et les constitutions. De son point de vue, les jours et les années passent sans changements observables dans la réalité. Ainsi, les constitutions et les lois lui semblent reprendre les anciennes à l'identique, sans altération ou modification de leur contenu. Il en va de même pour les guerres civiles d'après l'indépendance : d'après lui, les revendications sont les mêmes et les conflits internes n'aboutissent pas à une transformation radicale de la réalité qu'il perçoit. Le point de vue de l'oncle abolit les distances entre le passé et le présent puisque le passé n'est jamais complètement éloigné, distancé, dépassé. Le présent est envisagé par ce personnage comme une répétition à l'infini du passé.

C'est ainsi que les temps du choléra ne sont jamais révolus dans la fiction créée par Gabriel García Márquez. D'abord, c'est le père, le docteur Marco Aurelio Urbino, qui perd la bataille contre le fléau, ensuite, c'est le fils qui hérite de son père la lourde tâche de conjurer le mal. Juvenal Urbino y parvient brièvement avant que le choléra resurgisse une nouvelle fois : *"Desde entonces, y hasta muy avanzado este siglo, el cólera fue endémico no sólo en la ciudad sino en casi todo el litoral del Caribe y la cuenca de La Magdalena, pero no volvió a recrudecerse como epidemia*[2]*."* (169) Afin de rendre compte de la persistance de la guerre et de la maladie, le narrateur parsème des traces du mal tout au long de l'intrigue. Par exemple, à l'occasion des festivités du siècle nouveau, le docteur Juvenal Urbino réalise un voyage en ballon depuis lequel il distingue des corps humains éparpillés :

> *[El] doctor Juvenal Urbino [...] vio las carretas de bueyes entre los sembrados, las guardarrayas de la línea del tren, las acequias heladas, y dondequiera que fijó sus ojos encontró cuerpos humanos esparcidos. Alguien dijo saber que el cólera estaba haciendo estragos en los pueblos de la Ciénaga Grande. El doctor Urbino, mientras hablaba, no dejó de mirar por el catalejo.*
> *—Pues debe ser una modalidad muy especial del cólera — dijo —, porque cada muerto tiene su tiro de gracia en la nuca*[3]*. (325)*

---

[1] « "Je vais avoir cent ans et j'ai vu comment tout changeait, même la position des astres dans le ciel, sauf dans ce pays où je n'ai rien vu changer, disait-il. Ici, on fait de nouvelles constitutions, de nouvelles lois, de nouvelles guerres tous les trois mois, mais on est encore au temps de la colonie" » (341)

[2] « Depuis lors, et jusqu'à une époque très avancée de ce siècle, le choléra resta une maladie endémique aussi bien en ville que sur tout le littoral des Caraïbes et dans le bassin du Magdalena, mais sa recrudescence n'atteignit jamais l'ampleur d'une épidémie. » (150)

[3] « [Le] docteur Juvenal Urbino [...] vit les chars à bœufs entre les sillons, les bas-côtés de la ligne du chemin de fer, l'eau glacée des canaux d'irrigation, et où il fixât son regard il voyait des corps humains éparpillés. Quelqu'un dit que le choléra faisait des ravages dans les bourgs de la Grande Ciénaga.

Le portrait dressé par le narrateur est celui d'un pays stagnant dans un combat sans fin contre les mêmes maux qui le hantent, et ne parvenant pas à tourner la page une bonne fois pour toutes.

Il s'agit d'un monde figé dans le temps, comme l'affirme le docteur Juvenal Urbino au début du nouveau siècle : *"— En mi opinión — dijo — el siglo XIX cambia para todo el mundo, menos para nosotros*[1]*."* (323) Florentino Ariza incarne mieux les temps du choléra, puisque son courage et sa persévérance témoignent aussi d'une personnalité réfractaire au changement. Notons par exemple que sa tenue vestimentaire, composée d'une redingote et d'un chapeau ministériel, reste invariable tout au long de sa vie : *"aquel atuendo impuesto por la necesidad, era ya desde entonces, y lo fue por el resto de su vida, el más adecuado a su índole enigmática y su carácter sombrío*[2]*."* (373) La constance de son amour envers Fermina Daza démontre son caractère persistant et rêveur, comme s'il lui était impossible d'oublier et d'aller de l'avant. C'est pourquoi, il garde son amour en secret car, comme l'affirme le narrateur, *"ni todos [los hombres] se hubieran atrevido a confesar sin vergüenza que aún lloraban a escondidas por un desaire del siglo anterior*[3]*."* (371)

Florentino Ariza est le personnage de la mémoire, son refus d'oublier Fermina Daza l'oblige à porter en permanence le fardeau de son désastre personnel. Au début, la mère de Florentino, Tránsito Ariza l'oblige à prendre un poste de télégraphiste dans une ville lointaine où aucune nouvelle du mariage de Fermina ne pourrait lui parvenir. L'éloignement géographique constituant pour la mère de Florentino le seul remède à la maladie d'amour, le narrateur désigne ce périple sur le fleuve comme un « voyage médicinal » (*viaje medicinal*). Mais au lieu d'oublier, le malade se complait dans le souvenir de la femme qui lui a brisé le cœur :

> *Florentino Ariza permanecía en vela la mayor parte de la noche, creyendo oír la voz de Fermina Daza en la brisa fresca del río, pastoreando la soledad con su recuerdo, oyéndola cantar en la respiración del buque que avanzaba con pasos de animal grande en las tinieblas*[4] *(204).*

Tandis qu'il parlait, le docteur Urbino continuait de regarder avec la longue vue. " Eh bien ! ce doit être une forme très particulière du choléra, dit-il, parce que chaque mort a reçu un coup de grâce dans la nuque." » (291)

[1] « "À mon avis, dit-il, le XIX[e] siècle change pour tout le monde sauf pour nous." » (289)

[2] « [C]ette tenue imposée par le besoin était et resta toute sa vie la mieux adaptée à sa nature énigmatique et à son caractère sombre. » (334)

[3] « [B]ien peu eussent avoué sans honte qu'ils pleuraient encore en secret un dédain du siècle précédent. » (332)

[4] « Florentino restait éveillé la plus grande partie de la nuit, croyant entendre la voix de Fermina Daza dans la brise fraîche du fleuve, ressassant sa solitude et ses souvenirs, l'écoutant chanter dans la respiration du navire qui avançait dans les ténèbres à pas de grande bête » (182).

Incapable d'éviter le mariage de Fermina avec Juvenal et blessé par le rejet de celle-ci, il se condamne à ressasser les souvenirs. Il ne peut ni changer les événements ni les dépasser, il doit vivre et revivre sa tragédie.

La remémoration constante de son malheur le réduit à l'immobilité. Celle-ci est représentée, dans l'épisode du voyage sur le fleuve Magdalena, par l'enfermement des passagers sur un paquebot où règne le désœuvrement. Le voyage médicinal échoue, en partie à cause de l'inactivité qui excite l'imagination de Florentino. On lit : *"No volvió a dormir, y si a veces se sentaba a picar cualquier cosa era por la ilusión de que Fermina Daza estuviera en la mesa, o al contrario, para negarle el homenaje de ayunar por ella*[1]*."* (212) En suivant la pensée du philosophe allemand Friedrich Nietzsche, « [t]oute action exige l'oubli[2] », de sorte qu'une activité, une occupation, aurait incité Florentino à reprendre sa vie, c'est-à-dire à faire abstraction au moins temporairement du drame amoureux de son existence. Mais Florentino Ariza agit à contre-courant du bon sens et décide d'abandonner le poste prometteur de télégraphiste et de retourner vivre dans la ville de Fermina : *"Florentino Ariza fue el primero en saltar a tierra desde la chalupa del correo, y desde entonces no sintió más la fetidez de la bahía sino el olor personal de Fermina Daza en el ámbito de la ciudad. Todo olía a ella*[3]*."* (215)

La description faite par Nietzsche dans sa *Seconde considération intempestive* d'un homme incapable d'oublier, ressemble en tout point au personnage de Florentino Ariza. Le philosophe allemand écrit ceci : « un homme qui serait absolument dépourvu de la faculté d'oublier [...] ressemblerait à quelqu'un que l'on aurait forcé de se priver de sommeil, ou bien à un animal qui serait condamné à ruminer sans cesse les mêmes aliments[4]. » De manière analogue, Ariza s'engouffre dans une rumination qui l'empêche d'accomplir les tâches quotidiennes, telle que la rédaction des lettres commerciales :

> *Florentino Ariza escribía cualquier cosa con tanta pasión, que hasta los documentos oficiales parecían de amor. Los manifiestos de embarque le salían rimados por mucho que*

[1] « Il ne retrouva pas le sommeil et si parfois il s'asseyait pour grignoter quelque chose, c'était dans l'illusion que Fermina Daza était assise à sa table ou au contraire afin de lui refuser l'hommage de jeûner pour elle. » (189)

[2] NIETZSCHE Friedrich, *Seconde considération intempestive : De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, *op. cit.*, p. 77.

[3] « Florentino fut le premier à sauter à terre de la chaloupe postale, et au même instant il ne sentit plus la puanteur de la baie mais l'odeur personnelle de Fermina Daza dans l'enceinte de la ville. Tout avait son parfum. » (192)

[4] NIETZSCHE Friedrich, *Seconde considération intempestive : De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, *op. cit.*, p. 77-78.

se esforzara en evitarlo, y las cartas comerciales de rutina tenían un aliento lírico que les restaba autoridad[1]*. (240)*

Son incapacité à maitriser la prose mercantile le conduit à perdre son poste de commis aux écritures de la direction générale de la Compagnie Fluviale des Caraïbes, et à occuper celui de ramasseur d'ordures sur le port. Forcé par son oncle Léon XII de regagner sa place à la direction générale, Florentino se met à travailler en gravissant un à un les échelons de l'entreprise.

Si Florentino parvient enfin à se focaliser sur ses activités quotidiennes, c'est surtout parce qu'il donne une autre utilité à son lyrisme débordant. Après son travail, il se rend devant la porte des Écrivains où il écrit gratuitement des lettres d'amour. Sa méthode d'écriture consiste à penser toujours à Fermina Daza. Cette activité scripturale lui permet de dépasser le stade de la rumination et du désœuvrement. Même s'il s'agit d'un exercice compensatoire, l'écriture des lettres d'amour lui fournit une occasion de s'exercer à l'écriture, au point de rédiger un millier de lettres. Florentino considère que son recueil de modèles de lettres peut s'avérer utile et envisage de le faire publier sous la forme d'un manuel d'art épistolaire intitulé « Secrétaire des amoureux[2] » (*Secretario de los enamorados*). Cette entreprise éditoriale échoue, d'abord par manque de ressources financières, ensuite par manque de public : *"Años después, cuando Florentino Ariza tuvo recursos propios para publicar el libro, le costó trabajo admitir la realidad de que ya las cartas de amor habían pasado de moda*[3]*."* (247)

Le premier projet littéraire de Florentino Ariza s'inspire largement des manuels de savoir-vivre dans lesquels l'auteur fournit des éléments propices à la galanterie amoureuse, tels que les lettres, la signification des fleurs, les sujets de conversation, entre autres[4]. Bien que le narrateur ne mentionne aucun titre en particulier, le nom de l'ouvrage fictif de Florentino suggère un rapport avec *El secretario de los amantes o arte de enamorar y de ser afortunado en amores* (1842). Ce premier projet littéraire est suivi d'un supplément, inspiré par la reprise de la correspondance avec Fermina cinquante ans après le premier échange épistolaire.

---

[1] « Florentino Ariza écrivait n'importe quoi avec une passion telle que même les documents officiels d'embarquement avaient des rimes, bien qu'il s'efforçât de les éviter, et les lettres commerciales de routine possédaient un souffle lyrique qui leur enlevait toute autorité. » (215)

[2] Un secrétaire était un manuel d'art épistolaire largement diffusé au XIX[e] siècle, contenant des modèles de lettres qui correspondaient à des situations sociales précises et codées, en plus des conseils pour faire un bon mariage. Voir CALAS Frédéric, *Le roman épistolaire*, Paris : Armand Colin, 2005, p. 11.

[3] « Des années plus tard, lorsque Florentino disposa des moyens suffisants pour publier son livre, force lui fut d'admettre que les lettres d'amour avaient passé de mode. » (221)

[4] Voir à cet égard l'analyse sur l'éducation sentimentale des filles et des garçons au XIX[e] siècle faite par HOUBRE Gabrielle, *La discipline de l'amour : l'éducation sentimentale des filles et des garçons à l'âge du romantisme*, Paris : Plon, 1997.

Son écriture pendant ce temps a changé en termes de style, de ton et de moyens techniques, puisque la plume en acier cède la place à la machine à écrire. Ces améliorations ont pour objectif de susciter chez Fermina de nouvelles curiosités, de nouvelles espérances. On lit :

> *[La carta era] […] una extensa meditación sobre la vida, con base en sus ideas y experiencias de las relaciones entre hombre y mujer, que alguna vez había pensado escribir como complemento del Secretario de los Enamorados. Sólo que entonces la envolvió en un estilo patriarcal, de memorias de viejo, para que no se le notara demasiado que en realidad era un documento de amor*[1]*. (417)*

En représentant le travail scriptural de Florentino, le narrateur met en place un jeu déroutant de ressemblances entre le « Secrétaire » et le roman que nous lisons.

En effet, *ATC* contient de nombreux conseils tant pour séduire les femmes que pour faire un bon mariage. Par exemple, lorsque le jeune Florentino meurt littéralement d'amour pour Fermina sans tenter de l'approcher, sa mère lui fait la leçon :

> *Le recordó que los débiles no entrarían jamás en el reino del amor, que es un reino inclemente y mezquino, y que las mujeres sólo se entregan a los hombres de ánimo resuelto, porque les infunden la seguridad que tanto ansían para enfrentarse a la vida. Florentino Ariza asimiló la lección tal vez más de lo debido*[2]*. (100)*

À travers l'emploi du discours indirect libre, l'instance narratrice dissimule ces recommandations. Parfois, le discours direct est aussi employé aux mêmes fins, en témoigne cette observation attribuée à Juvenal Urbino : ""*Recuerda siempre que lo más importante de un buen matrimonio no es la felicidad sino la estabilidad*[3]"" (427). Cette ressemblance plus que suspecte avec l'ouvrage fictif de Florentino tache de fonder en creux l'existence d'une œuvre-source constituée de lettres et d'essais sur l'amour. De sorte que le narrateur assure les fonctions d'éditeur fictif de l'œuvre de Florentino Ariza, qui serait composée du « Secrétaire », c'est-à-dire la première correspondance entre Florentino et Fermina, et du supplément qui serait constitué de ses mémoires de vieil homme.

Il faut comprendre la duplication de l'acte de création comme un reflet de l'acte de création originel, que l'auteur cherche à masquer en introduisant une

---

[1] « C'était une longue méditation sur la vie, fondée sur ses idées et sur son expérience des rapports entre homme et femme qu'il avait un jour songé à écrire en supplément du *Secrétaire des amoureux*. Avec la différence, cette fois, qu'il l'enroba d'un style patriarcal digne des Mémoires d'un vieil homme afin qu'on ne remarquât pas trop qu'il s'agissait en réalité d'un essai sur l'amour. » (373)

[2] « Elle lui rappela que les faibles jamais n'entreraient au royaume de l'amour, qui est un royaume inclément et mesquin, et que les femmes ne se donnent qu'aux hommes de caractère car ils leur communiquent la sécurité dont elles ont tant besoin pour affronter la vie. [Florentino assimila la leçon peut-être plus qu'il ne l'aurait due.] » (89) La dernière phrase a été omise dans la version française, nous la traduisons entre crochets.

[3] « "N'oublie jamais que dans un bon couple, le plus important n'est pas le bonheur mais la stabilité." » (382)

perspective spéculaire. À cet égard, notons que García Márquez déclare lors d'une interview accordée à Francesc Arroyo du journal *El País*, qu'il voulait donner à son nouveau roman le titre d'un traité plutôt que d'un roman, inspiré par *L'éducation sentimentale* dont le titre lui faisait penser à un traité des sentiments[1]. De cette explication se dégage l'intention didactique du romancier, que l'on trouve tout au long du roman à travers les conseils et les réflexions sur l'amour et sur les femmes. Toutefois, cette intention pédagogique n'est qu'apparente : il s'agit en réalité d'une parodie de ces manuels de savoir-vivre qui sont déjà démodés dans la temporalité de l'intrigue.

Cet aspect ancien transparait dans le titre du roman qui indique au lecteur qu'il sera question d'un amour désuet et ce à double titre, d'abord parce qu'il s'agit d'un amour suscité par l'échange épistolaire et ensuite, parce que ce sont deux septuagénaires qui vivent leur grand amour. García Márquez relate ainsi une histoire d'amour de deux vieillards, à une époque révolue et à la manière des manuels de savoir-vivre du XIX^e^ siècle. Son audace efface la distance entre ce passé fictif et le présent, puisque son interprétation du passé contribue à mettre en valeur les faits historiques et les mœurs du XIX^e^ siècle et ce faisant, ce passé n'est pas dépassé, il survit à travers son écriture.

[1] Cité dans CABELLO PINO Manuel, « Lo que García Márquez aprendió de *L'Éducation sentimentale* de Gustave Flaubert para *El amor en los tiempos del cólera* », *op. cit.*, p. 112. "*Ya había leído prácticamente todas las novelas de Flaubert, y* La educación sentimental *no la leía porque siempre pensé que era un tratado de los sentimientos. […] Y de ahí me quedó la idea de que el título tenía que ser un título más de tratado que de novela. Y un día me vino así, redondo:* El amor en los tiempos del cólera."

Conclusion

L'analyse que nous avons faite, en empruntant les catégories de temps raconté (*erzählte Zeit*) et de temps mis à raconter (*Erzählzeit*), démontre que, dans le cas de *DZ, LP et N*, l'accent est mis sur la description minutieuse des aspects de la vie, puisque le temps mis à raconter dépasse largement le temps raconté. Si ce choix rend parfois lente la lecture, il témoigne des changements concrets qui passent inaperçus au cours d'une existence tournée vers l'action. Tel est le cas notamment de *DZ*, où le changement postural (de vertical à horizontal) témoigne dans le cas de Hans de l'adoption d'une attitude méditative sur la vie et sur la mort. Seules sept années sont racontées en presque mille pages et les actions des personnages se réduisent à des comportements routiniers, recommencés chaque jour éternellement.

Dans *DZ*, le temps s'avère être l'un des thèmes majeurs du roman au point que le narrateur lui-même décrit son récit comme un *„Zeitroman"*. Bien que ce sujet mérite sans doute des analyses dépassant le cadre de notre recherche, nous avons choisi de montrer que le brouillage des repères temporels illustre l'égarement de Hans Castorp. Cette oscillation entre lucidité et clairvoyance apparait aussi dans *N*, où l'une des victimes de la polio, Arnie Mesnikoff, est le narrateur de l'histoire de Bucky. Ce dernier, comme Hans, agit contre son propre intérêt sans le savoir et s'éloigne de plus en plus de ses idéaux. La maladie agit dans les deux cas comme une force capable de défaire tous les projets et tous les objectifs que les personnages se sont fixés. En perturbant leur capacité à se tenir debout, la maladie impose aux individus une halte forcée dans le cours de l'existence qui devient une occasion de réfléchir au passé et à l'avenir.

Quant au passé, celui-ci n'est pas oublié, il survit à travers le souvenir et l'écriture. Ce n'est pas un hasard si trois personnages (Bernard Rieux, Florentino Ariza et Arnie Mesnikoff) apparaissent comme les véritables auteurs des récits que nous lisons. Dans tous les cas, les romanciers cherchent à abolir la distance entre le passé et le présent à travers l'écriture. Chez Camus et chez Roth, il s'agit de montrer la nature fragile de nos conquêtes. La maladie sert à démontrer que l'humanité n'a pas de prise sur l'avenir qui est envisagé comme un horizon ouvert à l'incertitude. Toutefois, Camus insiste sur l'importance des entreprises humaines en dépit de leur fragilité, tandis que Roth délivre une image plus désespérante de l'être humain, incapable de prendre de bonnes décisions et piégé par ses propres désirs.

Le roman de García Márquez se distingue très nettement des autres, d'une part, parce que le temps raconté est considérable (plus de cinquante ans) et,

d'autre part, parce que l'avenir est envisagé comme un destin, terme qui revient à quarante-quatre reprises dans le roman. La différence entre le destin de Bucky dans *N* et celui de Florentino dans *ATC* réside dans le fait que le deuxième est l'auteur de sa propre histoire. Dans le cas de Florentino, les puissances extérieures qui fixent le cours des événements tranchent finalement de son côté : il parvient à reconquérir Fermina Daza. Dans *ATC*, Florentino refuse d'oublier sa douleur et d'aller de l'avant et cette obstination tenace lui permet de forcer le destin en sa faveur. Très différente est l'idée du destin dans *N*, où les puissances extérieures s'amusent à déjouer les projets des êtres humains, par crainte qu'ils puissent un jour rivaliser avec les dieux.

Pour conclure, signalons que dans les œuvres du corpus, les temps de la maladie coïncident avec des moments critiques de l'Histoire. Chacun des romanciers décide de s'y référer de manière différente. Thomas Mann se veut l'héritier des valeurs de la culture européenne d'avant la Première Guerre mondiale. Dans son cas, l'époque est retracée par rapport aux idées et aux idéaux plus que par rapport aux faits ou aux personnages historiques. Le projet de García Márquez est tout autre : il s'agissait dans son cas de porter toute une époque dans son roman et de ne pas éclipser l'histoire d'amour. Il réussit son pari en citant des personnages historiques et des faits historiquement attestés, mais qui sont toujours au service de l'intrigue. Chez Camus, la proximité avec les événements de la Seconde Guerre mondiale l'incitent à montrer les horreurs ainsi que les luttes des résistants. Mais en effaçant tous les détails les plus évidents de la guerre, il a su donner à son roman une portée universelle. Chez Roth, les événements historiques de la Seconde Guerre mondiale importent moins que la guerre en tant qu'épreuve initiatique de la masculinité. Bucky ayant été épargné, il doit prouver sa valeur dans un combat où il n'a aucune chance de l'emporter, en l'occurrence contre l'épidémie.

Chapitre VIII
Fin des romans ou romans de la fin

> « [M]a propre famille [...] pense qu'à coup sûr je suis malade, me fait avaler des cachets contre la migraine, et des calmants, me tâte le pouls et le front pour voir si j'ai de la fièvre [...] je ne supporte pas longtemps qu'on fasse à tel point attention à moi, [...] je me retourne le cœur, je tourne le mauvais côté vers l'extérieur, et le bon vers l'intérieur, et ne cesse de chercher un moyen de devenir comme j'aimerais tant être et comme je pourrais être, si ... personne d'autre ne vivait sur terre.
>
> Bien à toi,
>
> Anne M. Frank[1] »

Anne Frank décrit, dans les dernières lignes de son journal, une sorte de rêverie sur la fin du monde, dans laquelle l'humanité entière serait disparue, tandis qu'elle, ayant survécu à la catastrophe, serait restée seule sur terre. À cette congruence entre la fin du livre et la fin du monde s'en ajoute une autre, celle de la mort virtuelle de l'auteure. Six mois après l'écriture de ces lignes, qui datent du 1er août 1944, elle succombe à une épidémie de typhus dans le camp de concentration de Bergen-Belsen en février 1945. Contrairement à la rêverie de son *Journal,* la catastrophe qui s'abat sur elle et ses proches était bien réelle. En lisant ces dernières lignes, le lectorat prend conscience de la disparition de l'auteure de sorte que la lecture fait coïncider virtuellement la fin du récit avec sa mort. Cette concordance entre la fin du livre, la fin du monde et la mort virtuelle de l'auteure donne au récit une sorte d'unité et, par la même occasion, efface temporairement

[1] FRANK Anne, *Le journal d'Anne Frank*, Paris : Librairie générale française, 2013, p. 330.

son aspect inachevé. En réalité, les dernières lignes du *Journal* témoignent de l'interruption brutale de l'écriture par la barbarie nazie, comme le relève Philip Roth : « "Il y a quelque chose de fort dans la façon dont le récit s'interrompt [...]. Le silence, le vide qui suit la dernière page représente l'horreur indescriptible[1]." » L'exemple du *Journal* d'Anne Frank démontre de manière radicale la percée que la fin d'un récit est susceptible d'exercer chez le lectorat.

Même si dans le cas d'Anne Frank l'incomplétude n'est pas recherchée, elle témoigne du ton d'irrésolution de l'œuvre : elle rêve de retourner à l'école, mais la guerre et l'Occupation l'en empêchent. Dans le présent chapitre, nous examinerons la façon dont la fin des romans du corpus témoigne de l'irrésolution de la crise déclenchée par les maladies contagieuses. D'abord, dans *DZ*, l'emprise de la montagne sur l'esprit de Hans finit par s'affaiblir lorsque la Grande Guerre bouscule la routine des pensionnaires, les forçant à prendre le chemin du retour. Le départ du héros, longtemps attendu et sans cesse repoussé, met en exergue le jeu de l'attente et de la déception, installé dès le début par le narrateur. Ensuite, dans *ATC,* un autre jeu d'attente se met en place, celui de Florentino attendant la mort de son rival. Bien qu'il parvienne à ses fins par la ruse, la résolution finale n'est conclusive qu'en apparence, car la solution trouvée par le couple de vieillards pour se maintenir ensemble soulève plus de problèmes qu'elle n'en règle. Puis, dans le roman de Camus, la crise semble également résolue, toutefois la narration se poursuit après la fin de la peste. Le chroniqueur se place après le dénouement pour donner des conseils à celles et à ceux qui devront reprendre la lutte contre le Mal. Enfin, dans *N,* l'art de terminer atteint son paroxysme du fait que le roman étudié signe la fin de l'écriture du romancier de Newark. Dans *N,* la fin du roman n'apporte pas de consolation, ni de conseil, ni d'apprentissage, comme si la déception était devenue un requis du roman moderne, et ce depuis le début du XX^e^ siècle avec Thomas Mann jusqu'au début du XXI^e^ avec Philip Roth.

1 La fin de l'ensorcellement

Dès le début du roman de Thomas Mann, *DZ*, le dénouement annoncé par le narrateur n'est autre que le départ de Hans Castorp du sanatorium, qu'il soit guéri ou malade. Ce départ tant attendu par le lectorat survient au milieu d'une crise, de sorte que la clôture de l'histoire de Hans n'en est pas une puisqu'elle reste

[1] ROTH PIERPONT Claudia, *Roth délivré : un écrivain et son œuvre*, *op. cit.*, p. 135.

ouverte. Dans cette partie, nous analysons tant le dénouement de l'intrigue que le destin réservé au héros de *DZ*. Si la fin du roman semble évidente pour le lectorat, puisqu'elle est annoncée dès le début du livre, Thomas Mann transforme la surprise en déception. En effet, le monde sanatorial de la fiction est bouleversé par des événements du plat pays et Hans Castorp se trouve brutalement mis à la porte du Berghof. Les attentes du lectorat sont déçues puisque Hans ne parvient pas à se défaire de l'ensorcellement et qu'il se conduit jusqu'à la fin de l'intrigue comme mu par des puissances invisibles dont il n'est qu'un jouet. Ce personnage à la fois ordinaire et hors-norme est englouti par la masse : le déclenchement de la guerre pousse l'expérience collective à prendre le dessus sur l'expérience individuelle, de sorte qu'importe moins le destin d'un seul personnage que celui de l'Europe. L'instance narratrice laisse le destin du héros ouvert aux conjectures, et ce faisant, la vie l'emporte à la fin sur la mort.

a Le tournant

Dans *Temps et récit II : La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paul Ricœur définit la complétude d'une œuvre en les termes suivants : « une action est une et complète si elle a un commencement, un milieu et une fin, c'est-à-dire si le commencement introduit le milieu, si le milieu —péripétie et reconnaissance — conduit à la fin et si la fin conclut le milieu[1]. » Toutefois, ce critère de complétude a été abandonné, selon le philosophe, au profit d'un certain « propos délibéré de ne pas terminer l'œuvre[2]. » Dans *DZ*, ces critères ne sont pas tout à fait respectés. D'abord, le milieu du roman est constitué de plusieurs expériences qui ne modifient pas de manière significative le mode de vie des pensionnaires. Par exemple, lorsque Hans parvient à reconnaitre son égarement dans l'épisode « Neige » (*Schnee*), cette connaissance s'efface de son esprit aussitôt de retour au sanatorium. Ainsi, à chaque fois que la partie semble finie, elle est une fois de plus relancée. Ensuite, l'issue logique de l'intrigue — le départ de Hans Castorp — subit quelques modifications durant la longue période de rédaction du roman qui va de 1913 à 1924. Pendant ce temps, un événement historique majeur, la Première Guerre mondiale, bouleverse les idées de l'écrivain, de sorte que l'œuvre en cours devient un témoignage de l'apprentissage du créateur.

[1] RICŒUR Paul, *Temps et récit II : La configuration dans le récit de fiction*, *op. cit*., p. 35.
[2] *Ibid*., p. 36.

Le « Propos » (*Vorsatz*) confirme justement ce changement d'orientation, puisqu'il a été rédigé en 1919[1]. C'est donc après l'armistice que Thomas Mann décide de révéler au lecteur que l'histoire de Hans Castorp se situe juste avant cette période décisive : *„die hochgradige Verflossenheit unserer Geschichte rührt daher, daß sie vor einer gewissen, Leben und Bewußtsein tief zerklüftenden Wende und Grenze spielt*[2]*…"* (9) L'un des termes clés de cet extrait est le nom *„Grenze"* qui fait référence à une limite, à une barrière, tandis que le terme *„Wende"* peut se traduire par « virage », « changement » ou « tournant ». Si le narrateur sait que l'histoire du personnage principal se situe précisément avant que ce bouleversement se produise, c'est parce qu'il connait l'avenir du héros. D'où le fait que l'instance narratrice révèle très tôt la durée totale du séjour de Castorp, à savoir sept années.

Or, ce remaniement a lieu après que le premier chapitre soit rédigé. Selon la chronologie de la genèse de *DZ,* établie par Hans Rudolf Vaget dans son article « The Making of *The Magic Mountain* », à la fin de 1913 Thomas Mann avait déjà complété les épisodes concernant l'enfance et l'adolescence de Hans Castorp[3]. De sorte que les premières lignes du roman ont été écrites bien avant le prologue. On pourrait déduire que les contradictions signalées dans le chapitre précédent entre le « Propos » (*Vorsatz*) et le premier sous-chapitre sont une conséquence de cette modification. Rappelons rapidement les informations qui induisent le lectorat en erreur. Dans le « Propos » (*Vorsatz*), la durée effective du séjour de Castorp est de sept ans, mais dans le premier sous-chapitre le narrateur soutient qu'il ne s'agira que de trois semaines seulement. Il en va de même pour les raisons du voyage à Davos : le narrateur prétend d'abord que Hans Castorp s'y rend pour rendre visite à son cousin Joachim, en omettant de mentionner la recommandation du docteur Heidekind. Cette omission délibérée favorise les équivoques tout au long du roman quant à l'état de santé du personnage principal : est-il bien portant mais a-t-il été contaminé pendant son séjour ? ou s'agit-il d'un malade qui se nie ?

Toutefois, ces équivoques ne résultent pas d'un oubli de l'auteur. Au contraire, lorsqu'il ajoute le prologue, Mann retravaille aussi le chapitre sur Hambourg en donnant plus de relief à la figure du grand-père de Castorp. De fait, Mann n'était pas satisfait du début de son récit et réécrit plusieurs parties du

---

[1] VAGET Hans Rudolf, « The Making of *The Magic Mountain* », *op. cit.*, p. 20.
[2] « [S]i notre histoire remonte au déluge, c'est qu'elle se déroule AVANT un certain tournant, une limite qui a provoqué des failles dans notre vie et notre conscience… » (7). Nous avons respecté la typographie du texte original, ainsi nous gardons les petites capitales.
[3] VAGET Hans Rudolf, « The Making of *The Magic Mountain* », *op. cit.*, p. 18.

quatrième chapitre et transforme subtilement Settembrini, un « joueur d'orgue de Barbarie » (*Ein Drehorgelmann !*), en un porte-parole de la raison, de l'humanisme et du progrès[1]. Avant d'entamer la rédaction du cinquième chapitre en 1920, Mann inverse l'ordre des deux premiers chapitres et décide de commencer par l'arrivée de Hans Castorp à Davos et de faire une analepse dans le deuxième chapitre afin de présenter les antécédents personnels du héros[2]. Ces nombreuses réécritures démontrent une méticulosité dans le travail scriptural de l'écrivain allemand et, par conséquent, les contradictions déjà mentionnées apparaissent délibérées.

Plus le lecteur progresse, plus ces questions cessent d'être pertinentes puisque le monde sanatorial apparait comme un cocon qui se resserre fortement sur ceux qui y séjournent. Rares sont ceux qui partent guéris, la plupart recevant du docteur Behrens un délai indicatif sans cesse repoussé. Cette habitude est résumée par Settembrini dès sa première apparition dans l'intrigue. L'Italien croit que Hans Castorp est aussi malade et lui demande combien de temps les docteurs Behrens et Krokowski lui ont administré. Sans attendre la réponse de son interlocuteur, il ajoute ceci : *„"Soll ich schätzen? Sechs? Oder gleich neun? Man ist ja nicht knauserig[3]…""* (83)

Un jeu d'attente s'installe dès le début : le lectorat attend le départ du héros et le narrateur repousse à chaque fois l'échéance. Les visites médicales constituent l'une des stratégies utilisées pour retarder le dénouement. Dans la mesure où le docteur Behrens exerce un pouvoir décisionnaire sur le temps que les patients séjournent dans la maison Berghof, il peut prolonger leur séjour de manière inopinée. Le surnom de Rhadamanthe, attribué par Settembrini à Behrens, est à cet égard éclairant, car comme le juge de l'enfer dans la mythologie grecque, il établit sa sentence selon les péchés commis. Ainsi, le héros serait un « pécheur » (*Sünder*) - terme qui apparait à deux reprises, dont l'absolution dépend de la volonté du médecin-chef. Or, contrairement à la mythologie grecque, dans *DZ* la désobéissance reste toujours possible, comme le prouve de surcroit le départ de Joachim Ziemßen dans le sixième chapitre. Ce dernier ne pouvait plus attendre d'être complètement rétabli et décide de quitter les lieux. Furieux de l'insubordination de Ziemßen, Behrens expulse aussi son cousin, Hans Castorp, en vociférant : *„ ["]Sie sind gesund[4]""*. Mais le héros incrédule lui demande

[1] *Ibid*., p. 21.
[2] *Ibid*.
[3] « "Laissez-moi deviner… Six ? Ou tout de suite neuf ? Ah, c'est que, ici, on ne regarde pas trop à la dépense…" » (64)
[4] « — Oui, vous […] êtes [rétabli]. » (434)

confirmation : *„"Aber…Herr Hofrat…Das ist vielleicht im Augenblick nicht Ihr voller Ernst[1]?""* (574)

Le narrateur multiplie les circonstances au cours desquelles Hans Castorp aurait pu quitter les lieux et, cependant, ce dernier demeure hésitant et indécis. À cet égard, la figure de Settembrini s'avère fondamentale, puisqu'il lui conseille constamment de partir sans attendre la permission du médecin-chef, et ce depuis le premier jour. De son côté, Castorp tente de lui faire prendre la responsabilité de cette fuite, en s'exprimant comme suit : *„ ["] Aber können Sie es denn verantworten, mir auf diese Photographie hin und nach dem Ergebnis der Durchleuchtung und nach der Diagnose des Hofrats die Heimreise anzuraten[2]?""* (343) La réponse de Settembrini déroute le personnage principal de *DZ* : *„"Ja, Ingenieur. Ich will es verantworten[3]."* (343) Moins résolu que Ziemßen, Castorp ne parvient pas à assumer les conséquences de ses actes. Il se tourne vers Behrens ou Settembrini, en essayant de trouver des réponses et, même lorsque leurs avis coïncident, il ne parvient pas à s'y résoudre : il reste paralysé, immobile, égaré.

Plus l'intrigue avance, moins la situation de Castorp évolue vers une quelconque issue : son cas n'empire pas, ni ne s'améliore et, puisque le dénouement dépend de son état de santé, cette stagnation a pour conséquence un ralentissement dans l'intrigue. Cette impasse est détaillée dans l'épisode intitulé « Profonde inertie » (*Der große Stumpfsinn*). Une fois de plus c'est le docteur Behrens qui relance la partie en proposant un nouveau traitement à Hans. En réalité, le médecin-chef cherche surtout à empêcher le héros de quitter les lieux de manière intempestive. On lit :

> *Noch einmal hören wir Hofrat Behrens' Stimme — horchen wir gut hin! Wir vernehmen sie vielleicht zum letztenmal! Einmal endigt selbst diese Geschichte; sie hat die längste Zeit gedauert, oder vielmehr: Ihre inhaltliche Zeit ist derart ins Rollen gekommen, daß kein Halten mehr ist, daß auch ihre musikalische zur Neige geht, und daß vielleicht keine Gelegenheit mehr unterkommen wird, den aufgeräumten Tonfall zu belauschen der Sprache des redensartlichen Rhadamanthys.[4] (859).*

---

[1] « — Mais, docteur, vous parlez sérieusement ? » (434)

[2] « ["] Quant à me conseiller de retourner chez moi, au vu de cette photographie, après la radiographie et le diagnostic du docteur, pouvez-vous en prendre la responsabilité ? » (258)

[3] « "Oui, ingénieur, je veux en prendre la responsabilité." » (258)

[4] « Nous entendons de nouveau la voix du docteur Behrens : tendons bien l'oreille ! Elle nous parvient peut-être pour la dernière fois. Même cette histoire aura une fin. Elle a duré fort longtemps, ou plutôt le temps de son sujet a fait un tel bond en avant qu'on ne peut plus l'arrêter ; même sa cadence musicale touche à son terme, et l'occasion ne se présentera peut-être plus d'écouter les allègres inflexions de Rhadamanthe » (649).

C'est la première fois que le narrateur évoque la fin de l'intrigue et, dans la mesure où les entretiens médicaux prolongent le séjour du héros, cette dernière apparition de Behrens signe le dernier retardement au départ de Hans, qui semble désormais imminent. Avant d'introduire les derniers propos du praticien, le narrateur admet volontiers que l'intrigue a duré fort longtemps, mais le dénouement approche : il s'agit d'une dernière halte avant la fin.

Cette halte ne s'annonce pas brève puisque quatre épisodes s'ensuivent, au cours desquels Hans Castorp participe à des expériences musicales dans « L'ampleur de l'harmonie » (*Fülle des Wohllauts*) ou encore parapsychologiques dans « Improbables séances » (*Fragwürdigstes*). Dans cet épisode, il assiste à une séance de spiritisme avec un medium capable de faire revenir les morts. Ce sous-chapitre en particulier montre en miniature l'attitude hésitante du personnage principal. D'abord, il résiste à participer à de telles séances, encouragé par Settembrini qui s'oppose à ces expériences inconcevables pour la raison, mais il finit une fois de plus par céder. La medium, Elly Brand, parvient à faire « revenir » Joachim, le cousin décédé de Hans Castorp, qui le regarde de manière insistante. Le docteur Krokowski qui gère la séance exhorte Hans à adresser la parole à son cousin, mais celui-ci décide d'arrêter la séance en allumant la lumière. On lit :

> *Auf den im Stehen protestierenden Krokowski ging Hans Castorp zu, nahe vor ihn hin. Er wollte sprechen, aber von seinen Lippen kam kein Wort. Mit brüsk heischender Kopfbewegung streckte er die Hand aus. Da er den Schlüssel empfangen, nickte er dem Doktor mehrmals drohend ins Gesicht, machte kehrt und ging aus dem Zimmer*[1]*. (938)*

Cet épisode anticipe le dénouement de l'intrigue puisque l'ambiance d'ombre est brutalement interrompue et les participants se trouvent tout à coup éblouis par la lumière : ils sont en état de choc. Bien que Castorp abandonne brusquement la séance, cette retraite n'est pas définitive : il demeure encore plusieurs années, comme si lui était nécessaire un choc plus profond, une secousse plus forte, pour l'arracher enfin des ombres de la maison Berghof.

Dans la mesure où il s'agit de l'une des dernières aventures de Hans, cet épisode aurait très bien pu servir de conclusion à l'intrigue, mais trop d'événements se sont produits dans la réalité historique et, de façon alarmante, continuent à se produire pour les ignorer dans le roman. Telle est la pensée de Thomas Mann qui se décide à intégrer les premières provocations du mouvement

[1] « Krokovski protesta en se levant, Hans alla à sa rencontre et se campa devant lui. Il voulut parler, mais ses lèvres n'articulèrent pas un mot. Il tendit la main, et sa tête fit un signe d'une impérieuse brusquerie. Ayant reçu la clé, il dévisagea le docteur en branlant le chef d'un air menaçant, tourna les talons et sortit de la pièce. » (708)

hitlérien naissant dans l'épisode « Profonde irritation » (*Die große Gereiztheit*), même si celui-ci ne correspond pas à la période de l'avant-guerre où se situe l'intrigue. C'est dans le dernier chapitre, « Le coup de tonnerre » (*Der Donnerschlag*), que l'instance narratrice fait référence littéralement aux événements historiques qui déclenchent la Première guerre mondiale. Pour ce faire, l'instance narratrice use de la figure de Settembrini, le seul des personnages à s'occuper encore du pays plat. À travers le discours indirect libre, le narrateur introduit l'actualité brûlante de l'année 1912. Ainsi, Settembrini se montre d'abord enchanté par la coopération diplomatique entre son pays, l'Italie, et l'Autriche-Hongrie en Albanie, même si cette alliance avec un ennemi historique le tracasse. On lit :

> *Nicht selten war sein Verhältnis zu den großen Konstellationen der Welt zwiespältig, von Skrupeln gestört und verlegen. Neulich, zwei oder anderthalb Jährchen zurück, hatte das diplomatische Zusammenwirken seines Landes mit Österreich in Albanien sein Gespräch beunruhigt*[1] *(977).*

L'instance narratrice introduit ici de manière subtile le conflit dans la zone balkanique, sur laquelle tant l'Italie que l'Autriche-Hongrie avaient des intérêts et des ambitions. Afin de ne pas écraser l'intrigue avec le contexte historique et politique de l'époque, le narrateur se contente de faire subtilement référence à la Triple alliance, conclue entre l'Allemagne, l'Autriche-Hongrie et l'Italie, en mentionnant les deux dernières et leurs positions ambiguës : elles sont tantôt alliées, tantôt rivales.

Si Settembrini exhortait autrefois Hans Castorp à porter un jugement, il se trouve cette fois-ci « partagé » (*zwiespältig*), « perturbé » (*gestört*), « embarrassé » (*verlegen*) par la situation politique en Europe. Il est tourmenté non seulement par son pays, mais également par les accords conclus entre la France et la Russie. Rappelons à cet égard que l'humaniste italien partage de nombreux traits avec le frère de Thomas Mann, Heinrich, et comme ce dernier, Settembrini est un francophile[2]. On lit : *„Denn Herr Settembrini gehörte der frankophilen Partei seines Landes an, was nicht wundernehmen kann, wenn man bedenkt, daß sein Großvater die Tage der Julirevolution denjenigen der Weltschöpfung gleichgesetzt hatte*[3]*“.* (977)

---

[1] « Il n'était pas rare que ses rapports aux grandes conjonctures mondiales fussent contradictoires, embarrassés ou tourmentés par des scrupules. Récemment, un an et demi ou deux ans auparavant, la coopération diplomatique de son pays avec l'Autriche en Albanie avait troublé la conversation de Settembrini » (736).

[2] OLIVEIRA Claire de, « Postface », *op. cit.*, p. 746.

[3] « Monsieur Settembrini adhérait en effet au parti francophile de son pays, ce qui n'avait rien d'étonnant si l'on songe que son grand-père plaçait sur le même plan les journées de la révolution de Juillet et celles de la Création. » (737)

Le narrateur insiste sur la crainte de l'Italien par rapport à la coopération franco-russe dans la construction d'un réseau ferroviaire en Pologne : *„eine Beklemmung seiner Brust, die doch auch wieder, beim Gedanken an den strategischen Sinn jenes Bahnnetzes, in rasch atmende Hoffnung und Freude sich umdeuten wollte*[1]*."* (977) Des sentiments contradictoires, telles que l'« angoisse » (*Beklemmung*) et la « joie » (*Freude*) montrent bien les sentiments discordants qui l'habitent. À ce stade de la narration, Lodovico Settembrini apparait épuisé, vieilli et gravement malade. La dégradation de son état de santé représente le déclin des idées qu'il défend, c'est-à-dire la raison, la liberté individuelle, l'humanisme et le progrès. Ainsi, l'orateur s'exprime d'une voix faible : *„ Er sprach mit schwacher Stimme, aber viel, schön und von Herzen über die Selbstvervollkommnung der Menschen auf gesellschaftlichem Wege*[2]*."* (976) Ses discours s'essoufflent, sa voix s'éteint et même sa plume sèche car il ne parvient plus à avancer dans son travail sur la « Pathologie sociologique » (*Soziologischen Pathologie*).

Les dernières pages du roman évoquent la difficulté du créateur à clôturer son œuvre. Ce point mort où se trouve l'écriture de Settembrini résulte de plusieurs facteurs. Premièrement, il est gravement malade, au point qu'il déménage de la maison Berghof lorsqu'il comprend que dans son cas la guérison n'est qu'une illusion. Deuxièmement, le narrateur affirme qu'il est d'une nature sensible (*empfindsamen Natur*), de sorte qu'il ressent plus fortement que les autres le suicide de son contradicteur, Naphta, lors d'un duel au pistolet qui a lieu dans l'avant-dernier épisode. Troisièmement, la situation mondiale le déconcerte et il n'a plus la force d'éclairer l'esprit de ce « frêle enfant de la vie » *(Sorgenkind des Lebens)* qu'est Hans Castorp. Le narrateur met en exergue les contradictions de Settembrini comme suit : *„Kurzum, hier gab es Unstimmigkeiten. Herr Settembrini war humanitär, aber zugleich und eben damit, halb ausgesprochen, war er auch kriegerisch*[3]*. "* (976-977) Le début de la Grande guerre apparait comme une période confuse où même les esprits les plus éclairés peuvent se fourvoyer.

Il est possible de rapprocher l'attitude de Settembrini, tantôt humanitaire, tantôt belliqueuse, de celle de Thomas Mann à l'égard du premier conflit mondial. En 1915, le lauréat allemand fait part à Paul Amman de ses hésitations concernant le roman qu'il est en train de rédiger (*DZ*). Il se demande s'il lui est permis de

[1] « [C]ette peur oppressante pouvait aussi se muer en espoir et en joie palpitante, quand il songeait à l'enjeu stratégique de ce réseau ferroviaire. » (737)
[2] « D'une voix faible, il discourait agréablement et de bon cœur sur le perfectionnement de l'humanité par le biais de la société. » (736)
[3] « En somme, il y avait des discordances : M. Settembrini avait des sentiments humanitaires, mais aussi, par voie de conséquence, belliqueux à mots couverts. » (736)

poursuivre sa rédaction, alors que tant de questions brûlantes exigent, selon lui, une explication[1]. C'est ainsi qu'en octobre 1915, Mann suspend temporairement la rédaction de *DZ* et se consacre pendant deux ans et demi à un essai qui aura pour titre *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918). Dans cet essai de six cents pages, Mann défend les efforts de guerre allemands en exprimant une position « anti-occidentale » et anti-républicaine. Il s'agit d'un véritable règlement de comptes avec son frère Heinrich, qui non seulement s'oppose en bloc à la guerre, mais aussi prône une démocratie sur le modèle occidental[2]. Thomas Mann critique les prises de position de son frère avant de s'y rallier en adhérant aux idées libérales, et c'est ainsi que naissent les débats entre Naphta et Settembrini. Ce changement de posture est définitivement confirmé lors de la conférence prononcée à Berlin en 1922, „*Von deutscher Republik*", dans laquelle il prend position pour la jeune démocratie de Weimar. Une phrase extraite de sa longue nouvelle *Tonio Kröger* (1903) résume bien le revirement opéré par le romancier de Lübeck : « Certains êtres s'égarent nécessairement parce qu'il n'y a pas pour eux de vrai chemin[3] ».

Si Thomas Mann s'attire les foudres des conservateurs partisans du nationalisme, qui le considéraient comme l'un des leurs avant ce changement d'avis, d'autres ont été très sensibles à cette mutation de l'auteur de *DZ*. La traductrice Claire de Oliveira fournit un exemple des railleries dont l'écrivain est l'objet, en décrivant une caricature qui « montre l'écrivain se dédoublant en deux personnages, un soldat wilhelminien en casque à pointe et un républicain épris de justice[4]. » Le contre-exemple est celui du philosophe allemand Walter Benjamin qui, dans une lettre adressée à Gershom Scholem en 1925, écrit qu'il y a peu d'écrivains qu'il déteste comme Thomas Mann et, cependant, il se dit profondément ému par ce livre admirable qu'est *DZ*[5]. Même si ce commentaire sur le roman en question est très bref, Benjamin décèle dans le roman les germes d'une réflexion qui a certainement modifié la pensée politique de Mann, et il conclut sa

---

[1] MANN Thomas, *Briefe II 1914-1923*, *op. cit.*, p. 86. *„"Der Zauberberg" heißt es, etwas vom Zwerg Nase, dem sieben Jahre wie Tage vergehen, ist darin, und der Schluss, die Auflösung, — ich sehe keine andere Möglichkeit, als den Kriegsausbruch. Man kann als Erzähler diese Wirklichkeit nicht ignorieren, und ich glaube ein Recht auf sie zu haben, da das Vorgefühl davon in allen meinen Conceptionen [sic] war."*

[2] OLIVEIRA Claire de, « Postface », *op. cit.*, p. 736.

[3] MANN Thomas, *Tonio Kröger*, Paris : le Livre de poche, 1993, p. 113.

[4] OLIVEIRA Claire de, « Postface », *op. cit.*, p. 746.

[5] BENJAMIN Walter, *Gesammelte Briefe III 1925-1930*, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1997, p. 17. *„Ich weiß kaum, wie ich anstellen soll, Dir mitzuteilen, daß dieser Mann, den ich gehaßt habe wie wenige Publizisten mit seinem letzten großen Buch, dem ‚Zauberberg', das mir in die Hände fiel, mir geradezu nahe gekommen ist; mit einem Buche in dem [mich] untrüglich Eigenstes, was mich bewegt und immer bewegte, auf eine Art, die ich streng kontrollieren kann und gelten lassen, ja in vielem sehr bewundern muß angesprochen hat."*

missive en affirmant qu'une mutation a dû s'opérer en l'auteur pendant la rédaction[1].

Ainsi, la fin logique de *DZ* est mue et nourrie tant par le déclenchement de la Première Guerre mondiale que par les attitudes prises par l'écrivain allemand à cet égard. Les modifications et nombreuses réécritures des quatre premiers chapitres témoignent d'une volonté de mettre en évidence un monde qui a profondément changé depuis le début de la rédaction, puisque ces transformations ont lieu après la fin de la guerre. Par ailleurs, au-delà des nombreuses controverses à l'égard des *Betrachtungen*, l'écriture de cet essai a servi d'entrainement à Thomas Mann pour rédiger les débats intellectuels entre Settembrini et Naphta. Si l'on en croit Walter Benjamin, l'écriture constitue un exercice capable de transformer le créateur à travers sa création. La guerre devient, dans la réalité de l'auteur, un événement capable de bouleverser tous les individus, de sorte que le début des hostilités constitue une justification vraisemblable au départ de Hans Castorp. Toutes les ressources pour le faire revenir à la plaine ayant déjà été épuisées, la guerre fournit un argument valable pour décider même les plus apathiques et indécis à sortir de l'ensorcellement dans lequel ils se trouvaient plongés.

b « Addio, Giovanni mio[2] ! »

Dans son essai intitulé *Le conteur* (*Der Erzähler*), consacré à l'écrivain et journaliste russe Nikolaï Leskov, Walter Benjamin écrit que « [l]e "sens d'une vie" est en effet le centre autour duquel tourne le roman[3]. » D'après lui, ce sens devient apparent de manière rétrospective, c'est-à-dire qu'avec la disparition du personnage le lecteur dégage du sens en se remémorant les agissements de celui-ci. Benjamin cite l'exemple suivant : « [u]n homme [...] qui est mort à trente-cinq ans, apparaîtra toujours, *à la remémoration,* à chaque moment de sa vie comme un homme qui meurt à trente-cinq ans. Autrement dit : cette phrase qui n'a aucun sens pour la vie réelle devient inattaquable pour la vie remémorée[4]. » Les

---

[1] *Ibid*. *„Es ist wenig anmutend dergleichen Konstruktionen sind, mir dennoch nicht anders denkbar, ja schlechtweg sicher, daß über dem Schreiben eine innere Wandlung mit dem Verfasser sich vollzogen haben muß."*

[2] D'après l'expression utilisée par Settembrini lors du départ de Castorp : *„"E così in giù", sagte er, — "in giù finalmente! Addio, Giovanni mio!""* (979)

[3] BENJAMIN Walter,« Le Conteur », *Expérience et pauvreté suivi de Le Conteur et La tâche du traducteur*, Paris : Payot & Rivages, 2011, p. 86.

[4] *Ibid*., p. 89.

circonstances de la mort du personnage s'avèrent décisives pour le lectorat car elles façonnent sa perception du personnage. Benjamin cite Lukács qui, dans *La Théorie du roman*, attribue le nom de « souvenir créateur » à ce mouvement par lequel le lectorat est « ["] capable d'appréhender l'objet même et de le transformer[1]. ["] » D'où l'importance capitale de la destinée des personnages d'un roman, puisque selon le philosophe allemand le lectorat saisit un sens qu'il ne pourrait jamais accorder à sa propre vie :

> Le roman n'est donc pas important parce qu'il nous présente le destin d'une personne étrangère, de façon didactique peut-être, mais parce que ce destin étranger nous procure par la flamme qui le dévore un sentiment de chaleur que nous ne tirons jamais de notre propre destin. Ce qui attire le lecteur vers le roman, c'est l'espoir de réchauffer sa vie grelottante en lisant une mort[2].

En suivant la pensée de Benjamin, on pourrait saisir le sens de la vie de Hans Castorp à la lumière de sa destinée. Celle-ci se précipite avec le déclenchement des hostilités à la suite de l'assassinat de l'archiduc héritier d'Autriche le 28 juin 1914. Voici comment le narrateur s'y réfère dans la fiction : *„Dann fiel der Fürstenmord ein, der für jedermann, außer für deutsche Siebenschläfer, ein Sturmzeichen war[3]"* (977). Pour le narrateur, l'attentat de Sarajevo constitue un signe (*zeichen*) qui précède et annonce la tempête *(Sturm)* qui s'abattra sur l'Europe. Certains ont déchiffré ce signe et d'autres, comme l'Allemagne, n'ont pas lu cet événement comme le signe avant-coureur de la guerre. Pour l'instance narratrice, il s'agit bien d'un problème de lecture, puisque l'Allemagne léthargique est représentée par l'attitude ensommeillée de Hans Castorp : *„für uns aber der Donnerschlag, der den Zauberberg sprengt und den Siebenschläfer unsanft vor seine Tore setzt. Verdutzt sitzt er im Grase und reibt sich die Augen, wie ein Mann, der es trotz mancher Ermahnung versäumt hat, die Presse zu lesen[4]."* (975) La lecture de la presse rappelle justement l'avertissement de Walter Benjamin qui, dans *Le Conteur*, voyait dans le règne de l'information un appauvrissement de l'expérience, dans la mesure où les actualités sont déjà imprégnées des explications et le lecteur n'a pas besoin de tirer ses propres conclusions[5].

---

[1] *Ibid*., p. 86.
[2] *Ibid*., p. 90.
[3] « Survint alors l'attentat de Sarajevo : et tout un chacun, excepté les Allemands en pleine léthargie, y vit un signe avant-coureur de la tempête » (737).
[4] « [C]e coup de tonnerre [...] c'est, à nos yeux, celui qui fait sauter la montagne magique et, sans le moindre ménagement, en déloge notre héros, ce loir en pleine léthargie. Tout éberlué, blotti dans l'herbe, il se frotte les yeux en homme qui, malgré bien des avertissements, a omis de lire les journaux. » (735)
[5] BENJAMIN Walter, « Le Conteur », *op. cit*., p. 42.

Face aux informations qui appauvrissent la capacité d'interprétation des lecteurs, le narrateur propose un récit où l'atrocité de la Première guerre est révélée, sans toutefois y imposer une quelconque interprétation. Pour ce faire, l'instance narratrice emprunte des images de catastrophes naturelles pour rendre compte de l'intensité du conflit. L'instance narratrice évoque notamment la tempête *(Sturm)*, caractérisée par des vents forts emportant tout sur son passage. Dans la mesure où il existe dans la nature des tempêtes de neige et de sable, ce phénomène naturel est à rapprocher, dans le contexte du roman, de la question du temps humain. De fait, le dernier épisode du roman clôture les digressions sur le temps en reprenant, tant les symboles du temps utilisés tout au long de l'intrigue, que les noms des épisodes clés qui abordent cette question :

> *[M]it dem versehen man einfach wie am Meere lag und es aushalten konnte, — eine besonders gut gepflegte Sandblattzigarre, namens "Rütlischwur", etwas gedrungener als Maria, mausgrau von Farbe, mit einem bläulichen Leibring, sehr fügsam und mild im Charakter und zu schneeweißer, haltbarer Asche, in welcher die Adern des Deckblattes stehenblieben, so gleichmäßig sich verzehrend, daß sie dem Genießenden statt einer fließenden Sanduhr hätte dienen können und ihm nach seinen Bedürfnissen auch so diente, denn seine Taschenuhr trug er nicht mehr*[1]*.(974)*

Le fumeur s'adonne à des rêveries qui renvoient à d'autres épisodes du roman, notamment à « Promenade au bord de la mer » (*Strandspaziergang*), où le narrateur soutient que le roman que nous lisons est un « roman du temps » (*Zeitroman*) puisque le temps en est l'objet : *„so daß denn also dem Namen des "Zeitromans" ein eigentlich träumerischer Doppelsinn zukommen könnte."* L'aspect « onirique » (*träumerisch*) du *Zeitroman* se caractérise par la perte de repères temporels, en témoigne le fait que Castorp ne porte plus de montre, convaincu de s'être débarrassé du passage tyrannique du temps.

Toutefois, les cendres du cigare deviennent le témoin muet de l'écoulement du temps. La symbolique des cendres comme celle du sable rappelle l'action du temps à laquelle personne n'échappe. De manière analogue à l'érosion lente du rocher que produit le sable, le passage du temps dégrade lentement le corps jusqu'à la mort. Souvent associées à la poussière, les cendres représentent la fragilité humaine contenue dans ce verset de la Bible : « car tu es poussière, et tu retourneras dans la poussière » (Gn 3 :19) L'image du cigare qui se consume lentement jusqu'à devenir un tas de cendres montre bien que les effets corrosifs

[1] « Muni de ce cigare, on se trouvait comme étendu au bord de la mer, et l'on tenait bon : fabriqué avec grand soin, ce Rütlischwur *libre de pie*, gris souris avec une bague bleutée, avait un caractère très souple et doux, donnait une cendre résistante et blanche comme neige, conservant les veines de la cape, et se consumait avec une telle régularité qu'il aurait pu servir de sablier à celui qui le savourait ; et de fait, il répondait à ce besoin, car Hans ne portait plus sa montre de gousset. » (734)

du temps ne peuvent s'arrêter. La tentative illusoire de Hans de figer le temps est démasqué, puisque même s'il ne porte plus de montre, sa vie progresse lentement vers sa destinée finale.

Ainsi, les jours, les mois et les années s'écoulent doucement jusqu'à revenir au point de départ : *„So lag er, und so lief wieder einmal, im Hochsommer, der Zeit seiner Ankunft, zum siebentenmal — er wußte es nicht das Jahr in sich selber*[1]*."* (975) Hans Castorp ignore même en quelle année il se trouve exactement, puisque chaque jour comme chaque année se ressemblent au point d'annuler le passage du temps. Les années passées dans la maison Berghof ne s'accumulent pas, mais s'invalident entre elles : le héros recommence donc chaque année au point de départ, jusqu'à ce que l'instance narratrice y mette brutalement fin *: „Da erdröhnte*[2] *—"* (975) Même si le verbe « retentir » (erdröhnen) est un verbe intransitif, l'énoncé se trouve brutalement coupé. Afin de rendre compte de cette interruption dans la narration, il y a dans le texte original un tiret simple qui marque une courte pause. Dans les deux versions françaises existantes, les traducteurs remplacent le tiret par des points de suspension pour créer une attente chez le lecteur. Habilement, le narrateur crée de l'expectative chez son lectorat, puisqu'il fait apparaitre le vrai sujet de l'énoncé quatre lignes plus loin : *„der Donnerschlag erdröhnte*[3]*"* (975).

L'instance narratrice remplace l'image de la « tempête » *(Sturm)* par une expression capable de rendre compte des phénomènes naturels (orage, tourmente), des événements violents (guerre, révolutions) et de la puissance divine (foudre), à savoir le coup de tonnerre. On lit :

> *Die Stimme gemäßigt zu der Aussage, daß also der Donnerschlag erdröhnte, von dem wir alle wissen, diese betäubende Detonation lang angesammelter Unheilsgemenge von Stumpfsinn und Gereiztheit, — ein historischer Donnerschlag, mit gedämpftem Respekt zu sagen, der die Grundfesten der Erde erschütterte, für uns aber der Donnerschlag, der den Zauberberg sprengt und den Siebenschläfer unsanft vor seine Tore setzt*[4]*.(975)*

Le coup de tonnerre est une manifestation sonore de l'éclair associant la vue et l'ouïe. La narration insiste sur le caractère violent du bruit en l'assimilant aux coups

---

[1] « Il restait donc étendu, et au plus fort de l'été, au moment où il était jadis arrivé, l'année revint à son point de départ pour la septième fois, à son insu. » (735)

[2] « C'est là que retentit… » (735)

[3] « [I]l retentit, ce coup de tonnerre » (735).

[4] « Modérons donc nos expressions pour l'annoncer : il retentit, ce coup de tonnerre dont nous avons tous entendu parler, détonation assourdissante issue d'un funeste mélange d'inertie et d'irritation longtemps amoncelées ; et ce coup de tonnerre historique, disons-le avec un respect mitigé, ébranlant les fondements de la terre, c'est à nos yeux, celui qui fait sauter la montagne magique et, sans le moindre ménagement, en déloge notre héros, ce loir en pleine léthargie. » (735)

de canon capables de faire exploser *(sprengen)* la montagne magique *(Der Zauberberg)*, nommée pour la première fois en tant que telle. L'aspect destructeur de la décharge parvient à secouer les fondements même de la terre et jamais le monde que Hans Castorp connaissait ne se remettra d'une telle secousse.

Le coup de tonnerre annule les distances entre le monde d'en bas et le monde d'en haut. La maison Berghof est balayée par de préoccupantes nouvelles venues du plat pays : *„Die wüsten Zeitungen drangen nun unmittelbar aus der Tiefe zu seiner Balkonloge empor, durchzuckten das Haus, erfüllten mit ihrem die Brust beklemmenden Schwefelgeruch den Speisesaal und selbst die Zimmer der Schweren und Moribunden*[1]*."* (978) Une fois de plus, le narrateur utilise la synesthésie en alliant l'odorat et l'ouïe, puisque l'odeur de soufre fait référence aux explosifs qui en contiennent. Cette odeur se répand rapidement dans la maison Berghof, tout comme se diffusent les nouvelles de la guerre parmi la population sanatoriale.

Les émanations gagnent peu à peu chaque recoin de l'institution, jusqu'aux têtes des pensionnaires qui cherchent désormais la manière de quitter les lieux. Le motif de la contagion ressurgit dans les dernières pages en le rattachant au domaine de la transmission. On lit :

> *Die "Heimat" glich einem Ameisenhaufen in Panik. Fünftausend Fuß stürzte das Völkchen Derer hier oben sich kopfüber ins Flachland der Heimsuchung, die Trittbretter des gestürmten Zügleins belastend, ohne Gepäck, wenn es sein mußte, das in Stapelreihen die Steige des Bahnhofs bedeckte, - des wimmelnden Bahnhofs, in dessen Höhe brenzlige Schwüle von unten heraufzuschlagen schien, - und Hans stürzte mit*[2]*.(979)*

Il ne reste plus rien de cette société organisée où les gens s'asseyaient autour de sept tables pour manger à des heures précises. Chaque jour de la semaine était minutieusement réglé et, telle une horloge détraquée, cette société codifiée, routinière et hautement raffinée devient une horde prête à s'emparer par la force de moyens de transports afin de regagner la plaine. L'instance narratrice ne distingue aucun visage en particulier, ce qui contribue à créer l'effet d'un tumulte où règnent le chaos et la confusion. Quelques lignes suffisent à l'instance narratrice pour rendre compte de ce mouvement subit de la foule qui entraine avec

---

[1] « À présent, de terribles journaux remontaient tout droit des profondeurs jusqu'à sa loggia, ébranlaient la maison entière, remplissant de leur oppressante odeur de soufre la salle à manger, et même les chambres des grands malades et des moribonds. » (737)

[2] « Sa "patrie" avait tout d'une fourmilière prise de panique. La tribu des gens d'en haut se rua en catastrophe cinq mille pieds plus bas, vers le plat pays mis à rude épreuve ; on écrasait les marchepieds du petit train pris d'assaut, au besoin sans bagages, ces derniers s'entassant sur les quais de la gare grouillante, où une chaleur accablante, sentant le roussi, semblait remonter d'en bas jusqu'à cette hauteur — et Hans rejoignit la débandade. » (738)

elle toutes les patientes et tous les patients (y compris Hans Castorp) dans un sauve-qui-peut général.

Ainsi, l'intrigue s'achève dans l'agitation et le désordre. Le dénouement tant attendu, c'est-à-dire le départ de Hans Castorp, survient de manière accidentelle puisqu'il est désensorcelé par des forces externes :

> *Er zog die Beine unter sich, stand auf, blickte um sich. Er sah sich entzaubert, erlöst, befreit, nicht aus eigener Kraft, wie er sich mit Beschämung gestehen mußte, sondern an die Luft gesetzt von elementaren Außenmächten, denen seine Befreiung sehr nebensächlich mit unterlief*[1]*.(978)*

La montagne exerce sur ceux qui s'y aventurent un envoûtement auquel il est difficile de résister et qui les plonge dans un sommeil profond, une sorte de demi-mort. Hans Castorp ne parvient pas à se délivrer par ses propres moyens, mais est brutalement mis à la porte par la débandade générale et cependant, selon l'instance narratrice, ce sont des « puissances élémentaires de la nature » *(elementaren Außenmächten)* qui l'arrachent aux ombres de la maison Berghof.

Ces forces élémentaires qui le contraignent à retourner sur terre ne lui promettent pas le salut spirituel, mais peut-être une mort cruelle sur le champ de bataille. La délivrance du sortilège n'implique pas pour autant qu'il ait la vie sauve :

> *Nahm das Leben sein sündiges Sorgenkind noch einmal an, - nicht auf wohlfeile Art, sondern eben nur so, auf diese ernste und strenge Art, im Sinn einer Heimsuchung, die vielleicht nicht Leben, aber gerade in diesem Falle drei Ehrensalven für ihn, den Sünder, bedeutete, konnte es geschehen*[2]*. (979)*

Le héros apparait comme un pécheur *(Sünder)* et un enfant frêle *(Sorgenkind)* qui doit encore surmonter une ultime épreuve. Le terme utilisé *„Heimsuchung"* traduit la nature de cette épreuve : il s'agit d'une punition divine. Hans Castorp n'est qu'un jouet des dieux. Son destin ne lui appartient guère, comme le sous-entend Settembrini en apprenant que celui-ci va combattre auprès des siens : *„ ["] Mein Gott, dir war es zugedacht und nicht unserm Leutnant. Wie spielt das Leben*[3]*... ["] "* (980). Tandis que Joachim voulait démontrer ses capacités sur le champ de bataille, c'est finalement Hans qui va faire la guerre à la place de son cousin. L'instance

[1] « Ramenant ses pattes sous lui, il se leva et regarda autour de lui. Désensorcelé, sauvé, délivré, non par ses propre forces — dut-il s'avouer à sa grande confusion —, il se vit éjecté par des puissances élémentaires ayant à peine remarqué sa libération fort négligeable. » (737-738)

[2] « La vie allait-elle reprendre son frêle enfant qui avait péché ? Non pas à la légère, mais seulement avec gravité et sévérité, par une épreuve ne signifiant pas que ce pécheur aurait la vie sauve ; il aurait, en l'occurrence, trois salves d'honneur. » (738)

[3] « ["] Mon Dieu, ce n'a pas été donné à notre sous-lieutenant, mais à toi ! ["] » (738)

narratrice montre l'ironie des puissances divines qui s'amusent à défaire les projets des êtres humains, révélant ainsi la nature précaire de ces assemblages.

Le signe d'adieu que fait Settembrini à Hans Castorp, dans la même gare où Joachim l'a attendu au début de l'intrigue, clôture le récit en faisant écho au premier épisode « Arrivée » *(Ankunft)*. Mais le lectorat est laissé avec des attentes résiduelles que l'épilogue tente de combler en répondant à la question de savoir ce qui passe ensuite. La réponse fournie est ambiguë : *„Fahr wohl - du lebest nun oder bleibest! Deine Aussichten sind schlecht; das arge Tanzvergnügen, worein du gerissen bist, dauert noch manches Sündenjährchen, und wir möchten nicht hoch wetten, daß du davonkommst*[1]*."* (984) Thomas Mann choisit un mode de présentation cinématographique du champ de bataille dans lequel tantôt on aperçoit le héros, tantôt on le perd de vue. L'instance narratrice se montre délibérément incertaine quant au sort de Castorp. À un moment, le héros semble touché, s'effondre, et ensuite le narrateur revient sur ses propos en les corrigeant : *„Er stürzt. Nein, er hat sich platt hingeworfen*[2]*"* (983). La narration devient imprécise et les descriptions floues. Cette indétermination est recherchée par le narrateur qui laisse ouvert le destin de Castorp : *„Ehrlich gestanden, lassen wir ziemlich unbekümmert die Frage offen*[3]*."* (984)

Si, comme le soutient Walter Benjamin, le pivot du roman réside dans « le sens de la vie » du personnage principal que le lectorat parvient à saisir à la mort — virtuelle ou réelle — de celui-ci, on en conclut que dans *DZ* seule la relecture fait ressortir le sens, l'instance narratrice renonçant à raconter la mort du personnage. Bien que le narrateur évoque la participation du héros au premier conflit mondial comme une sorte de « punition divine » *(Heimsuchung)*, il n'en résulte pas puni. Tout se passe comme si ce qui comptait pour le narrateur est l'histoire de Hans en tant qu'exemple d'une époque, plutôt que son destin individuel. Et même s'il réussissait à s'échapper, possibilité que le narrateur n'envisage guère, ses aventures hypothétiques dans l'avenir manquent d'intérêt pour la narration. L'essentiel de son existence réside donc dans les expériences vécues et les savoirs acquis durant son séjour en altitude : *„Abenteuer im Fleische und Geist, die deine Einfachheit steigerten, ließen dich im Geist überleben, was du im Fleische wohl kaum*

[1] « Adieu, que tu vives ou que tu y restes ! Tu n'as guère de chances d'en réchapper : tu t'es embarqué dans une funeste danse qui durera encore quelques bonnes années de perdition, et nous ne donnons pas cher de ta peau. » (742)
[2] « Il s'effondre. Non, il s'est jeté à plat ventre" (741).
[3] « Avouons-le franchement : nous laissons la question en suspens sans trop nous en soucier. » (742)

überleben sollst[1]." (984) L'instance narratrice se désintéresse de la fin de son héros car ce n'est pas la mort qui a le mot de la fin, mais la vie, en témoigne le discours prononcé par Thomas Mann lors du banquet de son cinquantième anniversaire en 1925 : « Si j'ai un souhait pour la renommée posthume de mon œuvre c'est que l'on puisse en dire qu'elle aime la vie, même si elle est au fait de la mort. Oui, elle est liée à la mort, elle est renseignée à son sujet, mais elle veut du bien à la vie[2]. »

De sorte que la fin du roman apporte une lumière nouvelle sur l'existence de Hans. Même si *DZ* retrace le cheminement d'un individu qui court à sa perte, il s'agit en réalité du destin de tous les mortels que de vieillir et de se languir. Mais le destin de Hans est tantôt ordinaire, tantôt extraordinaire : comme beaucoup de jeunes à l'époque, il laissera vraisemblablement sa peau sur le champ de bataille, mais comme peu d'entre eux il vivra à travers la littérature. Le renoncement du narrateur à raconter la mort du héros s'explique par cette volonté d'ouverture qui n'est en fait qu'un commencement. Ainsi, la fin du roman coïncide effectivement avec la fin du monde, mais elle marque aussi le début d'une nouvelle époque :

> *Dämmerung, Regen und Schmutz, Brandröte des trüben Himmels, der unaufhörlich von schwerem Donner brüllt, die nassen Lüfte erfüllt, zerrissen von scharfem Singen, wütend höllenhundhaft daherfahrendem Heulen, das seine Bahn mit Splittern, Spritzen, Krachen und Lohen beendet, von Stöhnen und Schreien, von Zinkgeschmetter, das bersten will, und Trommeltakt, der schleuniger, schleuniger treibt*[3]*... (980)*

Ces images apocalyptiques sont nuancées par la présence au début de la phrase du nom *„Dämmerung"*, que l'on peut traduire par « crépuscule » ou encore par « aube ». Le sens premier de cet extrait ne fait pas de doute : un cataclysme approche. Cette scène de fin du monde évoque le drame de Richard Wagner « Le crépuscule des dieux » *(Götterdämmerung)*, qui fait partie du cycle intitulé *L'Anneau du Nibelung (Der Ring des Nibelungen)*. La vision wagnérienne se glisse en filigrane, en témoigne la présence du feu et du tonnerre. De plus, l'ambiguïté du terme contribue à l'ambivalence de la fin du roman. Tandis que le « crépuscule » renvoie à la guerre et à la fin d'une époque, « l'aube » apporte une lueur d'espoir après les ténèbres ainsi que le rêve d'un nouveau jour qui commence.

---

[1] « Ces aventures de la chair et de l'esprit, qui ont intensifié ta simplicité, t'ont fait surmonter par l'esprit ce à quoi ta chair ne saurait guère survivre. » (742)

[2] Cité dans OLIVEIRA Claire de, « Postface », *op. cit.*, p. 743.

[3] « Crépuscule, pluie et boue, rouge incandescent du ciel sombre, incessants grondements de tonnerre lourd, air humide rempli, lacéré par les clameurs cinglantes, les hurlements furieux d'un chien de l'enfer en pleine course, dont la trajectoire s'achève en éclats, gerbes, détonations, embrasements ; gémissements et cris, zinc tonitruant prêt à exploser, et cadence du tambour accélérant la marche, dare-dare... » (739)

Même si la fin du roman n'est pas conclusive, dans le sens où le narrateur refuse de dévoiler le sort réservé à Hans Castorp et que plusieurs questions demeurent sans réponse, notamment sur son état de santé et son amélioration (part-il guéri ou malade ?), cela n'implique pas pour autant un manque d'unité. Bien au contraire, l'épilogue reflète parfaitement le « Propos » *(Vorsatz)* dans lequel la guerre apparait d'ores et déjà comme un commencement : *„[die Geschichte] spielt, oder, um jedes Präsens geflissentlich zu vermeiden, sie spielte und hat gespielt vormals, ehedem, in den alten Tagen, der Welt vor dem großen Kriege, mit dessen Beginn so vieles begann, was zu beginnen wohl kaum schon aufgehört hat*[1]*."* (9) La fin de l'œuvre constitue donc une véritable ouverture.

D'une part, *DZ* constitue le témoignage d'un monde en déclin, celui des empires (austro-hongrois et allemand) et du commencement d'une nouvelle époque tiraillée entre le triomphe éphémère de la démocratie et la formation des régimes autoritaires. D'autre part, Thomas Mann décrit de manière nostalgique un autre monde qui va péricliter : celui des sanatoriums de luxe. Si leur disparition témoigne des avancées de la science pour traiter la tuberculose et signe donc une nouvelle ère de santé, elle révèle aussi le commencement d'une époque d'accélération où, comme l'affirme Katia Mann, « Plus personne ne suit de longues cures allongées[2] ». La guérison n'implique plus un long engagement et le respect scrupuleux d'une routine dont seule l'accumulation pouvait assurer la réussite : il est désormais possible de guérir rapidement. Dans la médecine aussi, on peut affirmer avec Paul Valéry que « L'homme d'aujourd'hui ne cultive point ce qui ne peut point s'abréger[3]. » L'*ars moriendi* du roman *DZ* appartient désormais à une époque révolue de sorte qu'il est devenu, comme l'affirme avec nostalgie Katia Mann, « un livre purement historique[4] ».

---

[1] « [L'histoire] se déroule, ou plutôt pour éviter à dessein toute forme de présent, elle se déroula, elle s'est déroulée jadis, naguère, dans l'ancien temps, dans le monde d'avant la Grande Guerre, dont le commencement a fait débuter tant de choses qui, sans doute, n'ont guère cessé de commencer. » (7)
[2] JENS Inge et JENS Walter, *Mme Thomas Mann : la vie de Katharina Pringsheim (1883-1980)*, *op. cit.*, p. 132.
[3] VALÉRY Paul, « Les broderies de Marie Monnier » cité dans BENJAMIN Walter, « Le Conteur », *op. cit.*, p. 73.
[4] JENS Inge et JENS Walter, *Mme Thomas Mann : la vie de Katharina Pringsheim (1883-1980)*, *op. cit.*, p. 132.

2 Au-delà de l'effondrement

Dans *ATC*, les amours contrariées de deux adolescents, Florentino Ariza et Fermina Daza, s'épanouissent enfin dans les dernières pages du roman lorsque les deux personnages sont devenus des vieillards. Mais le monde dans lequel ils vivent n'a pas tellement changé, et un demi-siècle plus tard, les préjugés et les pressions extérieures menacent de détruire leur ultime chance de vivre leur amour. Dans cette partie, on examine la manière dont l'illusion sert dans *ATC* à dépasser provisoirement une réalité oppressante. D'abord, le thème de la seconde chance insiste sur la persistance de l'échec humain et de l'apprentissage comme seule récompense. La récurrence de ce thème dans l'œuvre de Garcia Marquez témoigne d'une conscience cyclique du temps où les événements reviennent irrémédiablement, mais ne sont pas les mêmes. Ensuite, la fin du roman apparait comme le début d'une autre histoire que l'auteur reprendra vingt ans après la publication de *ATC*, dans son dernier roman *Memorias de mis putas tristes* (2004), où l'imagination s'impose définitivement comme moyen de dépasser une réalité qui n'est pas à la hauteur des idéaux des personnages.

a « Une deuxième chance sur terre »

Dans le chapitre final de *Cien años de soledad* (1967), Aureliano Babilonia parvient à déchiffrer les obscurs parchemins rédigés par le gitan Melquíades, dans lesquels ce dernier avait consigné le début et la fin du village de Macondo. En les lisant, Aurelio Babilonia prend non seulement conscience que sa propre fin approche, mais l'acte même de lire déclenche cet événement :

> *Sin embargo, antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o de los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irrepetible desde siempre y para siempre, porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra*[1].

[1] GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *Cien años de soledad*, Madrid : Real Academia Española Asociación de Academias de la Lengua Española, 2007, p. 471. « Mais avant d'arriver au vers final, il avait déjà compris qu'il ne sortirait jamais de cette chambre, car il était dit que la cité des miroirs (ou des mirages) serait rasée par le vent et bannie de la mémoire des hommes à l'instant où Aureliano Babilonia achèverait de déchiffrer les parchemins, et que tout ce qui y était demeurait depuis toujours et resterait à jamais irrépétible, car aux lignées condamnées à cent ans de solitude, il n'était pas donné sur terre de seconde chance. » *Cent ans de solitude*, Paris : Seuil, 2006, p. 461.

La congruence entre la fin du livre, la fin du monde et la fin des personnages rappelle à juste titre la bible, puisque le commencement de *Cien años* coïncide aussi avec la création du monde. En témoigne le fait que les premiers habitants de Macondo attribuent des noms aux objets, leur donnant de ce fait une existence dans la réalité par le biais du langage. Le livre apparait de manière rétrospective comme une prophétie qui se dévoile progressivement et dont Aureliano Babilonia n'a connaissance que lorsque la fin est inévitable.

Par ailleurs, la chute des Buendía n'est pas entrainée subitement par la lecture des parchemins, au contraire elle commence au début du roman : il s'agit d'un mal qui se transmet de génération en génération jusqu'à annihiler leur lignée. L'idée d'un châtiment infligé à un groupe social uni par les liens du sang rappelle un autre mode de transmission, celui de l'hérédité. Si la contagion est associée à une fatalité venue du dehors, l'hérédité insiste sur l'inexorabilité d'un châtiment venu du dedans. La transmission se fait à travers le patrimoine génétique et, par conséquent, elle est irréversible ; de sorte que la transmission par contact interhumain apparait comme un châtiment dû à une prise de risques. L'accent est mis sur le choix des individus et cet aspect se trouve dans *ATC*, où le mode de transmission du choléra est la contagion.

En effet, si dans *Cien años* la connaissance qu'Aureliano Babilonia acquiert par la lecture des parchemins s'avère inutile dans la mesure où il ne peut changer le destin inexorable de sa famille ; dans *ATC*, l'instance narratrice fournit des informations aux personnages concernant leur fin, comme si les personnages principaux avaient tout le loisir de choisir leur destin. Le narrateur utilise un fait divers pour éclairer tant le lectorat que les personnages principaux d'un destin plausible :

> *Una noche, en una estación desconocida que irrumpió de pronto con tanta fuerza y claridad como si estuviera en la casa vecina, oyó una noticia desgarradora: una pareja de ancianos que repetía su luna de miel en el mismo lugar desde hacía cuarenta años, había sido asesinada a golpes de remo por el botero que los llevaba de paseo, para robarles el dinero que llevaban: catorce dólares*[1]*. (453)*

Le message transmis par la radio possède un aspect surnaturel, obéissant à des puissances invisibles. Ainsi, ce n'est pas Fermina Daza qui cherche la station radio, mais c'est la station radio qui s'impose à elle pour délivrer une information. Les

[1] « Un soir, une station inconnue fit soudain irruption avec autant de force et de clarté que si elle eût émis de la maison voisine et diffusa une nouvelle bouleversante : un couple de vieillards qui chaque année depuis quarante ans revivaient leur lune de miel au même endroit avait été assassiné à coups de rame par le batelier qui les promenait et leur avait volé l'argent qu'ils portaient sur eux : quatorze dollars. » (405)

deux personnages interprètent ce fait divers comme un avertissement des risques que peut entrainer leur liaison.

Si, dans *Cien años,* la perséverance de Aureliano Babilonia à décrypter les parchemins le conduit à découvrir la vérité, dans *ATC* la clairvoyance s'impose aux personnages. De sorte que le premier cherche activement les clés de son destin, tandis que dans *ATC,* la fatalité vient d'un dehors inconnu et les personnages n'ont qu'à lui accorder un sens. L'instance narratrice se charge de fournir des précisions par rapport à l'histoire des vieillards assassinés en multipliant les ressemblances entre le fait divers et le roman que nous lisons :

> *La policía había descubierto que los ancianos muertos a garrotazos, ella de setenta y ocho años y él de ochenta y cuatro, eran dos amantes clandestinos que pasaban las vacaciones juntos desde hacía cuarenta años, pero ambos tenían sus matrimonios respectivos, estables y felices, y con familias numerosas*[1]*. (463)*

L'auteur opère ici une mise en abîme puisque le fait divers reprend tant les personnages (un couple de vieillards) que la thématique de l'amour transgresseur. Le caractère transgresseur de leur liaison tient à ce qu'elle met en lumière la sexualité de personnages âgés. De fait, la convention sociale de l'univers romanesque du roman veut que les veuves s'enterrent vivantes. Le confinement devient un moyen efficace de prévenir une sexualité qui apparait comme débridée puisqu'elle n'a pas pour but la perpétuation de l'espèce.

L'isolement comme moyen préventif suggère que tant la vieillesse que la sexualité sont associées à des maladies transmissibles. Ainsi, América Vicuña, une adolescente qui est la dernière maitresse de Florentino Ariza, reçoit comme conseil de limiter la fréquence de ses sorties avec ce dernier : *"Alguien le había dicho que no anduviera con su acudiente [Florentino Ariza] más de lo indispensable, que no comiera nada que él hubiera probado ni se pusiera muy cerca de su aliento, porque la vejez era contagiosa*[2]*."* (390) Loin d'être un processus lent et progressif, la vieillesse est perçue d'emblée comme un mal capable de contaminer autrui par l'haleine ou par la salive. De sorte que les personnages âgés deviennent dans la fiction non seulement des malades, mais des vecteurs de la maladie et, par conséquent, tout contact sexuel est imprégné du risque de contracter le mal.

---

[1] « La police avait découvert que les vieillards assassinés à coups de rame étaient en réalité des amants clandestins qui passaient leurs vacances ensemble depuis quarante ans, et avaient chacun de leur côté une vie conjugale heureuse et stable, ainsi qu'une nombreuse famille. » (405)

[2] « Quelqu'un lui avait dit de n'effectuer avec son protecteur que les sorties indispensables, de ne rien manger qu'il eût déjà goûté et de ne pas approcher son haleine parce que la vieillesse était contagieuse. » (349)

Tout se passe comme si la sexualité n'était qu'un désordre, un dérèglement de la jeunesse que l'âge parvenait à contenir : "El único consuelo, aun para alguien como él que había sido un buen hombre de cama, era la extinción lenta y piadosa del apetito venéreo: la paz sexual[1]." (66) La description de l'acte sexuel comme un « appétit vénérien » (apetito venéreo) accentue l'idée d'un comportement à risque qu'il faut éviter, ou en tout cas réduire. Dans la mesure où l'âge réduit, du moins dans la fiction, l'appétit sexuel, les personnes âgées retrouveraient une sorte d'innocence qui les rapproche de l'enfance. De ce point de vue, l'assassinat des vieillards est interprété par Fermina comme une punition qui pourrait aussi être la leur si elle a des rapports sexuels avec Florentino.

Par ailleurs, c'est justement lorsque Florentino et Fermina cherchent un moment d'intimité que Fermina est accablée par la pensée du couple assassiné :

> *En la cantina, Florentino Ariza y Fermina Daza se tomaron un refresco de botella sentados como estudiantes frente al mostrador, y ella se vio de pronto en una situación temida. Dijo: "¡Qué horror!". Florentino Ariza le preguntó en qué estaba pensando que le causaba semejante impresión. -En los pobres viejitos -dijo ella-. Los que mataron a remazos en el bote[2]. (475)*

Fermina se sert du fait divers comme excuse car elle craint d'endommager durablement sa relation avec Florentino. Toutefois, elle finit par céder à ses pulsions et redécouvre sans remords les plaisirs du corps. L'histoire des vieillards leur sert de rappel de l'approche de la mort, ce qui contribue à exacerber leurs sentiments.

Gabriel García Márquez admet volontiers, dans une interview accordée à Marlise Simmons pour le *New York Times*, que son intérêt pour les épidémies réside dans le fait qu'elles incitent les gens à vivre plus[3]. De sorte que le contexte de destruction, de mort et de maladie à la fin de *ATC* fonctionne comme un puissant stimulant qui encourage Florentino et Fermina à profiter du temps qui leur reste à vivre. Lors de cette même interview, le romancier colombien révèle que l'histoire du couple de vieillards est non seulement authentique, mais aussi qu'elle constitue l'une des sources d'*ATC*. Selon ses dires, il avait lu dans le journal une histoire fascinante : deux Américains âgés se rencontraient chaque année et se rendaient

---

[1] « La seule consolation même pour quelqu'un comme lui qui s'était bien comporté au lit, était la lente et pieuse extinction de l'appétit vénérien : la paix sexuelle. » (59)

[2] « Au bar, Florentino Ariza et Fermina Daza prirent une boisson fraîche, assis au comptoir comme des étudiants, et elle se sentit soudain la proie d'une situation redoutée. Elle dit : "Quelle horreur !" Florentino Ariza lui demanda quelle pensée l'impressionnait de la sorte. "C'est à cause de ces pauvres petits vieux, dit-elle. Ceux que l'on a tués à coups de rame dans la barque." » (425)

[3] SIMONS Marlise, « García Márquez on Love, Plague, and Politics », *op. cit.* "*What I find curious is that the great plagues have always produced great excesses. They make people want to live more.*"

toujours au même hôtel, dans les mêmes restaurants, suivant toujours la même routine durant quarante ans. Ils avaient presque quatre-vingts ans et continuaient à s'y retrouver. Puis, un jour, ils sont sortis en bateau et, pour les voler, le batelier les a assassinés avec les rames. Les deux vieillards étaient tous deux mariés et la violence de leur mort a rendu publique leur liaison secrète vieille de quarante ans[1].

Par conséquent, le fait divers n'est pas un simple récit mineur au sein de l'intrigue, mais s'avère être l'une des sources principales du roman. En imaginant que l'un des personnages principaux accède à la source même de l'intrigue, le romancier révèle non seulement les ressorts de la création littéraire, mais confronte Fermina à son propre destin qui semble irrévocable. Par un jeu de miroirs, un personnage de la fiction lit le même fait divers que son créateur, et comme ce dernier il est hanté par l'histoire. Contrairement au romancier qui intègre cette histoire au roman qu'il est en train d'écrire, Fermina voit un signe avant-coureur de sa propre mort. Tout se passe comme si l'histoire des vieillards anticipait le dénouement de l'intrigue, mais le voyage de Florentino et Fermina leur permet de vivre leur amour à l'abri des regards et loin des préjugés. Les personnages principaux s'épanouissent, même si le monde qu'ils connaissent s'effondre devant leurs yeux. Le narrateur réussit donc à créer des attentes chez les lecteurs, à leur faire craindre que l'utopie amoureuse de Florentino et Fermina trouve un dénouement violent.

Toutefois, les informations concernant ce fait divers mentionné par l'écrivain colombien demeurent invérifiables, ce qui invite à la méfiance concernant l'existence de cette source primaire de la création. D'ailleurs, il en mentionne une autre : il s'agit de l'histoire d'amour de ses parents, Gabriel Eligio García et Luisa Santiaga Márquez. Le lauréat colombien confie à Marlise Simmons que son père était télégraphiste et jouait du violon, tandis que sa mère était issue d'une famille aisée qui s'opposait à leur union. La mère de l'écrivain, Luisa Santiaga, a été forcée d'entamer un long voyage pour oublier le jeune homme. Le romancier d'Aracataca met en avant l'authenticité du récit qui est à l'origine de son roman, en affirmant qu'il a écrit l'histoire de ses parents telle qu'ils la lui ont relatée. Ce faisant, il tente de masquer son rôle de créateur en passant pour un simple rapporteur, un copiste

[1] *Ibid.* "*Many years ago, in Mexico, I read a story in a newspaper about the death of two old Americans - a man and a woman - who would meet every year in Acapulco, always going to the same hotel, the same restaurants, following the same routine as they had done for 40 years. They were almost 80 years old and kept coming. Then one day they went out in a boat and, in order to rob them, the boatman murdered them with his oars. Through their death, the story of their secret romance became known. I was fascinated by them. They were each married to other people.*"

de deux histoires véridiques, réduisant ainsi son rôle à celui d'un éditeur qui relie deux informations analogues afin de créer du sens.

Bien évidemment, son rôle dépasse largement celui du rapporteur, puisque même s'il s'est entretenu avec ses parents et s'est nourri de leurs souvenirs, García Marquez modifie ce récit-source à des fins littéraires. Afin de créer de la surprise, le romancier remplace la vraie fin de l'histoire par une autre. Si dans la réalité ses parents se marient après le voyage forcé, dans la fiction, Fermina se rend compte que sa relation n'était qu'une chimère et décide de quitter le pauvre télégraphiste pour épouser ensuite un riche médecin. Mais demeurait encore un problème pour le romancier : comment lier le fait divers et l'histoire d'amour de ses parents ? Pour résoudre cette difficulté, il accorde aux adolescents une deuxième chance un demi-siècle plus tard. L'avenir n'est plus un destin inexorable comme dans *Cien años*, mais un horizon ouvert à l'incertitude où la solitude n'est plus le châtiment de lignées condamnées.

Par ailleurs, lors du discours d'acceptation du Prix Nobel en 1982, Gabriel García Márquez réécrit les derniers mots de *Cien años de soledad* comme suit :

> Un jour comme aujourd'hui, mon maître William Faulkner a dit ici : "Je me refuse à accepter la fin de l'homme." Je ne me sentirais pas moi-même digne d'occuper cette place qui fut la sienne si je n'avais pas une pleine conscience que, pour la première fois depuis les origines de l'humanité, le désastre colossal qu'il se refusait à admettre voici trente ans n'est aujourd'hui qu'une banale possibilité scientifique. Face à cette effroyable réalité qui, d'un bout à l'autre du temps humain, a fait figure d'utopie, nous, les inventeurs de fables qui croient à tout, nous nous sentons encore le droit de croire qu'il n'est pas trop tard pour se lancer dans la création de l'utopie contraire. Une utopie de la vie, nouvelle irrésistible, où personne ne pourra rien décider pour autrui pas même la façon de mourir, où l'amour sera vraiment une certitude et le bonheur possible et où les lignées condamnées à cents ans de solitude auront enfin et pour toujours une seconde chance sur la terre[1].

La thématique de la deuxième chance s'insère dans le leitmotiv de la fin du monde, une fin que le romancier annonce comme imminente. Face à un désastre aux proportions colossales qui pourrait éradiquer l'espèce humaine de la planète, Gabriel García Márquez propose une « utopie nouvelle de la vie ». Tant le terme « utopie » *(utopía)* que l'expression « inventeur de fables » *(inventor de fábulas)* insiste sur l'irréalité d'un tel projet. La fiction serait donc la seule réponse possible dans un monde en train de s'effondrer, de sorte que la deuxième chance des lignées condamnées à laquelle le romancier colombien fait référence se joue forcément dans l'univers romanesque.

[1] GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *Je ne suis pas ici pour faire un discours*, *op. cit.*, p. 35.

Dans *ATC*, œuvre contemporaine de la rédaction du discours d'acceptation du Prix Nobel, l'utopie de l'amour se matérialise, car du début à la fin du roman la relation de Florentino et de Fermina relève du domaine de l'irréalisable. Au début de leur histoire d'amour, dans le deuxième chapitre, les missives servent à entretenir l'illusion amoureuse des deux adolescents jusqu'au moment où Fermina brise ce rêve. Les termes qu'elle emploie dans sa lettre à Florentino ne laissent aucun doute quant à l'aspect irréel de leur relation : "Hoy, al verlo, me di cuenta que lo nuestro no es más que una ilusión[1]" (153). Un demi-siècle plus tard, leur relation reste encore un rêve impossible en raison des préjugés autour de la sexualité des personnes âgées. Vers la fin du roman, Fermina se rend compte que sa relation avec Florentino a été constamment menacée, comme elle l'avoue à sa belle-fille : *""Hace un siglo me cagaron la vida con ese pobre hombre porque éramos demasiado jóvenes, y ahora nos lo quieren repetir porque somos demasiado viejos[2]"."* (460) Cette fois-ci, ils s'échappent de leurs rôles étouffants de vieillards dépourvus de désirs sexuels et décident de quitter un monde où le temps passe, mais où rien ne change.

Mais cette deuxième chance est constamment menacée par leur propre mort et par l'état de dégradation du fleuve Magdalena : ils sont dans un monde épuisé. Le roman s'achève ainsi dans un monde en ruines où l'espoir de retourner est devenu aussi envisageable que la mort, comme l'affirme Fermina devant l'imminence du retour à la ville et à leurs vies : *"-Va a ser como morirse- dijo[3]."* (491) Florentino Ariza, qui n'est jamais à court d'idées, demande au capitaine de continuer à faire des allers-retours avec le pavillon du choléra hissé pour pouvoir naviguer sans autres passagers. L'attitude du capitaine et sa réponse montrent bien qu'il s'agit d'une solution invraisemblable : *"El capitán [...] estaba anonadado por el tremendo poder de inspiración de Florentino Ariza. – ¿Lo dice en serio? – le preguntó. -Desde que nací- dijo Florentino Ariza-, no he dicho una sola cosa que no sea en serio[4]."* (494) L'emploi de l'expression « pouvoir d'inspiration » *(poder de inspiración)* témoigne du ton ironique que prend le narrateur à l'égard de

[1] En italique dans la version originale et dans la traduction française. « Aujourd'hui en vous voyant. J'ai compris que notre histoire n'était qu'une illusion. » (136)

[2] « "Il y a un siècle, ils m'ont fait chier jusqu'à la gauche à cause de ce pauvre homme parce qu'on était trop jeunes, et maintenant ça recommence parce qu'on est trop vieux." » (412)

[3] « "Ça va être comme la mort", dit-elle. » (440)

[4] « [Le] terrifiant pouvoir d'inspiration de Florentino Ariza [avait] pétrifié [le capitaine]. "C'est sérieux ? lui demanda-t-il. — Depuis que je suis né, répondit Florentino Ariza, je n'ai jamais rien dit qui ne fût sérieux." » (443)

Florentino : celui-ci a effectivement fait preuve de créativité en proposant une autre solution, mais qui ne résout en rien les difficultés.

En effet, le narrateur offre aux amoureux une deuxième chance, mais sans aucune garantie de réussite. Même si l'intrigue prend la forme d'un feuilleton romantique, il n'en est pas un. Florentino et Fermina ne peuvent à aucun moment vivre leur amour au grand jour : ils sont obligés de vivre à l'écart de la société comme des pestiférés dont le vice risque de contaminer toute la société. L'auteur ne propose pas de solutions faciles, et décide de laisser ouverte la fin du roman. Le lectorat peut se demander, comme le capitaine, jusqu'à quand ils pourront continuer à effectuer des voyages sous couvert du pavillon du choléra. La réponse de Florentino est tout aussi illusoire que le voyage lui-même : *"— Toda la vida*[1]*."* (495) La mort s'impose dès lors comme la seule manière de sortir de l'impasse dans laquelle ils se trouvent. Par sa réponse, Florentino espère que leur mort arrivera bientôt pour les délivrer. Le roman de Garcia Marquez n'offre pas de solutions définitives ni de réponses faciles. Florentino et Fermina quittent pour toujours leur ville car ils refusent de jouer une partie qu'ils savent perdue depuis longtemps. Le monde décrit par le romancier colombien est un monde où les personnages ne peuvent réussir que par les illusions. Ainsi, Garcia Marquez refuse de tuer ses personnages afin de maintenir intacte l'illusion d'une victoire des personnages sur la mort et sur la maladie, qu'ils vivent ou qu'ils meurent ne changeant en rien l'importance de ce triomphe de l'imagination sur le désespoir.

b Le destin des amours contrariés

Avant cette victoire des pouvoirs de l'imagination sur la maladie et la mort, le dénouement des amours contrariés semble être le suicide, puisque le roman s'ouvre avec la découverte d'un cadavre : *"Era inevitable: el olor de las almendras amargas le recordaba siempre el destino de los amores contrariados*[2]*."*(11) Placé au début du roman, le suicide de Jeremiah de Saint-Amour dirige la lecture : le roman traitera des amours contrariés et le suicide n'est que l'aboutissement des amours malheureux. Mais Saint-Amour s'ôte la vie par peur de vieillir : la vie après les soixante ans lui semblant ignoble il veut éviter sa propre décadence et se donne la mort. Même si l'amour n'est pour rien dans sa décision, Saint-Amour révèle dans

[1] « "Toute la vie", dit-il. » (443)
[2] « C'était inévitable : l'odeur des amandes amères lui rappelait toujours le destin des amours contrariés. » (9)

sa lettre de suicide qu'il entretient une liaison clandestine avec une femme. Dans cet épisode sont déjà présents les thèmes de la vieillesse, de la mort et des amours clandestins que l'on retrouvera dans le dernier épisode, c'est-à-dire le voyage de Florentino et Fermina, accordant ainsi à l'intrigue une certaine unité logique.

Cette unité est mise en évidence par le fait que le roman s'ouvre avec un suicide et s'achève par un autre. Dans les deux cas, ces décès sont porteurs de sens pour les deux personnages masculins : Juvenal Urbino et Florentino Ariza. Concernant le suicide de Saint-Amour, cet événement n'a d'importance que pour le docteur Juvenal Urbino, seul personnage principal à être présent durant la levée du corps. Il s'agit de sa dernière intervention en tant que médecin avant de trouver lui aussi la mort le même jour. Le docteur Urbino est en train de vivre ses derniers instants sans le savoir, lorsqu'il découvre, dans la lettre de Saint-Amour, que le défunt n'était pas la personne qu'il croyait. Si le médecin se montre profondément déçu et trahi par le passé sombre de son ami, Fermina Daza justifie l'attitude de Saint-Amour comme suit : *"Si hubiera dicho la verdad, ni tu ni esa pobre mujer, ni nadie en este pueblo lo hubiera querido tanto como lo quisieron*[1]*."* (54) La quête de l'amour justifie le recours à toutes sortes de ruses afin d'y parvenir.

Le deuxième suicide survient vers la fin du dernier chapitre, quand América Vicuña, une préadolescente qui entretenait une liaison amoureuse avec Florentino Ariza, décide d'en finir avec la vie après avoir raté ses examens. On lit :

> *América Vicuña, presa de una depresión mortal por haber sido reprobada en los exámenes finales, se había bebido un frasco de láudano que se robó en la enfermería del colegio. Florentino Ariza sabía en el fondo de su alma que aquella noticia estaba incompleta. Pero no: América Vicuña no había dejado ninguna nota explicativa que permitiera culpar a nadie de su determinación*[2]*. (477-478)*

Si l'instance narratrice avance une raison au suicide d'América Vicuña, celle-ci est tout de suite démentie lorsque les pensées de Florentino nous sont rapportées : il est impliqué dans le décès. Son degré d'implication demeure un mystère, le narrateur refusant de l'éclairer. Le lectorat doit littéralement compléter le récit de la mort de América Vicuña, puisque le narrateur utilise l'implicite pour passer sous silence certaines informations qui pourraient choquer ou encore nuire à l'image du personnage de Florentino Ariza.

---

[1] « "Il a bien fait, dit-elle. S'il avait dit la vérité, ni toi, ni cette pauvre femme, ni personne dans ce village ne l'aurait aimé autant que vous l'avez aimé." » (48)

[2] « América Vicuña, en proie à une dépression mortelle pour avoir échoué à ses examens de fin d'année, avait avalé un flacon de laudanum qu'elle avait dérobé à l'infirmerie du collège. Florentino Ariza savait au fond de son âme que l'information était incomplète. Mais América Vicuña n'avait laissé aucune explication écrite qui eût permis d'accuser quiconque de sa décision. » (428)

Toutefois, lorsque le narrateur assure qu'il n'y a aucune lettre permettant d'impliquer qui que ce soit dans la mort d'América Vicuña, il révèle par la même occasion la responsabilité de Florentino Ariza dans la détermination fatale de la fille à s'ôter la vie. Le fait qu'América Vicuña ne laisse derrière elle aucun document écrit révèle aussi implicitement que la seule préoccupation de Florentino Ariza est de cacher ses aventures à Fermina Daza. En effet, América Vicuña n'est pas la première femme que Florentino mène à sa perte : bien avant elle, Olimpia Zuleta, une femme mariée, est décapitée par son mari lorsque celui-ci découvre son infidélité. Les lettres rédigées par Florentino lui font craindre d'être découvert et, cependant, il est plus préoccupé en imaginant que ces informations parviennent aux oreilles de Fermina Daza : " *[Florentino Ariza] no le temía tanto al navajazo en el cuello, ni al escándalo público, como a la mala suerte de que Fermina Daza se enterara de su deslealtad*[1]." (311)

En outre, le fait que le narrateur se réfère à la chambre clandestine dans laquelle Florentino retrouve ses maitresses comme à un « abattoir » *(matadero)* démontre qu'il conduit América Vicuña à sa mort :

> *Todavía era una niña en todo sentido, con sierras en los dientes y peladuras de la escuela primaria en las rodillas, pero él vislumbró de inmediato la clase de mujer que iba a ser muy pronto, y la cultivó para él en un lento año de sábados de circo, de domingos de parques con helados, de atardeceres infantiles con los que se ganó su confianza, se ganó su cariño, se la fue llevando de la mano con una suave astucia de abuelo bondadoso hacia su matadero clandestino*[2]*. (389)*

Tout comme dans un abattoir, elle est étourdie par les sorties et les attentions, celles-ci ayant pour but de vaincre ses résistances. Les expressions « il la cultiva pour lui » *(la cultivó para él),* « gagnant sa confiance » *(se ganó su confianza)* et « gagnant sa tendresse » *(se ganó su cariño)* prouvent le caractère délibéré de sa démarche. Même si le narrateur qualifie les ruses employées par Florentino de « douces » *(suaves)*, le terme « abattoir » révèle sans ambages la nature violente de leur liaison. Notons que le narrateur tente d'atténuer les termes du passage à l'acte en mentionnant que, bien qu'elle soit encore une enfant, « il devina d'emblée quelle sorte de femme elle ne tarderait pas à être ». De sorte que ce n'est plus un

[1] « [Florentino Ariza] ne craignait pas tant le coup de couteau à la gorge ou le scandale que la malchance de savoir son infidélité portée jusqu'aux oreilles de Fermina Daza. » (278)

[2] "C'était encore une petite fille au vrai sens du terme, avec des quenottes dentelées et des écorchures d'écolière aux genoux, mais il devina quelle sorte de femme elle ne tarderait pas à être, la cultiva pour lui toute une année de cirques le samedi, des crèmes glacées au parc le dimanche, de matinées enfantines, gagnant sa confiance, gagnant sa tendresse, la prenant par la main avec la douce astuce d'un grand-papa gâteau pour la conduire jusqu'à son abattoir clandestin. » (348)

enfant qui est abusé par un adulte, mais une femme, une adulte consentante qui découvre les plaisirs du sexe.

La position du narrateur en ce qui concerne l'histoire d'América Vicuña s'avère ambiguë, puisqu'il concède qu'il s'agit d'une perversion, mais édulcore une fois de plus la situation : *"Después de tantos años de amores calculados, el gusto desbrido de la inocencia tenia el encanto de una perversión renovadora*[1]*."* (389) L'adjectif *renovadora* insiste bien sur le fait que cette liaison offre une possibilité de renouveau par la jeunesse de la fille. Si la vieillesse s'apparente dans *ATC* à une maladie contagieuse, la jeunesse devient tout aussi transmissible. Il s'agit d'une contamination qui fonctionne dans les deux sens : elle grandit par le contact avec un homme très âgé et lui se revigore à son contact : *"En cambio, muchas veces se había cuidado de América Vicuña, cuyo olor de pañales le despertaba a él los instintos maternos y sin embargo lo inquietaba la idea de que ella no pudiera soportar el suyo: su olor de viejo verde*[2]*."* (477) La relation entre América Vicuña et Florentino Ariza est hanté par le tabou de l'inceste.

Effectivement, l'instance narratrice relate rétrospectivement la manière employée par Florentino pour duper l'enfant et la dévêtir : *"Ya no era la niña recién llegada que él desnudaba pieza por pieza con engañifas de bebé: primero estos zapatitos para el osito, después esta camisita para el perrito, después estos calzoncitos de flores para el conejito, y ahora un besito en la cuquita rica de su papá*[3]*."* (421) Bien qu'au début, le narrateur se contente de mentionner un lien de parenté reconnu entre Florentino et América, sans préciser lequel, dans cet épisode il se révèle être le père de la fillette. Cette relation sulfureuse rappelle celle du roman de Vladimir Nabokov *Lolita* (1955), qui présente des ressemblances nombreuses. *Lolita* relate la passion dévorante d'un homme mûr (Humbert Humbert) pour une fillette de douze ans (Dolores Haze). L'écart d'âge, dans *ATC,* s'avère bien plus important puisque Florentino a soixante-six ans, tandis qu'América Vicuña en a douze lorsqu'ils commencent à avoir des rapports sexuels. De plus, Florentino partage certains traits avec Humbert Humbert, notamment le fait d'être le tuteur

[1] « Après tant d'années d'amour calculées, le goût débridé de l'innocence avait l'enchantement d'une perversion rénovatrice. » (348)

[2] « En revanche, il se méfiait d'América Vicuña dont la senteur de langes réveillait en lui des instincts maternels et l'idée l'avait tourmenté qu'elle ne pût supporter la sienne : une odeur de vieux beau. » (427)

[3] « Elle n'était plus la petite fille à peine débarquée dont il ôtait les vêtements un par un avec des cajoleries de bébé : d'abord les chaussures pour le nounours, puis la chemise pour le chien-chien, puis la petite culotte à fleurs pour le lapinou, et un baiser pour la jolie petite chatte à son papa. » (377)

légal de la fillette. América Vicuña, comme Lolita, est décrite comme une fillette aguicheuse qui apprend rapidement les jeux sexuels jusqu'à prendre les initiatives.

Les deux romans abordent des sujets épineux, tels que la pédophilie et l'inceste. Nabokov choisit un point de vue interne pour la narration, ce qui engage uniquement la subjectivité du narrateur et auteur de l'histoire, c'est-à-dire celle de Humbert Humbert. Cette stratégie permet au romancier, d'une part, de ne pas prendre parti quant à la moralité du personnage et, d'autre part, d'inviter le lectorat à la méfiance puisqu'il s'agit d'une version partiale des événements. Tandis que García Márquez maintient le point de vue omniscient, de sorte que même si le narrateur n'est pas impliqué directement dans les actions, il influence tant la narration que l'effet produit sur le lectorat. Ainsi, lorsque Florentino Ariza apprend la mort de son rival Juvenal Urbino, il rompt brusquement avec América Vicuña pour séduire Fermina Daza. Florentino se convainc que la fillette va rapidement tourner la page de leurs amours :*"Florentino Ariza [...] incurrió una vez más en un error de hombre: pensó que ella se había convencido de la inutilidad de sus propósitos y había resuelto olvidarlo*[1]*."* (422) C'est plutôt lui qui tourne la page, car la fillette, profondément blessée par cette rupture, rate ses examens et se suicide en buvant du laudanum.

Le narrateur traite le suicide de la fillette comme un événement mineur, puisque seulement à la toute fin, Florentino pleure sa mort : *"A un cierto momento, la punzada de América Vicuña lo hizo retorcerse de dolor, y no pudo aplazar más la verdad: se encerró en el baño y lloró a su gusto, sin prisa, hasta la última lágrima. Sólo entonces tuvo el valor de confesarse cuánto la había querido*[2]*."* (492) América Vicuña expérimentait la passion amoureuse aussi intensément que Florentino à son âge, et est le seul personnage à se donner la mort à cause d'un amour aussi transgresseur que malheureux. Pourtant, le narrateur amoindrit l'importance de ce geste en consacrant à peine une ligne à sa mort : *"todo su horror cabía en una línea* : América Vicuña muerta ayer motivos inexplicables[3]." (477) Si le docteur Juvenal Urbino réfléchit à la mort de son ami, Florentino décide lui d'effacer de sa mémoire le suicide de la fillette :

---

[1] « Florentino Ariza, en revanche, commit une fois de plus l'erreur de bien d'hommes : il crut que, persuadée de la vanité de ses propositions, elle avait décidé de l'oublier. » (378)

[2] « À un certain moment, América Vicuña fut un élancement qui le fit se tordre de douleur et il ne put différer plus longtemps la vérité : il s'enferma dans les toilettes et pleura tout son soûl, sans hâte, jusqu'à la dernière larme. Alors, il eut pour la première fois le courage de reconnaître combien il l'avait aimée. » (440)

[3] En italique dans la version originale et dans la traduction française : « toute son horreur tenait en une ligne : *América Vicuña morte hier raisons inexplicables.* » (427)

> *Pero no: América Vicuña no había dejado ninguna nota explicativa que permitiera culpar a nadie de su determinación. [...] Florentino Ariza respiró. Lo único que podía hacer para seguir vivo era no permitirse el suplicio de aquel recuerdo. Lo borró de la memoria, aunque de vez en cuando en el resto de sus años iba a sentirlo revivir de pronto, sin que viniera a cuento, como la punzada instantánea de una cicatriz antigua*[1].

Contrairement à Jeremiah de Saint-Amour, América Vicuña emporte ses secrets dans la tombe, et ce faisant, elle épargne à Florentino Ariza les conséquences de sa conduite envers elle.

À cet égard, dans son article « Sleeping Beauty », J.M. Coetzee reproche à García Márquez sa résolution de traiter le personnage de América Vicuña comme un personnage mineur, sans aborder les conséquences pour Florentino de ses abus sur elle, et ce faisant de dériver dans un territoire moralement troublant[2]. De sorte qu'il était nécessaire de revenir sur leur histoire, la développer et la raconter autrement que dans le cadre étroit de l'histoire d'amour entre Florentino et Fermina. Ainsi, Coetzee avance l'hypothèse suivante : le dernier roman de García Márquez, *Memorias de mis putas tristes,* serait un supplément de *ATC*[3]. Le lauréat sud-africain insiste sur les ressemblances entre les deux personnages masculins, notamment le fait que Florentino comme le narrateur anonyme de *Memorias* notent toutes leurs conquêtes amoureuses afin d'y puiser pour leur projets littéraires. Puis, dans un âge avancé, le narrateur anonyme de *Memorias* trouve le véritable amour chez une fillette. Notons que dans *ATC* aussi, Florentino cherchait à substituer Fermina Daza par d'autres femmes et, pourtant, sa relation avec la fillette s'avère être différente de ses autres aventures : *"Nunca la identificó con Fermina Daza [...]. Más aún: la idea de la sustitución, que tan buen aliciente había sido para su mendicidad de amor, se borró por completo. Le gustaba por lo que ella era, y terminó amándola por lo que ella era con una fiebre de delicias crepusculares*[4]*."* (390) Pour Coetzee, la reprise par Garcia Marquez, vingt-ans plus tard, de l'histoire

---

[1] « Mais América Vicuña n'avait laissé aucune explication écrite qui eût permis d'accuser quiconque de sa décision. [...] Florentino respira. Tout ce qu'il pouvait faire pour continuer à vivre était de s'interdire le supplice du souvenir. Il l'effaça de sa mémoire, bien que plus tard il dût de temps en temps la sentir revivre, de façon soudaine et inopinée, comme l'élancement brutal d'une vieille cicatrice. » (428)

[2] COETZEE J.M., « Sleeping Beauty », *The New York Review of Books*, vol. 53, n° 3, 2006. *"In his determination to treat América as a minor character, [...] and to leave unexplored the consequences for Florentino of his offense against her, García Márquez drifts into morally unsettling territory."*

[3] *Ibid. "The parallels between the books, published two decades apart, are too striking to ignore. They suggest that in* Memories of my Melancholic Whores *García Márquez may be having another go at the artistically and morally unsatisfactory story of Florentino and América in* Love in the Time of Cholera."

[4] « Il ne confondit jamais avec Fermina Daza [...]. Plus encore : l'idée de la substitution, qui l'avait tant aidé dans sa mendicité amoureuse, disparut tout à fait. Elle lui plaisait telle qu'elle était et il finit par l'aimer telle qu'elle était dans la fièvre des délices crépusculaires. » (348-349)

d'un vieillard et d'une fillette, a pour but de montrer que l'agresseur peut se racheter de ses fautes envers elle par un amour innocent qui devient une adoration presque religieuse[1].

La lecture proposée par Coetzee selon laquelle *ATC* serait un antécédent indispensable pour comprendre le narrateur anonyme de *Memorias de mis putas tristes*, démontre que *ATC* est fondamentalement une œuvre ouverte. En effet, nous avons démontré que la fin du roman n'est pas conclusive, puisque le voyage entrepris par Florentino et Fermina ne pourrait être éternel. En achevant le récit sur ce périple l'auteur nous fait croire en un amour capable de dépasser les limites de la vie : *"es la vida, más que la muerte, la que no tiene limites*[2]*."* (495) Mais le narrateur n'explicite jamais si les personnages sont enfin rattrapés par la société décadente à laquelle ils tentent d'échapper, ou si la mort les délivre de leurs persécuteurs.

Enfin, la reprise d'une histoire similaire à celle d'América et Florentino dans *Memorias de mis putas tristes* insiste sur l'ouverture du roman étudié, *ATC,* qui ne se suffit pas à lui-même et nécessite un supplément pour relater les actions que l'auteur décide de passer sous silence afin de maintenir la logique de l'intrigue. L'existence d'un roman qui relate une histoire marginale d'*ATC* révèle aussi la difficulté du romancier de terminer son œuvre, il minimise l'importance et réduit la place d'une histoire d'amour, celle de Florentino et América, pour ne pas en éclipser une autre, celle de Florentino et Fermina. Les prolongements d'autres récits mineurs au sein d'*ATC* demeurent possibles, de sorte que ce roman devient à son tour le récit source d'un autre récit, comme si les pouvoirs de la fiction étaient tels qu'ils pourraient se propager. La fin de *ATC* n'est en réalité que le début d'une autre histoire d'amour que, vingt-ans plus tard, reprendra le créateur, une histoire qui sera son dernier roman avant que la démence sénile n'empêche l'inventeur de fables de créer de nouvelles utopies amoureuses.

---

[1] COETZEE J.M., « Sleeping Beauty », *op. cit.* " Memories of my Melancholic Whores *makes most sense, in other words, as a kind of supplement to* Love in the Time of Cholera, *one in which the violator of the trust of the virgin child becomes her faithful worshiper."*

[2] « [P]lus que la mort, c'est la vie qui n'a pas de limites. » (443)

3 Après la fin de la tyrannie… il y en a d'autres

Un seul roman du corpus met en scène, à la fin de l'intrigue, la victoire sur la maladie. Il s'agit de *LP* où le dévouement des volontaires des formations sanitaires ainsi que l'étroite collaboration entre les médecins Rieux et Castel leur fait remporter un succès sur la peste. Nous avons démontré que dans *DZ*, le narrateur entretient délibérément l'ambigüité quant à l'état de santé de Castorp, de sorte qu'à la fin du roman, le lectorat ignore s'il part guéri ou malade, s'il meurt ou s'il survit à la bataille. Dans *ATC*, la fin n'apporte qu'une consolation illusoire quant aux pouvoirs de l'amour sur la mort et sur la maladie, puisque la narration s'arrête avant que la mort emporte les personnages principaux afin que le lectorat puisse décider s'ils vivent ou meurent après les dernières lignes du roman. Chez Camus, il en va autrement puisque la maladie recule progressivement jusqu'à libérer la ville de son emprise, et cependant la narration se poursuit après la fin de l'épidémie. Le narrateur insiste dans l'épilogue sur la précarité des victoires humaines sur un mal qui ne peut être définitivement vaincu et face auquel il ne faut jamais baisser les bras. Dans cette partie, nous examinerons, d'une part, l'importance de prolonger la narration après la victoire et, d'autre part, la manière dont la thématique de la contagion se propage dans d'autres textes de Camus.

a Du médecin au chroniqueur

Dans une lettre datée du 27 novembre 1946, Albert Camus remercie l'écrivain Louis Guilloux des modifications que celui-ci lui a indiqué à l'égard de *LP*. Même si Camus ne précise pas les améliorations suggérées par Guilloux, le lauréat algérois s'explique sur le chapitre final, en particulier en ce qui concerne la figure du narrateur :

> Mon vieux Guilloux,
>
> Un mot seulement pour te remercier du travail auquel tu t'es livré et qui m'a été tout à fait utile. J'ai fait toutes les modifications indiquées. Elles étaient justifiées. Je n'ai rien changé cependant de ce qui concerne le narrateur. Le narrateur est Rieux lui-même, ce qui explique des tas de choses du livre. / Je te le disais dans les dernières pages mais sans doute n'était-ce pas assez clair. Aussi ai-je refait le début du dernier chapitre et je l'ai dit clairement. […] Et je lui fais justifier son ton d'objectivité par le fait que la souffrance

> des autres était la même que la sienne. Je tiens beaucoup à ça. C'est le secret du livre, son retentissement, et c'est ce qui devrait obliger à le relire, si le livre est réussi[1].

Au début, Camus avait envisagé de parsemer tout au long du roman des indices suggérant l'identité du narrateur (le docteur Rieux). Mais si l'écrivain algérois renonce à cet aspect « roman policier » et qu'il se résout à révéler uniquement à la fin l'identité du narrateur, c'est pour mieux surprendre le lectorat avec une révélation finale capable d'inciter à la relecture.

Par cette stratégie, la genèse de la chronique de la peste est dévoilée dans les derniers paragraphes du livre : « Au milieu des cris qui redoublaient de force et de durée, qui se répercutaient longuement jusqu'au pied de la terrasse, à mesure que les gerbes multicolores s'élevaient plus nombreuses dans le ciel, le docteur Rieux décida alors de rédiger le récit qui s'achève ici » (279). En situant l'origine de la création à la toute fin du roman, la fin du livre s'avère être aussi le début de l'intrigue. La fin de l'intrigue dévoile non seulement l'identité du narrateur anonyme, mais aussi les raisons de celui-ci de prendre la plume :

> [L]e docteur Rieux décida alors de rédiger le récit qui s'achève ici, pour ne pas être de ceux qui se taisent, pour témoigner en faveur de ces pestiférés, pour laisser du moins un souvenir de l'injustice et de la violence qui leur avaient été faites, et pour dire simplement ce qu'on apprend au milieu des fléaux, qu'il y a dans les hommes plus de choses à admirer que de choses à mépriser. (279)

Le lectorat devient le témoin d'une transformation importante, puisque quelques minutes auparavant, le docteur Bernard Rieux « rangeait son stéthoscope » (277) comme si ses actions en tant que médecin étaient arrivées à leur terme. Convaincu que la peste ne meurt pas pour toujours, Rieux laisse son témoignage pour servir aux générations futures qui devront lutter, elles aussi, contre le Mal. L'auteur fictif de la chronique trouve seulement à la fin de l'intrigue l'objet et le sujet de son récit.

Contrairement à *Cien años de soledad*, où l'hérédité consistait dans la transmission du patrimoine génétique des ascendants, dans *LP*, le legs est constitué de l'accomplissement d'une tâche laissée inachevée par les aînés : « Mais il savait cependant que cette chronique ne pouvait pas être celle de la victoire définitive. Elle ne pouvait être que le témoignage de ce qu'il avait fallu accomplir et que, sans doute, devraient accomplir encore [...] tous les hommes » (279). Jusqu'avant l'épilogue, le triomphe sur la peste semble acquis, même si Camus introduit des indices qui éveillent les soupçons du lectorat quant à l'aspect définitif de cette réussite : « Il reste donc au narrateur à se faire le chroniqueur des heures de joie qui suivirent cette ouverture des portes, bien que lui-même fût de ceux qui

[1] CAMUS Albert, *Œuvres Complètes II 1944-1948*, *op. cit.*, p. 1164.

n'avaient pas la liberté de s'y mêler tout entier. » (265) La partie recommence au moment où le lectorat et les Oranais croyaient qu'elle était finie. La fin de *LP* n'est conclusive qu'en apparence car si la maladie a été vaincue par les efforts communs d'hommes comme Tarrou, Grand, Rieux, Castel et Rambert, l'écrivain algérois insiste sur la précarité de ce succès.

L'origine du récit réside donc dans la prise de conscience de la part de Rieux de la possibilité bien réelle que la peste atteigne à nouveau les portes de la ville :

> Écoutant, en effet, les cris d'allégresse qui montaient de la ville, Rieux se souvenait que cette allégresse était toujours menacée. Car il savait ce que cette foule en joie ignorait, et qu'on peut lire dans les livres, [...] que, peut-être, le jour viendrait où, pour le malheur et l'enseignement des hommes, la peste réveillerait ses rats et les enverrait mourir dans une cité heureuse. (279)

Rieux écoute les cris de joie depuis la terrasse de la maison du vieil asthmatique, l'un de ses patients, où il se trouve depuis qu'il a fini de le traiter. Le docteur prend littéralement de la hauteur vis-à-vis des événements de la ville d'Oran. Cette mise à l'écart lui permet d'observer les incidents autrement et d'anticiper que même si « le temps de l'oubli n'avait pas encore commencé » (268), il ne tarderait pas à venir.

L'écriture s'impose à Rieux comme la seule manière de transmettre aux générations futures les apprentissages qu'ils avaient tirés, puisque le narrateur déclare, en dernière instance, que l'épidémie visite une ville « pour l'enseignement des hommes » (279). Il convient de rappeler qu'un autre personnage, Jean Tarrou, affirmait le contraire : « ["] C'est pourquoi encore cette épidémie ne m'apprend rien, sinon qu'il faut la combattre à vos côtés. Je sais de science certaine (oui, Rieux, je sais tout de la vie, vous le voyez bien) que chacun la porte en soi, la peste, parce que personne, non, personne au monde n'en est indemne. ["] » (228) Tarrou démasque le rêve immunitaire comme une vaine illusion impossible à atteindre. Selon lui, l'épidémie n'est aucunement une épreuve dont les survivants sortent grandis, relevés. La peste n'apporte rien, mis à part la conscience que chacun est un pestiféré en puissance et peut conduire autrui à sa perte : « ["] il faut se surveiller sans arrêt pour ne pas être amené, dans une minute de distraction, à respirer dans la figure d'un autre et à lui coller l'infection. ["] » (228)

De fait, l'enseignement que Rieux tire de l'épidémie ne lui vient que de manière rétrospective. Si, de son vivant, Tarrou considérait que l'épidémie de peste ne lui apprenait rien, à la souvenance de l'existence de celui-ci, Rieux dégage des enseignements. Une fois que tous les événements se sont passés, l'écart temporel apporte une lumière nouvelle aux faits rapportés. Ainsi, la disparition de Tarrou a une incidence majeure sur la rédaction de la chronique de la peste, puisque

ce dernier tient des carnets qui « constituent eux aussi une sorte de chronique de cette période difficile. » (29) À la mort de Tarrou, « les textes [...] finirent par tomber entre [l]es mains [de Rieux]. » (13) Si la manière dont Rieux obtient les carnets de Tarrou n'est pas claire, il se nourrit du travail effectué par celui-ci et décide de le compléter.

Même si, à la fin de l'épilogue, le désir d'écrire est déclenché par une prise de distance et par le souhait de témoigner de ces heures sombres ; la mort de Tarrou constitue le vrai déclencheur de l'écriture. Rieux rend hommage à son ami disparu en finissant le travail entamé par celui-ci. Notons par ailleurs que les carnets de Tarrou partagent des caractéristiques avec ceux de Rieux. D'abord, « [s]es carnets, en tout cas, constituent eux aussi une sorte de chronique de cette période difficile. » De sorte que Rieux maintient la forme du texte-source de Tarrou. De plus, Tarrou comme Rieux font œuvre d'historiens : « [Tarrou] s'appliquait, en somme, à se faire l'historien de ce qui n'a pas d'histoire. »

Toutefois, Rieux constate des imperfections dans le texte d'origine, telles que l'illisibilité, le manque de cohérence et d'objectivité :

> À vrai dire, ces carnets deviennent assez bizarres à partir du moment où les statistiques commencent à baisser. Est-ce la fatigue, mais l'écriture en devient difficilement lisible et l'on passe trop souvent d'un sujet à l'autre. De plus, et pour la première fois, ces carnets manquent à l'objectivité et font place à des considérations personnelles. (249)

Afin de pallier ces défauts, Rieux retravaille les carnets de Tarrou en ajoutant d'autres sources et d'autres témoignages (dont le sien), de sorte que le texte d'origine gagne en objectivité et en cohérence. Le travail de création et de réécriture est mis en exergue par le narrateur lui-même : « C'est ainsi, soit dit entre parenthèses, que pour ne rien trahir et surtout pour ne pas se trahir lui-même, le narrateur a tendu à l'objectivité. Il n'a presque rien voulu modifier par les effets de l'art, sauf en ce qui concerne les besoins élémentaires d'une relation à peu près cohérente. » (166) Même si Rieux insiste sur le fait qu'il demeure fidèle au texte-source, il ne peut s'empêcher de modifier les carnets de Tarrou et de faire fi de certains passages qu'il considère insignifiants : « On trouve ainsi, au milieu d'assez longs passages concernant le cas de Cottard, un petit rapport sur le vieux aux chats. » (249) Les passages mentionnés sont retranscrits de manière indirecte de sorte qu'on ne parvient plus à différencier les carnets de Tarrou de la chronique de Rieux.

Bien avant de déclarer qu'il est en réalité l'auteur de la chronique, Bernard Rieux assure les fonctions d'éditeur fictif des carnets de Tarrou, en éclaircissant les passages illisibles, en complétant les informations manquantes et en contrastant

les sources afin de tendre vers l'objectivité d'une chronique. Il convient de rappeler que tout le travail fourni par Rieux sur les carnets de Tarrou est bien évidemment fictif. Il a pour but de mettre en scène le pivot de la création littéraire. Dans *LP*, Camus duplique l'acte de création en introduisant une perspective spéculaire afin de masquer l'acte de création originel. Si Gabriel García Márquez employait aussi cette perspective spéculaire afin de donner une couleur d'authenticité au récit, dans *LP* Camus cherche à cacher la fiction pour donner de la légitimité à son récit.

En effet, le lauréat algérois envisage son récit, selon ses propres mots, comme une « chronique de la résistance[1] » et ce à double titre. D'abord, *LP* est effectivement une chronique dans le sens où les faits historiques évoqués sont authentiques bien que les personnages soient fictifs. Ensuite, *LP* est aussi une chronique dans un sens plutôt journalistique, puisque comme Camus le déclare « un long passage de *La Peste* a été publié sous l'occupation dans un recueil de combat[2] [sic] ». De sorte que la création originelle de *LP* s'avère être une transposition des articles que Camus rédigeait pour la revue *Combat*. Un exemple nous permet de constater qu'on retrouve des thèmes de *LP* dans le travail journalistique que Camus effectuait au sein de cette revue. Par exemple, dans son éditorial du 22 décembre 1944, époque pendant laquelle Camus rédigeait encore *LP*, il écrit ceci : « La France a vécu beaucoup de tragédies qui, aujourd'hui, ont reçu leur dénouement. Elle en vivra encore beaucoup d'autres qui n'ont pas commencé. Mais il en est une que, depuis cinq ans, les hommes et les femmes de ce pays n'ont pas cessé de souffrir, c'est celle de la séparation[3]. » Le thème de la séparation constitue l'un des thèmes majeures de *LP*, comme Camus le confirme dans sa lettre à Roland Barthes : « Le thème de la séparation, dont vous dites très bien l'importance dans le livre, est à ce sujet très éclairant, Rambert, qui incarne ce thème, renonce justement à la vie privée pour rejoindre le combat collectif[4]. »

Raymond Rambert constitue l'un des personnages qui évolue le plus durant l'épidémie de la peste. Ce journaliste se trouve pris au piège, puisque l'épidémie se déclare et l'empêche de regagner Paris. Il est alors condamné à rester à Oran, loin de son amie. Longtemps, il croit que la peste ne le concerne pas, jusqu'à ce qu'il décide de rejoindre le groupe de Rieux pour lutter contre le mal. Camus comme Rambert connaissent la douleur de la séparation d'un être aimé, puisqu'avec le débarquement allié en Afrique du nord en novembre 1942, le romancier est séparé

[1] « Une polémique intéressante : Barthes-Camus », *op. cit.*, p. 190.
[2] *Ibid.*
[3] CAMUS Albert, *Œuvres Complètes II 1944-1948*, *op. cit.*, p. 413.
[4] « Une polémique intéressante : Barthes-Camus », *op. cit.*, p. 190.

de Francine Camus, restée à Alger[1]. À cet égard, Marie-Thérèse Blondeau remarque que les thèmes de l'exil et de la séparation envahissent son imaginaire, car le sujet le touche personnellement[2]. De manière significative, Camus transpose son vécu douloureux au personnage du journaliste.

Toutefois, les ressemblances entre Rambert et l'écrivain s'arrêtent là. Le romancier prête à d'autres personnages certains de ses traits, ainsi par exemple son rejet de la peine de mort est transposé au personnage de Jean Tarrou. Ce dernier explique à Rieux que le fait d'assister à l'exécution d'un homme l'a marqué à vie. D'abord, il a choisi l'action révolutionnaire pour lutter contre une société qui légitime la mort :

> ["] J'ai cru que la société où je vivais était celle qui reposait sur la condamnation à mort et qu'en la combattant, je combattrais l'assassinat. Je l'ai cru, d'autres me l'ont dit et, pour finir, c'était vrai en grande partie. Je me suis donc mis avec les autres que j'aimais et que je n'ai pas cessé d'aimer. J'y suis resté longtemps et il n'est pas de pays en Europe dont je n'aie partagé les luttes. Passons. ["] (226)

Déjà à l'époque, Tarrou se montrait hésitant vis-à-vis des actions menées, et constatait qu'en essayant d'avancer vers une société plus juste, il faisait tout comme les gens qu'il abhorrait : « ["] Bien entendu, je savais que, nous aussi, nous prononcions, à l'occasion, des condamnations. Mais on me disait que ces quelques morts étaient nécessaires pour amener un monde où l'on ne tuerait plus personne. ["] » (226) Face à ses scrupules, les gens qui l'entouraient avancent des arguments persuasifs pour lui démontrer l'utilité et l'importance des actions révolutionnaires, mais Tarrou prend conscience que ses agissement ne diffèrent guère de ceux qu'il était censé combattre : « ["] Et c'est pourquoi j'ai décidé de refuser tout ce qui, de près ou de loin, pour de bonnes ou de mauvaises raisons, fait mourir ou justifie qu'on fasse mourir. ["] » (228) La réflexion de Tarrou rejoint celle exposée par son créateur qui écrit dans son article « Vers le dialogue » : « Ayant choisi, il m'a semblé que je devais [...] dire que je ne serais plus jamais de ceux, quels qu'ils soient, qui s'accommodent du meurtre[3]. »

À cet égard, Jeanyves Guérin considère que *LP* résume bien l'aventure de Camus dans la revue *Combat* au point que, selon lui, tout le récit de Tarrou constitue un intertexte manifeste avec la série de huit articles intitulée « Ni victimes ni bourreaux » publiée dans *Combat* du 19 au 30 novembre 1946[4]. L'un de ces articles porte le titre suivant : « Sauver les corps ». Dans cet article, l'écrivain

---

[1] CAMUS Albert, *Œuvres Complètes II 1944-1948*, *op. cit*., p. 1142.
[2] *Ibid*.
[3] *Ibid*., p. 454.
[4] GUÉRIN Jeanyves, « Jalons pour une lecture politique de *La Peste* », *Roman 20*, vol. 50, 1986.

algérois étale sa pensée concernant le meurtre. À ses yeux, aucune raison ne justifie le meurtre : « Le meurtre nous renvoie donc au meurtre et nous continuerons de vivre dans la terreur, soit que nous l'acceptions avec résignation, soit que nous voulions la supprimer par des moyens qui lui substitueront une autre terreur[1]. » C'est une fois de plus Jean Tarrou qui s'exprime comme son créateur en disant ceci : « "Je sais seulement qu'il faut faire ce qu'il faut pour ne plus être un pestiféré et que c'est [...] cela qui peut soulager les hommes et, sinon les sauver" ». (228)

Toutefois, est admis dans le monologue de Jean Tarrou qu'il « faudrait, bien sûr, qu'il y eût une troisième catégorie, celle des vrais médecins, niais c'est un fait qu'on n'en rencontre pas beaucoup et que ce doit être difficile. » (229) Les deux autres catégories sont les fléaux et les victimes, cette dichotomie correspondant au titre de la série d'articles publiés par Camus dans *Combat*, « Ni victimes ni bourreaux ». Les fléaux se sont substitués aux bourreaux, et si dans les articles il n'y avait pas de place pour une troisième voie, dans la fiction les médecins sont les seuls qui, refusant de faire mourir et de voir mourir, puissent effectivement sauver les corps. L'avant dernier paragraphe de *LP* revient justement sur l'idée du médecin comme le seul capable de dépasser l'antinomie entre les fléaux et les victimes :

> Mais il savait cependant que cette chronique ne pouvait pas être celle de la victoire définitive. Elle ne pouvait être que le témoignage de ce qu'il avait fallu accomplir et que, sans doute, devraient accomplir encore, contre la terreur et son arme inlassable, malgré leurs déchirements personnels, tous les hommes qui, ne pouvant être des saints et refusant d'admettre les fléaux, s'efforcent cependant d'être des médecins. (279)

Ce paragraphe sert de conclusion à l'intrigue puisque le narrateur met en avant le fait qu'il s'agit d'un « témoignage », donc qu'il s'agit d'événements véridiques dont Rieux se porte garant. De plus, ce paragraphe sert d'avertissement aux lecteurs sur les dangers qui menacent la paix et la santé durement acquises. Enfin, la chronique se projette vers l'avenir en démontrant son engagement envers les générations futures qui devront reprendre le flambeau de leurs ancêtres. Ils pourront apprendre des échecs et des réussites de ceux qui les ont précédés dans le même combat.

Tout se passe comme si la victoire sur le Mal n'était pas suffisante et que l'écriture s'imposait comme un moyen d'empêcher que, tant le combat mené contre le Mal que les victimes, ne tombent dans l'oubli. Mais se pose la question de savoir comment aborder l'horreur de la Deuxième Guerre mondiale. Selon Elie Wiesel, la fiction ne pourrait transposer toutes les monstruosités des camps

[1] CAMUS Albert, *Œuvres Complètes II 1944-1948*, *op. cit.*, p. 439.

allemands : « Un roman sur Auschwitz n'est pas un roman, ou n'est pas sur Auschwitz[1]. » Conscient de cet écueil, Albert Camus se propose de le dépasser en rédigeant un roman présenté dès la première ligne comme une « chronique » relatée par un « témoin » et fondée sur des documents authentiques. Cette présentation initiale et la révélation finale de Bernard Rieux comme chroniqueur ont pour objectif d'asseoir la légitimité du récit tant dans la fiction qu'en dehors d'elle.

Au sein de la fiction, le témoignage du médecin insiste sur la véracité de ce qui est relaté : c'est parce qu'il a vu le mal qu'il peut le raconter. De plus, la tragédie l'a aussi touché de près, car il a perdu son ami Jean Tarrou et la maladie l'a séparée de sa femme qui meurt d'un autre mal contagieux : la tuberculose. En dehors de la fiction, c'est le fait qu'Albert Camus ait été résistant qui légitime son roman sur la Résistance comme un récit fondé sur des faits authentiques. De sorte que le travail journalistique de Camus sert d'appui à cette légitimité. Son témoignage s'avère valide et valable pour nous, lecteurs, car il a effectivement fait partie de la Résistance et les réflexions qu'il transpose au roman ont été auparavant publiées dans un organe de presse du mouvement de résistance.

Dans l'épilogue, le narrateur et auteur fictif de la chronique de la peste s'adresse à son lectorat en dévoilant les raisons de prendre la plume afin de relater comment une cité heureuse a été bouleversée par la peste. L'épilogue revient sur les mêmes propos du prologue, de sorte qu'il y a une logique et une unité au sein de l'intrigue. Plus que de simplement clôturer le roman avec l'éradication de la peste, Camus propose une fin ternie par les agressions violentes que subit Cottard. En montrant que le désordre social et la violence peuvent reprendre à tout moment, y compris lorsque la maladie contagieuse a été éradiqué, l'écrivain algérois insiste sur la latence du mal. La fin du roman est une invitation à la vigilance, le lauréat français cherchant à agir sur ses lecteurs en envisageant le pire scénario possible : le retour du mal. Dans *LP*, rien n'est permanent, ni la guerre, ni la paix, ni la santé, ni la maladie. Le récit décrit les luttes d'un groupe d'amis contre un mal qui les dépassait pour mettre en exergue l'importance des actions individuelles, de l'intégrité et de la solidarité. Si le narrateur met en avant que l'immunité parfaite n'est qu'un rêve et que la paix reste toujours un acquis précaire, c'est pour mieux inciter le lectorat à devenir vigilant, car « il y [a] toujours une heure de la journée et de la nuit où un homme [est] lâche et qu'il n'[a] peur que de cette heure-là. » (254)

---

[1] WIESEL Élie, *Un Juif aujourd'hui : récits, essais, dialogues*, Paris : Seuil, 1977, p. 191.

b La délivrance

Albert Camus écrit à Louis Guilloux, dans une lettre datée du 27 décembre 1946, qu'il a enfin achevé le manuscrit de *LP* : « Merci, vieux, de toute l'aide que tu m'as apportée. J'ai donné ce bouquin ce matin à la fabrication, ayant encore travaillé une partie de la nuit. Maintenant, je n'y vois pas plus clair, mais j'en suis délivré et c'est à toi que je le dois[1]. » Comme l'étude des manuscrits et brouillons réalisée par Marie-Thérèse Blondeau le révèle, Camus achève le projet par épuisement. L'une des questions les plus difficiles à régler pour le lauréat algérois est celle du narrateur. Même s'il décide assez tôt d'attribuer ce rôle au médecin, l'écrivain envisage plusieurs possibilités, en témoigne le feuillet 113 conservé dans le dossier CND cité par Blondeau, où l'on peut lire :

> Si la note humaine est gardée, faire de l'arrêté le narrateur lui-même. / Sinon entamer comme un roman très objectif / ou bien — L'homme qui a écrit cela est ancien compagnon du père Paneloux. / Aurait à choisir lui aussi entre Tout ou Rien, il a choisi Tout c'est à di[re] [sic] l'homme contre Rien c'est-à-dire Dieu[2].

L'on retrouve dans ce brouillon plusieurs idées que l'auteur maintiendra dans la version définitive, et d'autres qui lui serviront pour des projets postérieurs à *LP*. Bien que l'auteur envisage l'arrestation de Cottard, qui survient à la fin de l'intrigue, celui-ci est néanmoins écarté en tant que narrateur. De plus, l'idée d'un roman très objectif coexiste avec d'autres idées de sorte que celle-ci finit par s'imposer tardivement comme la meilleure manière de relater les événements. Notons enfin deux idées que Camus n'utilisera pas dans ce projet : le compagnon de Paneloux et le Tout et le Rien. Le premier n'apparait pas du tout dans l'intrigue, tandis que les seconds s'apparentent davantage à des concepts plutôt qu'à des personnages. En particulier, le personnage ou le concept de « Rien » que Camus n'utilise pas dans *LP* lui sert pour la pièce de théâtre, *L'État de siège* (1948), où il décidera de traduire en espagnol le nom du personnage « Rien » qui deviendra « Nada ».

À l'origine du projet de *L'État de siège* se trouve l'acteur et metteur en scène Jean-Louis Barrault qui, influencé par Antonin Artaud, envisage de monter un spectacle sur le thème de la peste. Barrault et Camus font connaissance peu de temps après l'arrivée de ce dernier à Paris en 1943 et ils remarquent la convergence de leur projets[3]. Dès 1941, Albert Camus avait envisagé de rédiger un roman ayant

---

[1] CAMUS Albert, *Œuvres Complètes II 1944-1948*, *op. cit.*, p. 1165.
[2] *Ibid.*, p. 1162.
[3] *Ibid.*, p. 1208.

pour sujet la peste et avait commencé à se documenter sérieusement à ce propos, de sorte que lors de sa rencontre avec Barrault, le projet de *LP* était déjà en cours[1]. La contigüité des deux projets — *LP* et *L'État de siège*— pourrait faire penser que la pièce de théâtre n'est qu'une adaptation du roman, ce que Camus dément dans « L'avertissement » qui précède *L'État de siège* :

> En 1941, Barrault eut l'idée de monter un spectacle autour du mythe de la peste, qui avait tenté aussi Antonin Artaud. [...] Lorsqu'il apprit que, de mon côté, j'allais publier un roman sur le même thème, il m'offrit d'écrire les dialogues autour [du] canevas [de la] mise en scène. [...] Il s'agissait, en somme, d'imaginer un mythe qui puisse être intelligible pour tous les spectateurs de 1948. L'État de siège est l'illustration de cette tentative, dont j'ai la faiblesse de croire qu'elle mérite qu'on s'y intéresse. Mais [il] doit être clair que L'État de siège, quoi qu'on ait dit, n'est à aucun degré une adaptation de mon roman[2].

Il ne s'agit pas en effet d'adapter le roman pour la représentation théâtrale, l'auteur de *LP* opérant une série de modifications dans le canevas de Barrault et faisant sien le projet. Parmi ces changements, on trouve notamment la disparition des deux personnages crées par Barrault : le docteur François Brenner et celui du « prêtre intelligent ». Si la suppression de ces personnages tient à leur ressemblance avec le docteur Bernard Rieux et le père Paneloux, la disparition du médecin souligne l'aspect symbolique de la peste et la mise de côté de l'aspect médical, omniprésent dans *LP*.

Bien que Camus prenne soin de gommer les anecdotes qu'il a déjà utilisé dans *LP*, telles que les chômeurs qui deviennent fossoyeurs, il puise dans les mêmes documents ayant servi pour *LP*. Il s'agit des « Archives de la Peste » publiées dans les *Cahiers de la Pléiade* et dans lesquelles se trouvent « L'exhortation aux médecins de la peste » et « Le discours de la peste à ses administrés ». Dans le premier texte, on reconnait certaines formulations qui apparaitront dans la version définitive de *LP*, telles que « Le fléau aime le secret des tanières[3] » que l'on trouve réécrite comme suit dans *LP* : « la peste semblait s'éloigner pour regagner la tanière inconnue d'où elle était sortie en silence » (249). Quant au « Discours de la peste à ses administrés », il s'agit d'un récit écrit à la première personne que Camus reprendra tel quel pour les dialogues du personnage de « La Peste » dans *L'État de siège*. Les premières paroles de ce personnage reprennent à l'identique les premières lignes du « Discours de la peste à ses administrés » : « LA PESTE : Moi, je règne, c'est un fait, c'est donc un droit. Mais c'est un droit qu'on ne discute pas :

---

[1] LÉVI-VALENSI Jacqueline, *"La peste" d'Albert Camus*, *op. cit.*, p.26.
[2] CAMUS Albert, « L'État de siège », *op. cit.*, p. 291.
[3] CAMUS Albert, *Œuvres Complètes II 1944-1948*, *op. cit.*, p. 284.

vous devez vous adapter[1]. » De sorte que les « Archives » servent d'exercice d'écriture au romancier, tant pour le roman que pour la pièce de théâtre.

En outre, le fait que Camus reprenne le thème de la peste montre de surcroit une hantise que la fin de la guerre n'a pas apaisée. Si dans *LP*, l'écrivain algérois multiplie les références voilées à la barbarie nazie pour faire en sorte que le lectorat reconnaisse cet ennemi qui n'est jamais nommé, dans *L'État de siège* il se montre plus explicite. Ainsi, La Peste a ce mot dans la deuxième partie : « Allumez les fours[2] ». Sont également évoqués les camps de concentration et les déportations qui se justifient d'après le dictateur - qui n'est autre que La Peste - par un manque de main d'œuvre :

> LA PESTE : Faites commencer les grands travaux inutiles. Vous, chère amie, tenez prête la balance des déportations et concentrations. Activez la transformation des innocents en coupables pour que la main d'œuvre soit suffisante. Déportez ce qui est important ! Nous allons manquer d'hommes, c'est sûr ! Où en est le recensement[3] ?

Jeanyves Guérin soutient que les camps nommés ici font davantage penser aux camps soviétiques en raison de l'argument du manque de main d'œuvre[4]. De fait, Camus entretient l'ambiguïté en gommant les allusions trop directes au nazisme. Ainsi, l' « étoile jaune[5] » qui désigne les pestiférés se transforme en une « étoile du bubon qui vous désignera pour être frappés[6]. » Cette étoile du bubon pourrait effectivement faire référence également à l'étoile rouge et les camps se référer tantôt à Buchenwald, à Auschwitz, ou encore au Goulag.

De fait, Camus justifie son refus de nommer précisément le fléau auquel il se réfère dans *LP*, en affirmant que la terreur a plusieurs visages : « [si] je n'en ai nommé précisément aucun [c'est] pour pouvoir mieux les frapper tous. Sans doute est-ce là ce qu'on me reproche, que *La Peste* puisse servir à toutes les résistances contre toutes les tyrannies[7]. » Ce long combat contre toutes les tyrannies se poursuit après la publication de *LP* dans la revue *Combat* et dans *L'État de siège*, où Camus décide de situer l'intrigue en Espagne, à Cadix, en mettant en scène un dictateur pour attirer l'attention sur la situation de ce pays dans lequel la dictature franquiste avait été instaurée depuis 1939.

---

[1] CAMUS Albert, « L'État de siège », *op. cit.*, p. 322.
[2] *Ibid.*, p. 324.
[3] *Ibid.*, p. 329.
[4] GUÉRIN Jeanyves, *Dictionnaire Albert Camus*, *op. cit.*
[5] CAMUS Albert, *Œuvres Complètes II 1944-1948*, *op. cit.*, p. 1215.
[6] CAMUS Albert, « L'État de siège », *op. cit.*, p. 323.
[7] « Une polémique intéressante : Barthes-Camus », *op. cit.*, p. 191.

Camus consacre plusieurs articles à la situation en Espagne, en témoignent les articles « Le Général Franco » (7 août 1945) et « L'Espagne continue d'être pour nous une plaie qui ne se ferme pas… » (29 décembre 1945). Ses nombreuses prises de position contre le franquisme lui ont valu d'être censuré en Espagne[1]. Mais il n'y a pas que l'Espagne franquiste que Camus fustige avec sa plume. Le communisme russe, en particulier l'existence des camps de travail forcé en Union soviétique, est aussi fortement critiquée. Sur ce point, il écrit en 1948, en réponse à Emmanuel d'Astier de la Vigerie :

> Les camps faisaient partie de l'appareil d'État, en Allemagne. Ils font partie de l'appareil d'État, en Russie soviétique, vous ne pouvez l'ignorer. Dans ce dernier cas, ils sont justifiés, paraît-il, par la nécessité historique. Ce que j'ai voulu dire est assez simple. […] Il n'y a pas de raison au monde, historique ou non, progressive ou réactionnaire, qui puisse me faire accepter le fait concentrationnaire[2].

D'après l'auteur de *LP*, on ne peut à la fois condamner l'existence des camps allemands et accepter l'existence des camps soviétiques, et ce sous aucun prétexte politique ou historique.

De fait, il constate amèrement l'expansion de ce manque de cohérence dans un article publié le 10 mai 1947 dans *Combat* et qui porte de manière significative le titre « Contagion ». Dans cet article, Camus dénonce tant les atrocités commises par des Français à Madagascar et en Algérie pour réprimer les révoltes que le fait qu'on cherche à les justifier :

> Pourtant, le fait est là, clair et hideux comme la vérité : nous faisons dans ces cas-là, ce que nous avons reproché aux Allemands de faire. Je sais bien qu'on nous en a donné l'explication. C'est que ces rebelles malgaches, eux aussi, ont torturé des Français. Mais la lâcheté et le crime de l'adversaire n'excusent pas qu'on devienne lâche et criminel. Je n'ai pas entendu dire que nous ayons construit des fours crématoires pour nous venger des nazis. Jusqu'à preuve du contraire nous leur avons opposé des tribunaux. La preuve du droit, c'est la justice claire et ferme[3].

Selon Albert Camus, ceux qui justifient la terreur et l'oppression sur d'autres peuples fondent leur raisonnement sur une supériorité supposée que l'auteur de *LP* est loin de partager :

> Si les hitlériens ont appliqué à l'Europe les lois abjectes qui étaient les leurs, c'est qu'ils considéraient que leur race était supérieure et que la loi ne pouvait être la même pour les Allemands et les peuples esclaves. […] Mais si, aujourd'hui des Français apprennent

---

[1] Susana Cruces Colado explicite le processus de la censure et montre que les premières traductions en espagnol ont été faites sur le continent américain, ce qui voulait dire que le public visé était plutôt latino-américain. Ces versions ont toutefois circulé en Espagne, mais de manière restreinte. Voir « Las traducciones de Camus en España durante el franquismo : difusión y censura », *op. cit*.
[2] CAMUS Albert, *Œuvres Complètes II 1944-1948*, *op. cit*., p. 466-467.
[3] *Ibid*., p. 430.

> sans révolte les méthodes que d'autres Français utilisent parfois envers des Algériens ou des Malgaches, c'est qu'ils vivent, de manière inconsciente, sur la certitude que nous sommes supérieurs en quelque manière à ces peuples et que le choix des moyens propres à illustrer cette supériorité importe peu. Encore une fois, il ne s'agit pas de régler ici le problème colonial, ni de rien excuser. Il s'agit de détecter les signes d'un *racisme qui déshonore tant de pays et dont il faudrait au moins préserver le nôtre*[1].

La maladie dont les signes font surface est le racisme. Camus, à la manière d'un médecin, détecte les symptômes d'un mal qui se répand dans les pays. Le rôle de l'écrivain réside donc dans le fait de repérer ces signes avant-coureurs et d'éviter à tout prix la propagation du mal. Qu'il s'agisse de la peste, de la violence ou du racisme, le romancier devient une sorte de veilleur qui, plus attentif que les autres, parvient à déceler les symptômes de la maladie.

Le lauréat algérois se propose de démasquer la terreur et le combat sur plusieurs fronts, dans ses articles journalistiques, dans sa prose et dans ses drames. La thématique de la maladie contagieuse se transforme et se nourrit au fur et à mesure de ces transformations. Dans *LP*, l'aspect médical de la peste permet de révéler le médecin comme l'homme qui peut sauver les corps et ce faisant empêcher la mort de milliers d'hommes. Quant aux écrits journalistiques, ceux-ci lui permettent de prendre position et de dénoncer l'horreur et la barbarie où qu'elles se trouvent. Ces écrits, nous l'avons démontré, nourrissent ses productions littéraires et sont donc à lire en parallèle des œuvres de cette période des années quarante. Notons également que dans les articles journalistiques, la contagion prend le sens d'imitation : dans le cas de l'article « Contagion », il s'agit de comportements racistes et violents dont l'auteur de *LP* ne peut que regretter qu'ils se reproduisent.

Concluons cet aspect en signalant que le thème de la contagion dans l'œuvre camusienne dépasse largement le roman de *LP*. La peste apparait comme le motif le plus à même de représenter les multiples visages du Mal. C'est sans doute cette multiplicité qui a nui à *L'État de siège*, puisque les ambitions de Camus et Barrault ont rendu le projet inachevable. Tandis que l'idée originale de Barrault était de représenter l'aspect mythique de la peste, Camus décide d'opérer une transposition historique en multipliant tant les allusions à l'univers concentrationnaire (nazie et soviétique) qu'à la dictature franquiste, et ce faisant le travail de rédaction s'est dupliqué. Si Barrault parle d'un travail se déroulant dans l'euphorie, pour Camus, cela demandait beaucoup d'effort, puisqu'il prenait des notes au fur et à mesure des répétitions en soupirant : « Nous en sommes à la

[1] *Ibid*.

septième version du texte[1]. » Même les comédiens s'en plaignaient : « "Ce texte, on le retripatouille [sic] à chaque répétition ! À ce point-là, je n'ai jamais vu ça[2]" ». Tout se passe comme si le texte se propageait à l'insu du créateur, comme si la polysémie du mot peste, permettant au créateur plusieurs variations autour du même sujet, ne pouvait être contenue dans un seul genre. Si, comme l'anticipe Rieux à la fin de *LP,* « le bacille de la peste ne meurt ni ne disparaît jamais » (279), le créateur s'efforce de devenir médecin en refusant d'admettre les fléaux de la guerre, de la dictature et de la destruction de l'humain. C'est pourquoi la fin de *LP* ne pouvait être celle de la guérison totale, de l'immunité parfaite, car les gens qui se sentent pleinement assurés de leur santé parfaite risquent l'immobilité et l'indifférence à l'égard des autres. Le narrateur de *LP* comme son créateur décident de mettre leur talent au service d'un combat qu'ils savent inachevable, car pour eux il s'agit de la seule manière « d'être un homme. » (230)

4 Fin de la partie

La fin de la rédaction de *LP* constitue pour Camus une sorte de délivrance, comme il le déclare dans une lettre adressée à Louis Guilloux en 1946[3]. Il s'agit néanmoins d'une halte uniquement, puisque la rédaction de *L'État de siège* s'est avérée, comme nous l'avons montré, tout aussi ardue et laborieuse. L'exemple de Camus sert à comprendre comment un écrivain aussi prolifique que Philip Roth (il a écrit en tout trente et un livres) décide d'arrêter l'écriture. Il s'est exprimé à cet égard : « "Cinquante ans à batailler m'ont suffi. Je ne veux plus être esclave des exigences et de la rigueur de la littérature. Je m'en suis débarrassé de mon maître et je respire maintenant librement[4]." » Ainsi, son dernier roman *N* acquiert une nouvelle signification, portant en lui les traces de ce long combat avec la page blanche. Dans son dernier cycle intitulé *Nemeses*, composé de *Everyman* (2006), *Indignation* (2008), *The Humbling* (2009) et *Nemesis* (2010), le déclin physique et artistique des personnages principaux se trouve au cœur de la narration. Ainsi, nous examinons dans cette partie la manière dont la maladie sert à représenter, au sein de la fiction, le destin et l'individu en tant que preneur de risques et, en dehors de la fiction, le renoncement à l'écriture. D'abord, nous analysons l'épisode final de

[1] *Ibid*., p. 1216-1217.
[2] *Ibid*., p. 1217.
[3] *Ibid*., p. 1164.
[4] SAVIGNEAU Josyane, *Avec Philip Roth*, *op. cit*., p. 187.

N, où le narrateur revient sur les prouesses physiques exécutées à la perfection par Bucky avant l'arrivée de la polio. Ces exploits, il ne pourra plus les reproduire en raison de son handicap. C'est l'aspect éphémère de la vie et de l'art qui est mis en relief dans ce dernier épisode de *N*. Ensuite, on mettra en rapport les difficultés éprouvées par l'auteur pour finir son œuvre avec le « syndrome Bartleby », une sorte de maladie endémique qui, selon l'écrivain espagnol Enrique Vila-Matas, définit toute la littérature à venir.

a L'invulnérabilité de la jeunesse

Dans le quatuor du cycle de *Nemeses*, deux romans traitent de jeunes hommes qui tentent de rester fidèles à leurs principes, mais qui se trouvent piégés dans un monde incertain où le moindre égarement peut entrainer pour eux de terribles conséquences. Le premier de ces héros s'appelle Marcus Messner, l'action débutant dans *Indignation* par un oracle qui avertit le personnage principal que le plus petit faux pas peut avoir des conséquences tragiques. Cette sorte d'oracle n'est autre que le père de Marcus qui passe de la préoccupation paternelle à la surveillance et bientôt au harcèlement. Les craintes du père se fondent sur la disparition de deux cousins de Marcus durant la Deuxième Guerre mondiale et, puisque l'intrigue se situe durant les années de la guerre de Corée, celui-ci craint de perdre son enfant. Cette peur vire à l'obsession et Marcus Messner décide de quitter Newark pour aller étudier à l'université (fictive) de Winesburg, dans l'Ohio, loin de sa famille étouffante.

À Winesburg, le souci principal de Messner est de se conformer strictement au nécessaire afin d'éviter un renvoi qui pourrait le rendre mobilisable. Pour un jeune comme Marcus, prudent, responsable, travailleur, et bon étudiant, cela semble une tâche facile à atteindre, et pourtant les choses se passent autrement : il se dispute avec ses camarades de chambre, ne cesse de déménager, paie un autre élève pour contrefaire sa signature afin de ne pas assister à l'office religieux et, enfin, se dispute violemment avec le doyen de l'université à propos de tous ces faits. Face à ce flot d'évènements, incompréhensibles pour lui, Marcus s'accroche aux enseignements de son père : ce qui doit être fait, on le fait. Mais le monde de Winesburg est très différent de tout ce qu'il connaissait à Newark et Marcus ne sait plus comment interpréter les conseils de son père Est-ce que cela veut dire assister à l'office religieux et supporter ses camarades sans opposer de résistance ? Ou plutôt faudrait-il se rebeller contre ce qu'il considère comme injuste ? Messner opte pour la deuxième interprétation, ce qui le conduit à se faire renvoyer de

Winesburg et bientôt à combattre en Corée où il trouvera la mort. Tous les épisodes de l'intrigue sont les souvenirs que le personnage principal, sous morphine, ressasse dans son esprit jusqu'à ce qu'il trouve la mort à l'hôpital.

Les personnages de Marcus Messner et de Bucky Cantor partagent de nombreuses ressemblances, à commencer par leur jeune âge : Marcus a dix-neuf ans et Bucky Cantor en a vingt-trois. Dans les deux cas, le contexte de la guerre est bel et bien présent. Mais si pour Marcus la guerre est une menace à éviter, pour Bucky elle représente l'expression des idéaux de masculinité appris de son grand-père : ténacité, détermination et endurance physique. Si Marcus Messner est guidé par les conseils de son père, celui qui joue le rôle paternel dans la vie de Bucky Cantor est son grand-père. En tant qu'enseignant, Bucky cherche à transmettre à ses élèves les leçons durement acquises par celui-ci: *"He wanted to teach them what his grand-father had taught him: toughness and determination, to be physically brave and physically fit and never to allow themselves to be pushed around or, just because they knew how to use their brains, to be defamed as Jewish weaklings and sissies*[1]*."* (28) Appliquer ces leçons devient plus difficile qu'il n'y parait et Bucky découvre, tout comme Marcus, que le monde dans lequel ils vivent est un monde incertain où chaque décision prise comporte des conséquences qu'il faudra assumer.

Dans *N*, le contexte de la guerre et de l'épidémie désorganise la ville et surtout la vie du personnage principal. Ainsi, la proximité de la mort conduit Bucky à prendre des décisions précipitées, telles que demander la permission au docteur Steinberg d'épouser sa fille, Marcia, et ensuite quitter son poste afin de se rapprocher de cette dernière. Dans les deux cas, Roth dissocie la voix du narrateur et celle du personnage. Par exemple, lorsque Bucky rend visite au docteur Steinberg, les deux hommes parlent de l'épidémie de polio, tandis que le bruit des ambulances sillonnant Newark l'incite à évoquer des fiançailles : *"Then, wholly unprepared for the moment but unable to contain himself, [...] he said : "I would like your permission, sir, to ask Marcia to become engaged*[2]*.""*(107) Le narrateur démontre que cette demande se fait à l'improviste, en dévoilant la situation financière de Bucky : *"Until that moment he hadn't planned to mention engagement*

[1] « Il voulait leur apprendre ce que son grand-père lui avait appris : le cran, la détermination, et aussi à acquérir de l'endurance physique et à se maintenir en forme, à ne jamais se laisser marcher sur les pieds ni, sous prétexte qu'ils savaient se servir de leur cervelle, se laisser traiter de mauviettes ou de femmelettes juives. » (15)

[2] « Puis, de façon totalement non préméditée, mais sans pouvoir se retenir, [...] il dit : "Je voudrais que vous m'accordiez la permission, monsieur, de demander à Marcia de devenir ma fiancée." » (45)

to anyone until the new year, when he would be a bit more secure financially[1]*."* (107-108)

Cet épisode, qui semble anodin de prime abord, révèle de manière subtile un changement opéré dans le comportement de Bucky. L'espace d'un instant, il cesse d'être la personne prudente qui calcule les conséquences de ses actions et il commence à se laisser gouverner par ses émotions. Ainsi, lorsque Marcia lui demande une fois de plus s'il va quitter son poste afin de prendre le poste de directeur des sports nautiques, de manière inattendue Bucky répond par l'affirmative :*""What should I tell Mr. Blomback?" she asked. "Tell him yes," Mr. Cantor said, and he startled himself no less by what he'd just agreed to than he had done asking permission of Dr. Steinberg to become engaged to his daughter*[2]*."* (133) Il se montre surpris de ses agissements comme s'il n'était plus maître de lui-même et que quelqu'un d'autre prenait les décisions à sa place. Le lectorat comprend le conflit qui se joue à l'intérieur du personnage, car plusieurs voix se superposent :

> *But when he hung up, there confronting him were his ideals — ideals of truthfulness and strength fostered in him by his grand-father, ideals of courage and sacrifice [...] — his ideals as a man demanding of him that he immediately reverse course and return for the rest of the summer to the work he has contracted to perform. How could he have done what he'd just done*[3]*? (135)*

Bucky est tiraillé entre le désir de s'échapper de cette ville maladive et les idéaux transmis de son grand-père. Tout comme Marcus Messner dans *Indignation*, le passage à l'âge adulte implique l'ambivalence des événements et des interrogations pour lesquelles il n'y a pas toujours de réponse, en témoigne la question laissée ouverte à la fin du paragraphe.

Mais avant que la polio ne bouleverse complètement ses idéaux et ne modifie son corps de manière radicale, Bucky avait des principes et des idées très ancrés en lui concernant la vie et la réussite, qu'il transmet ainsi à ses élèves :

> *"It's not magic boys, and it's no picnic either. However, if you practice hard," he said, "and you work hard and you exercise diligently — if you're regular with your balance drills, one, your mobility drills, two, and your flexibility drills, three —if you're faithful to your weight-training program, and if throwing the javelin really matters to you, I guarantee you,*

---

[1] « Jusqu'à cet instant, il n'avait pas prévu de parler de fiançailles à qui que ce soit jusqu'à Nouvel An, où il serait un peu plus à l'aise financièrement. » (46)

[2] « "Qu'est-ce que je dois dire à Mr Blomback ? demanda-t-elle. — Dis-lui que oui, répliqua Mr Cantor, qui fut aussi étonné de s'entendre faire cette réponse qu'il l'avait été de s'entendre demander au docteur Steinberg la permission de se fiancer avec sa fille." » (55)

[3] « Mais lorsqu'il eut raccroché, il se retrouva face à ses idéaux — des idéaux de droiture et de force que lui avait inculqués son grand-père, des idéaux de courage et de sacrifice [...], ses idéaux d'homme exigeant de lui qu'il fasse aussitôt machine arrière et qu'il retourne pour le reste de l'été au travail pour lequel il s'était engagé. Comment avait-il pu faire ce qu'il venait de faire ? » (56)

something will come of it. Everything in sports requires determination. The three D's. Determination, dedication, and discipline, and you're practically all the way there[1]*." (277-278)*

Cet épisode est contemporain du début de l'intrigue, c'est-à-dire de juin 1944. Bien qu'à cette époque le premier cas de polio ait déjà été enregistré, Bucky et ses élèves ignorent le mal qui rôde. À l'abri de tout danger, Bucky apprend aux enfants le lancer du javelot et cette activité sportive devient une métaphore de la vie, et en fin de compte de l'écriture. Pour atteindre ses objectifs, quels qu'ils soient, Bucky enseigne à ses élèves qu'il faut de la détermination, du dévouement et de la discipline. Mais *N* n'est pas une fable qui s'achève par une leçon plaisante sur la vie, bien au contraire, placée à la fin de l'intrigue, cette leçon s'avère une illusion vaine et cruelle.

En effet, dans le dernier chapitre, le narrateur Arnie Mesnikoff dévoile un Bucky à qui la polio a arraché tout ce qu'il avait de meilleur en lui : *"It wasn't only an arm or a leg that were useless. His original personality, all that vital purposefulness that would hit you in the face the moment you met him, seemed itself to have been stripped away*[2]*"* (256) D'après Mesnikoff, les meilleures qualités de Bucky ont été parasitées par sa tragédie personnelle et se sont retournées contre lui. L'auteur parvient à créer un effet de contraste entre le vieux Bucky, un homme diminué physiquement, accablé de remords et découragé, et le jeune Bucky qui était déterminé et fort physiquement. En plaçant cette leçon de détermination et d'endurance à la fin du récit, celle-ci s'avère vaine et cruelle, puisque toute l'histoire de Bucky s'attache à démontrer qu'il ne suffit pas d'une volonté de fer et d'une ténacité à toute épreuve pour réussir. En réalité, Bucky n'est pas maitre de son destin, de sorte que tous les projets qu'il envisage ne sont qu'un assemblage précaire devant un avenir sur lequel il n'a pas de prise.

Il s'agit d'une idée défendue par Philip Roth sans relâche, à savoir celle de notre impuissance face à l'Histoire, au vieillissement et à nos erreurs incessantes, au point que, selon ses dires, sa précédente série de livres, composée de *American Pastoral* (1997), *I married a Comunist* (1998), *The Human Stain* (2000), aurait pu

---

[1] « "Ce n'est pas de la magie, les enfants, et ce n'est pas une partie de plaisir. Mais si vous travaillez dur, dit-il, si vous vous entraînez avec application, si vous faites régulièrement vos exercices, un, d'équilibre, deux, de mobilité, et trois, de souplesse, si vous ne négligez pas vos séances de musculation, et si le lancer du javelot est quelque chose qui compte vraiment pour vous, je vous garantis que vous obtiendrez des résultats. En sport, tout demande de la détermination. Les trois D. Détermination, disponibilité, discipline, et la réussite est à portée de main. » (113)

[2] « Ce n'étaient pas seulement un bras et un jambe qui étaient inertes. Sa personnalité originelle, tout cet élan vital, cette détermination qui vous sautaient à la figure à la minute où vous le rencontriez, semblaient lui avoir été arrachés » (104).

s'intituler : *Le Coup de sort : une trilogie américaine*[1]. D'après Claudia Roth Pierpont, le romancier de Newark s'oppose farouchement à cette idée selon laquelle nous sommes complices de notre sort, « que c'est nous qui faisons l'avenir avec notre aveuglement et nos illusions délibérées[2] ». De sorte que dans *N*, la polio représente ce coup du sort qui bouleverse tout et face auquel les leçons apprises révèlent leur propre inutilité. Bucky comme Marcus sont des personnages persévérants, responsables et résolus et, cependant, rien ne peut les épargner de la chute. La Némésis, cette déesse grecque de la vengeance divine, se charge de tout leur arracher.

Notons par ailleurs que les titres des romans *Indignation* et *Némésis* renvoient à la notion de justice. D'abord, l'indignation se réfère à un état de colère ou d'excitation déclenché par une action qui heurte la conscience morale ou le sentiment de justice. Dans *Indignation*, la scène qui donne le titre au roman est celle de la discussion houleuse entre Marcus et le doyen à propos du comportement de ce dernier au sein du campus. Si comme Hannah Arendt le soutient dans *La Crise de la Culture*, « L'autorité est incompatible avec la persuasion qui présuppose l'égalité et opère par un processus d'argumentation. Là où on a recours à des arguments, l'autorité est laissée de côté[3]. » De sorte qu'une fois que Marcus commence à avancer des arguments pour ne pas assister à l'office religieux, il fait plus que remettre en question les règles de l'université : il refuse de reconnaitre la légitimité de l'autorité et, par la même occasion, il conteste la dissymétrie de ses rapports avec le doyen. Par conséquent, ce dernier a recours à d'autres moyens coercitifs, à savoir le renvoi, afin de rétablir son autorité perdue. Dans le contexte *d'Indignation*, la mobilisation de Marcus fonctionne comme une punition puisqu'il a refusé de se comporter comme les autres. La force invisible qui guide ces événements et qui entraine la chute de Marcus n'est autre que Némésis, la déesse qui rappelle chacun à sa place afin de maintenir l'ordre que toute démesure (Hybris) met en danger.

De manière analogue, dans *N* Bucky est jeune, déterminé et surtout un athlète hors pair, qui lui aussi sort du lot et dont les exploits physiques sont comparés dans le roman à ceux d'Hercule. Loin d'être un homme ordinaire, il devient un mortel capable de rivaliser avec les dieux :

---

[1] ROTH PIERPONT Claudia, *Roth délivré : un écrivain et son œuvre*, *op. cit.*, p. 356.
[2] *Ibid.*, p. 357.
[3] ARENDT Hannah, *La crise de la culture : huit exercices de pensée politique*, Paris : Gallimard, 1972, p. 123.

> *All the javelin's trajectory had originated in Mr. Cantor's supple muscles. His was the body — the feet, the legs, the buttocks, the trunk, the arms, the shoulders, even the thick stump of the bull neck — that acting in unison had powered the throw. It was as though our playground director had turned into a primordial man, hunting for food on the plains where he foraged, taming the wilds by the might of his hand. Never were we more in awe of anyone. Through him, se boys had left the little story of the neighborhood and entered the historical saga of our ancient gender*[1]*. (279)*

Tout le dernier épisode de *N*, et ce paragraphe en particulier, regorge de références mythologiques ou légendaires. Ainsi, Bucky est d'abord comparé à Hercule, le premier lanceur de javelot selon les dires du narrateur. Plus loin, l'usage du terme « saga » renforce l'image de Bucky comme un héros, puisque les sagas sont un genre littéraire islandais relatant la vie et les faits d'un personnage digne de mémoire. Enfin, la présence de « l'homme primordial » *(primordial mal)* met en exergue l'idée du combat de l'homme contre les puissances adverses. Dans la mythologie iranienne comme dans la kabbale, l'homme primordial est une immense forme d'apparence humaine[2]. Il joue un rôle important dans les conceptions eschatologiques de la tradition iranienne, puisqu'il revient à la fin des temps pour abattre les puissances adverses et, de fait, il parvient à se sauver lui-même sans aucune intervention divine[3]. La présence de l'homme primordial dans l'épisode final de *N* fait coïncider la fin des temps avec la fin du livre.

Toutefois, Bucky n'est pas Hercule, ni l'homme primordial ; le héros moderne qu'il représente est un homme faillible. C'est un homme qui loin d'emporter son combat contre les puissances adverses, finit par être vaincu dans ce combat physique. Ainsi, l'athlète admiré devient un homme infirme qui travaille dans un bureau de la poste. Némésis, la déesse de la vengeance le punit, car lui comme Marcus Messner sortent du lot, ils se distinguent des autres et une telle distinction met en péril l'harmonie de l'univers. Telle est en tout cas l'interprétation de J.M. Coetzee dans son article « On the Moral Brink », où il

---

[1] « Toute la trajectoire du javelot avait pour origine la souplesse des muscle de Mr Cantor. C'étaient toutes les parties de son corps — les pieds, les jambes, le fessier, le tronc, les bras, les épaules, et même la souche massive de son cou de taureau — qui, en agissant à l'unisson, avaient propulsé le lancer. C'était comme si notre directeur du terrain de jeu s'était transformé en homme primitif, l'homme qui chasse pour se nourrir dans les plaines où il cherche sa subsistance, et qui domestique la nature sauvage à la seule force du poignet. Jamais nous n'avions éprouvé une telle admiration pour quelqu'un. À travers lui, nous avions quitté la petite histoire de notre quartier pour entrer dans la saga historique de nos origines ancestrales. » (113) Même si l'adjectif *"primordial"* peut être traduit en français par « primitif », il serait plus exact de le traduire par « homme primordial » afin de mettre en avant la cosmogonie iranienne dont est tirée cette expression. Notons par ailleurs que *"primitive man"* est plus couramment employé pour se référer à l'homme primitif.

[2] DELCOR Mathias, *Études bibliques et orientales de religions comparées*, Leyden : Brill, 1979, p. 171.

[3] *Ibid*., p. 171-172.

résume la morale de *N* comme suit : « Ne vous démarquez pas de la foule[1] ». Mais Philip Roth ne partage pas cet avis, et en réaction à ces lectures, dit à Claudia Roth Pierpont : « "Je n'étais pas intéressé par les résonances philosophiques, [...] seulement la justesse psychologique[2]." » Plutôt qu'une croyance dans une justice divine, dans *N* Roth livre une sagesse inculquée par la vie. Il aime citer Saul Bellow dans *Le Faiseur de pluie* : « La vérité vient avec les coups », citation qui, selon lui, traduit bien l'intermittence du bonheur au cours de l'existence[3] .

Dans tous les cas, la polio apparait dans *N* comme le véhicule de puissances extérieures qui bouleversent la vie d'un individu. Tous les enseignements et les croyances religieuses sont mis à l'épreuve lorsque la maladie frappe. Si certains personnages, comme Marcia, s'attachent à croire en Dieu, pour Bucky l'épidémie lui révèle la profonde solitude de l'être humain face à l'avenir. L'arrivée de la polio fait basculer ses croyances et ses idéaux, de sorte que le jeune homme qui pensait que la constance et les efforts étaient suffisants pour réussir dans la vie se rend compte soudainement qu'il n'a aucune prise sur l'avenir. La maladie lui révèle non seulement l'étendue de son ignorance concernant le futur, mais aussi le peu de maitrise que les êtres humains ont en réalité sur leur destin. À travers l'histoire de Bucky, c'est le narrateur, Arnie Mesnikoff, qui mesure l'écart entre son point de vue enfantin et la réalité de l'âge adulte, entre cet homme athlétique qui lui semblait invulnérable et l'homme handicapé hanté par les remords qu'il est devenu. Le narrateur préfère le souvenir d'invulnérabilité. Plutôt que de relater la fin de la vie de Bucky, Mesnikoff substitue l'imagination à la réalité. Ainsi, le récit s'achève par la réminiscence. À la fin de l'intrigue, l'objet de son récit n'est plus Bucky, mais Hercule ; ce n'est pas l'histoire de son quartier qu'il relate, mais une saga à propos d'un héros mythologique. Cette substitution témoigne de la déception du narrateur à l'égard de son objet et, comme Marcus Messner dans *Indignation*, *N* se présente comme un récit rétrospectif inspiré par cette image d'invincibilité que le temps a fini par briser. Ce sentiment de déception est néanmoins atténué par la beauté de la prouesse physique exécutée par Bucky. Loin de ternir la fin du roman, le caractère éphémère du geste insiste sur l'urgence de vivre et de profiter de la jeunesse et de la santé avant que tout ne soit inévitablement détruit.

---

[1] COETZEE J.M., « On the Moral Brink », *op. cit.* "*Moral: Don't stand out from the crowd.*"
[2] ROTH PIERPONT Claudia, *Roth délivré : un écrivain et son œuvre*, *op. cit.*, p. 363.
[3] *Ibid.*, 357.

b Le « syndrome Bartleby »

La figure d'Anne Frank hantait l'écriture de Philip Roth depuis des années, et ce n'est que dans son roman de 1979, *The Ghost Writer*, qu'il entame la rédaction d'une autre vie qu'Anne Frank aurait pu vivre si elle avait survécu. Roth imagine par le biais de son double fictif, Nathan Zuckerman, qu'Anne Frank se réveille dans un hôpital, puis qu'elle est placée dans une famille d'accueil avant d'arriver aux États-Unis où elle se fait appeler Amy Bellette. Elle fréquente Athene College où enseigne l'écrivain E. I. Lonoff, le maitre à penser de Zuckerman. Sa vraie identité, elle ne cherche à la dissimuler que lorsque son *Journal* devient célèbre et, en 1955, elle assiste à l'adaptation théâtrale de son œuvre. Son secret lui devient alors insupportable, de sorte qu'elle décide de dévoiler la vérité à Lonoff. Anne Frank, ou Amy Bellette, se retrouve face à un dilemme entre son père adoré et son *Journal*. Philip Roth se pose la question de savoir si le *Journal* d'Anne Frank aurait la même importance si celle-ci avait survécu, et sa réponse est négative : « "Eût-elle survécu à la guerre, [...] je me demande s'il aurait été lu par beaucoup de gens, ou même par quiconque. [...] [le *Journal*] aurait peut-être été publié en plusieurs parties dans le *New Yorker* — et on en serait resté là[1]." » Il s'appuie notamment sur d'autres témoignages de rescapés, tels que celui de Lore Segal intitulé *Other People's Houses* (1964) sur la fuite d'Autriche de sa famille, qui n'ont pas reçu autant d'attention que celui d'Anne Frank.

Philip Roth analyse en profondeur le cas du *Journal* d'Anne Frank, en témoigne sa correspondance avec son ami Jack Miles, dans laquelle il se demande si le lectorat aurait été aussi touché si elle avait continué à écrire dans les camps[2]. L'intensité du *Journal* réside dans le fait qu'avec la dernière page du livre l'horreur devient réelle pour le lectorat. L'interruption du *Journal* plonge le lecteur dans un vide, dans un silence que Roth, en tant que lecteur puis en tant que romancier, tente de combler par l'imagination. Dans *The Ghost Writer*, Roth se livre à une réécriture et ce faisant il accorde une deuxième chance à Anne, une deuxième vie lui est offerte par le biais de l'écriture. Mais paradoxalement, si Anne Frank avait survécu dans la réalité historique, l'imagination ne serait pas nécessaire pour la faire ressusciter, autrement dit son *Journal* n'aurait pas inspiré des milliers de lecteurs autour du monde, dont Philip Roth. Ainsi, l'Anne Frank de Roth décide de s'effacer : elle renonce à rencontrer son père pour que le *Journal* continue d'inspirer

[1] *Ibid*., p. 135.
[2] *Ibid*.

les gens autour du monde. Telle est la conclusion de Nathan Zuckerman, l'auteur de cette vie fictive d'Anne Frank.

À l'époque, Zuckerman est un artiste en herbe rendant visite à son idole littéraire E. I. Lonoff et, à travers ce personnage se poursuit le thème du roman : l'opposition entre l'art et la vie. En vrai double de Philip Roth, Nathan Zuckerman joue le rôle de l'apprenti auprès de Lonoff, le maitre, personnage inspiré par une des idoles littéraires de Roth, l'écrivain Bernard Malamud[1]. Lorsque Roth rendait visite à Malamud, il constatait que celui-ci ne se permettait pas le moindre petit amusement, sa pulsion artistique étant tellement dévorante que son seul plaisir dans la vie était de passer la journée à rédiger. Roth transpose cet engagement acharné de Malamud envers son art à son personnage de Lonoff, dont la femme s'exprime ainsi : « "Ne *pas* vivre, c'est ce qui permet à son génie de s'exprimer[2]." » La dévotion de Lonoff envers sa création constitue une variation autour du thème de l'opposition entre l'art et la vie, tout comme celui de l'Anne Frank fictive. Dans les deux cas, l'art exige des sacrifices et se nourrit des renoncements des créateurs.

Toutefois, cette opposition est nuancée dans les romans tardifs de Philip Roth, dans lesquels l'omniprésence de la maladie et de la vieillesse rappelle aux personnages l'importance de la vie, sa préséance sur l'art. Ainsi, dans *Exit Ghost* (2007), Amy Bellette, la jeune femme que Zuckerman imagine être en réalité Anne Frank, réapparait vieillie et méconnaissable. Quant aux écrivains, le maitre Lonoff est décédé, et l'apprenti Zuckerman souffre d'incontinence et d'impuissance sexuelle. Si *The Ghost Writer* a tout d'un parcours initiatique où l'apprenti se rend chez le maitre pour faire ses armes, dans *Exit Ghost* est relaté la retraite de Zuckerman. Il a pris la place de Lonoff en tant que maitre, mais l'apprenti Richard Kliman cherche à divulguer dans une biographie un secret obscur de la vie de Lonoff, clé de l'œuvre de celui-ci. Roth ne se contente pas de relater les débuts des romanciers, il parcourt avec eux leur existence jusqu'au bout, de sorte que le lectorat puisse observer ses héros avancer vers le crépuscule de leur talent.

Ainsi, le quatuor des romans qui composent *Nemeses* pourrait également s'intituler « l'ascension et la chute », puisqu'on observe ces artistes atteindre le sommet de leur art avant d'assister à leur déclin physique, artistique et personnel. Dans *The Humbling* (2009) par exemple, un acteur sexagénaire, Simon Axler, perd de manière inexplicable son talent. Dès le premier paragraphe, le narrateur décrit un homme fort, habitué au succès et qui soudainement se retrouve face à l'échec :

---

[1] *Ibid*., p. 127.
[2] *Ibid*., p. 131.

> *He'd lost his magic. The impulse was spent. He'd never failed in the theater, everything he had done had been strong and successful, and then the terrible thing happened: he couldn't act. Going on-stage became agony. Instead of the certainty that he was going to be wonderful, he knew he was going to fail. [...] His talent was dead*[1].

Le titre original est une nominalisation du verbe *"to humble"* qui traduit le fait de faire comprendre à quelqu'un qu'il n'est pas aussi important ou spécial qu'il le pensait. Ainsi Axler, l'acteur talentueux, est soudainement dépourvu de sa « magie », de ce qui le rendait spécial, il devient alors un acteur ordinaire. Dans *N*, Bucky vit une situation similaire, car il passe d'être un homme fort, athlétique et admiré dans sa communauté à être simplement un homme infirme, solitaire et plein de regrets. Dans les deux cas, des forces extérieures et inconnues agissent sur le destin des personnages. La déesse de la vengeance, Némésis, agit une fois de plus pour remettre chacun à sa place. Mais si dans *N* la polio joue un rôle capital dans la chute de Bucky, dans *The Humbling* le renversement de la situation reste inexpliqué et inexplicable.

Toutefois, un élément de réponse est fourni dans l'incipit : Simon Axler ne connaissait pas l'échec, son jeu d'acteur était toujours réussi. À travers Axler, Roth examine la manière dont la perfection peut s'avérer paralysante pour un artiste. À cet égard, l'écrivain espagnol Enrique Vila-Matas étudie dans *Bartleby et compagnie* (2002) le phénomène par lequel les créateurs ne parviennent plus à écrire :

> Cela fait longtemps que je quadrille le large spectre du syndrome de Bartleby en littérature, longtemps que j'étudie cette maladie, ce mal endémique des lettres contemporaines, cette pulsion négative ou cette attirance vers le néant, qui fait que certains créateurs, en dépit (ou peut-être précisément à cause) d'un haut niveau d'exigence littéraire, ne parviennent jamais à écrire ; ou bien écrivent un ou deux livres avant de renoncer à l'écriture ; ou encore, après avoir mis sans difficulté une œuvre en chantier, se trouvent un jour littéralement paralysés à jamais[2].

En suivant cette idée, on pourrait émettre une hypothèse concernant l'Anne Frank fictive de *The Ghost Writer* : elle renonce à révéler sa vraie identité, car elle craint ne pouvoir jamais reproduire le succès de son *Journal*. Contrairement à l'Anne Frank de la réalité historique, celle de la fiction constate l'éclatante réussite de ses écrits. En divulguant sa vraie identité, le public s'attendrait à ce qu'elle poursuive ses ambitions littéraires, mais son *Journal* a été conçu dans un cadre et dans des

---

[1] ROTH Philip, *The Humbling*, London : Jonathan Cape, 2009, p. 1. « Il avait perdu sa magie. L'élan n'était plus là. Au théâtre, il n'avait jamais connu l'échec, ce qu'il faisait avait toujours été solide, abouti. Et puis il s'était produit cette chose terrible : il s'était soudain retrouvé incapable de jouer. Monter sur scène était devenu un calvaire. Au lieu d'être certain qu'il allait être extraordinaire, il savait qu'il allait à l'échec. [...] Son talent était mort. » *Le rabaissement*, Paris : Gallimard, 2013, p. 11.

[2] VILA-MATAS Enrique, *Bartleby et compagnie*, Paris : Christian Bourgois, 2002, p. 12.

circonstances particulières impossibles à reproduire. De sorte qu'en dévoilant sa vraie identité, l'Anne Frank de la fiction serait aussi confrontée à des exigences littéraires difficiles à atteindre. À la question fictive sur un prochain livre, elle aurait pu répondre comme Bartleby : « Je préférerais ne pas le faire. »

Bien évidemment, il s'agit d'une hypothèse invérifiable et qui ferait l'objet d'une autre étude que la nôtre, mais il reste que cette pulsion négative hante la création littéraire, en témoigne le fait que Philip Roth décide après une trentaine de romans d'arrêter l'écriture. À cet égard, Josyane Savigneau relate qu'il lui avait fait part de sa décision, mais qu'elle ne l'a pas cru :

> "Plus de publication, jamais" [...] En l'écoutant, je pensais qu'il m'estimait un peu crédule, prompte à souscrire à ses propos. Je suis partie, presque certaine qu'il m'avait encore joué un tour, et j'ai écrit un portrait où j'affirmais mon scepticisme. Quelque temps après ma visite, il a reçu Nelly Kaprièlian pour Les Inrockuptibles. Il lui a dit qu'il n'écrirait plus, qu'il en avait fini. Elle l'a cru. Elle l'a imprimé. C'est elle qui avait raison. Enfin, il semble[1]...

La décision de ne plus écrire chez Philip Roth est l'aboutissement d'une longue réflexion tant par rapport à son œuvre que par rapport à l'état actuel de la lecture. La rédaction des derniers romans s'est avérée plus laborieuse qu'auparavant, comme certains critiques l'on remarqué. Tel est le cas de J.M. Coetzee qui, dans son article « On the Moral Brink », affirme que les romans appartenant au cycle de *Nemeses* sont des romans mineurs. Le ton prédominant dans les quatre romans, écrit-il, est celui de la mélancolie et des regrets[2]. Dans *N* en particulier, Coetzee déplore que Roth écorche à peine les sujets soulevés par le roman et se demande si l'intensité de Roth s'est éteinte[3].

The Humbling, par exemple, a exigé beaucoup de l'écrivain, comme l'affirme Claudia Roth Pierpont :

> Roth lui-même n'était pas tout à fait content du livre, et il continua de le retoucher même après que les premières épreuves furent envoyées aux critiques. "Fixer la surface", m'expliqua –t-il à l'époque, "améliorer les phrases, les rendre plus précises." Il ne fournissait ces efforts que pour lui-même [...] Les comptes rendus furent cependant d'une extrême sévérité[4].

---

[1] SAVIGNEAU Josyane, *Avec Philip Roth*, *op. cit.*, p. 184-185.

[2] COETZEE J.M., « On the Moral Brink », *op. cit.* "*There is a further sense in which the four Nemeses novels are minor. Their overall mood is subdued, regret-filled, melancholy: they are composed, as it were, in a minor key.*"

[3] *Ibid.* "*One can read them with admiration for their craft, their intelligence, their seriousness; but nowhere does one feel that the creative flame is burning at white heat, or the author being stretched by his material.*"

[4] ROTH PIERPONT Claudia, *Roth délivré : un écrivain et son œuvre*, *op. cit.*, p. 353-354.

La tyrannie de la perfection trouve dans le personnage de Joseph Grand, dans *LP*, l'un de ses meilleurs exemples. Grand souffre du « syndrome Bartleby » et, comme ce dernier, il occupe un emploi gris à la mairie et travaille chaque soir afin de trouver le mot exact : « "Des soirées, des semaines entières sur un mot… et quelquefois une simple conjonction." » (98) Pendant toute l'année de la peste, Grand ne cesse de retravailler une seule phrase : « "Par une belle matinée du mois de mai, une élégante amazone parcourait, sur une superbe jument alezane, les allées fleuries du Bois de Boulogne." » (99) Le narrateur nous fait parvenir plusieurs variantes de cette phrase jusqu'à ce que, lors de la libération de la peste, Grand se libère lui aussi du joug oppressant de la perfection : « " J'ai supprimé, dit-il, tous les adjectifs." » (277) Faut-il voir dans cette suppression des adjectifs l'impossibilité de l'écriture ? En tout cas, l'exemple de Grand démontre le sens de l'autodérision d'Albert Camus vis-à-vis de son travail de création.

Quant à Philip Roth, Coetzee remarque qu'il introduit subtilement des sortes de guides pratiques dans ses romans[1] : comment orner la vitrine d'un boucher dans *Indignation* ? Comment creuser une tombe dans *Everyman* ? Et comment lancer le javelot dans *N* ? Ces petits épisodes fournissent une bonne éducation pour le lectorat, puisqu'à la manière des paraboles elles permettent de tirer un apprentissage plus ou moins facile à saisir. Dans le cas d'*Everyman*, le narrateur anonyme entame une conversation avec le fossoyeur et cet échange lui permet de faire face à sa propre mort de manière sereine. Dans le cas de *N*, Bucky insiste sur les trois D : détermination, disponibilité et discipline. Ces trois qualités servent aussi bien à décrire le métier de l'écrivain. Si l'on peut aisément comparer le rôle de l'écrivain à celui de l'athlète qui s'entraine avec dévouement tous les jours, il est moins évident de le comparer avec le fossoyeur, et pourtant l'un comme l'autre ont l'habitude de prendre bien soin d'enterrer correctement les morts. La proximité entre la création et la mort frappe l'esprit de Simon Axler qui, dans *The Humbling*, dresse rapidement une liste des personnages qui se donnent la mort, parmi lesquels : Hedda dans *Hedda Gabler* (Henrik Ibsen), Julie dans *Mademoiselle Julie* (August Strindberg), Jocaste dans *Œdipe roi* (Sophocle), Ophélie dans *Hamlet*, Othello dans *Othello* (William Shakespeare)… et il arrive à la conclusion que la mort captive et a captivé des générations de dramaturges depuis le V^e^ siècle avant notre ère.

Mais le portrait de l'artiste en fossoyeur ne serait pas complet si l'on oubliait de mentionner le vide laissé chez l'écrivain lorsqu'une œuvre est enfin achevée. Tel

[1] COETZEE J.M., « On the Moral Brink », *op. cit.* "*Among the subsidiary pleasures Roth provides are the expert little how-to essays embedded in the novels".*

est le sentiment de Philip Roth d'après Claudia Roth Pierpont. C'est ainsi que la rédaction de *N* s'avère être un travail difficile à achever, en témoignent les treize versions de *N* que Roth a écrit, comme il l'admet : « " cela ne se produit que lorsque vous n'avez pas le déclic[1]." » Selon les mots de l'écrivain de Newark, l'une des difficultés principales était la peur du vide d'après l'aboutissement de *N* :

> Et puis il y avait toutes ces versions de Némésis : écrites, dit-il, parce qu'il avait tellement de mal à trouver le déclic mais aussi, semble-t-il, parce qu'il ne supportait pas de le laisser partir. Il n'avait pas d'autre livre en vue, une situation qu'il décrivit à l'automne 2009 comme "douloureuse", et il paraissait l'entendre viscéralement. Il avait soixante-seize ans, et il commençait tout juste à devenir évident que ce serait là son dernier roman. Et ensuite[2] ?

Bien qu'il puisse être tentant de revenir sur sa décision d'arrêter l'écriture en affirmant qu'il n'avait plus d'idées pour un prochain livre, il serait inexact et précipité de tirer une telle conclusion.

En effet, Roth constate amèrement qu'en ce début de millénaire, ce sont les lecteurs qui commencent à être une espèce menacée et non pas les écrivains, qui eux se multiplient. Josyane Savigneau admet qu'il s'agissait d'une plainte récurrente chez lui, dont elle transcrit les propos comme suit :

> "Oui, je le redis, le nombre de vrais lecteurs, ceux qui prennent la lecture au sérieux, se réduit, c'est comme la calotte glaciaire. Un vrai lecteur de romans c'est un adulte qui lit, disons deux ou trois heures chaque soir, et cela trois ou quatre fois dans la semaine. Au bout de deux à trois semaines, il a terminé son livre. Un vrai lecteur n'est pas le genre de personne qui lit de temps en temps, par tranches d'une demi-heure, puis met son livre de côté pour y revenir huit jours plus tard sur la plage. Quand ils lisent, les vrais lecteurs ne se laissent pas distraire par autre chose. Ils mettent les enfants au lit, et ils se mettent à lire. Ils ne tombent pas dans le piège de la télévision, et ils ne s'arrêtent pas toutes les cinq minutes pour faire des achats sur le Net ou parler au téléphone. Et, c'est indiscutable, ils sont en voie de disparition[3]."

La fin de l'écriture résulte, en partie, du constat que les « vrais lecteurs » qu'il définit précisément sont devenus assez rares. Cette préoccupation le conduit à décréter la fin de la lecture et par la même occasion la fin de la littérature, car son existence dépend bien évidemment de l'existence d'un interlocuteur.

Mais avant que l'apocalypse littéraire décrétée par Philip Roth ne commence, plusieurs lecteurs de *N* estiment que le dernier cycle des romans lui survivra certainement, puisque ces romans courts semblent attirer aux États-Unis

---

[1] ROTH PIERPONT Claudia, *Roth délivré : un écrivain et son œuvre*, *op. cit.*, p. 356.
[2] *Ibid.*, p. 365.
[3] SAVIGNEAU Josyane, *Avec Philip Roth*, *op. cit.*, p. 183-184.

un public différent de ses romans précédents. Claudia Roth Pierpont justifie cette affirmation comme suit :

> Il me semble que ces livres, bien qu'ils soient nettement plus développés soutiennent la comparaison avec *Le Vieil Homme et la mer,* le roman court (et énorme succès) que Hemingway écrivit sur le tard : faciles à lire, suscitant l'intérêt comme récits mais aussi comme paraboles tant ils sont simplifiés, parfaits pour le genre d'élucidation opérée dans les écoles, ou encore, de nos jours, dans les groupes de lecture. Bien que ces livres ne soient pas les meilleurs de Roth, il se peut néanmoins qu'ils aient une longue vie[1].

Tout comme l'interruption abrupte du *Journal* d'Anne Frank a inspiré Philip Roth à écrire *The Ghost Writer* afin de lui donner une deuxième vie, il se peut que l'arrêt de l'écriture après la publication de *N* incite aussi à la relecture. Même si, de son vivant, il a désavoué *N* comme étant son testament littéraire, comme il le fait savoir à Josyane Savigneau : « "Quant à l'idée que puisque je n'ai rien publié depuis *Némésis*, ce livre serait mon testament, mon adieu à la littérature... Trop de lyrisme dans tout ça. C'est un roman, juste un roman[2]." » Cela ne vas pas empêcher des lectures guidées par son adieu à la littérature, car comme le constate le narrateur de *Bartleby et compagnie,* « le choix du silence ne réduit pas leur œuvre au néant ; au contraire, il confère rétroactivement un pouvoir et une autorité supplémentaires[3] ». Si l'on tient compte des avis du romancier de Newark, il n'y a donc ni testament, ni clés de voute pour comprendre sa décision d'arrêter l'écriture. Fort heureusement, dans *N*, Roth écorche à peine les grandes questions que le roman soulève et, de ce fait, elle permet aux lecteurs de continuer à spéculer à propos du roman. De sorte que ces quelques lecteurs fidèles qui restent encore dans le monde pourront encore analyser et interpréter ce roman qui n'épuise nullement les graves sujets qu'il aborde : la destinée humaine, notre impuissance face à l'histoire, l'invalidité et, bien évidemment, la maladie contagieuse.

---

[1] ROTH PIERPONT Claudia, *Roth délivré : un écrivain et son œuvre*, *op. cit.*, p. 365.
[2] SAVIGNEAU Josyane, *Avec Philip Roth*, *op. cit.*, p. 184.
[3] VILA-MATAS Enrique, *Bartleby et compagnie*, *op. cit.*, p. 90.

Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons analysé en détail la fin des romans appartenant au corpus et ce, afin de mettre en exergue la manière dont la crise se résout. D'abord, la maladie contagieuse déclenche, dans la fiction, d'autres conflits latents au sein des communautés, de sorte que la fin du livre coïncide avec un monde en proie au désordre. La crise a pris une telle ampleur dans les romans du corpus que la fin du livre coïncide avec la fin du monde, en particulier dans *DZ*, *ATC* et *LP*. Dans le roman de Thomas Mann, l'organisation impeccable et la routine minutieusement réglée du sanatorium sont bouleversées par le début de la Grande Guerre. L'insouciance des pensionnaires est remplacée par la panique et le désordre. Le narrateur nous livre comme dernière image du sanatorium celle d'une horde indifférenciée qui tente de sauver sa peau coûte que coûte. L'indifférenciation se maintient dans les descriptions du combat auquel Hans Castorp participe. La narration à ce stade devient délibérément imprécise, car le narrateur refuse de relater la fin du héros. Cette indétermination se justifie, selon Thomas Mann, par sa volonté de mettre l'accent sur la vie plutôt que sur la mort. Ainsi, même si les dernières images du livre montrent un monde qui est en train de péricliter, l'ambivalence du terme „*Dämmerung*" (crépuscule et aube) traduit bien l'effet que ces images de fin du monde veulent produire chez le lectorat : il s'agit du commencement d'un nouveau monde bâti sur les cendres de l'ancien.

L'autre roman qui fait coïncider la fin du monde avec la fin du livre est le roman de Gabriel García Márquez. Dans les chapitres précédents, nous avons démontré que la dévastation de la flore et de la faune se fait l'écho du déclin physique de Florentino et de Fermina. Dans ce chapitre, on a démontré que depuis *Cien años de soledad*, la thématique de la deuxième chance pour les lignées condamnées est récurrente. Ainsi, le créateur accorde une deuxième chance à l'amour entre Florentino et Fermina, mais cette chance est menacée tant par la mort que par les préjugés de la société décadente qu'il décrit. Face aux forces destructrices qui menacent l'amour, le romancier colombien leur oppose l'imagination : le couple de vieillard s'embarque dans un voyage censé être éternel, mais en réalité il s'agit d'une escapade pour fuir leurs problèmes en espérant la délivrance de la mort. Dans *ATC* comme dans *DZ*, la fin du livre constitue aussi un commencement, puisque l'une des histoires mineures d'*ATC* deviendra plus tard le dernier roman de García Márquez : *Memorias de mis putas tristes*.

Les sujets soulevés dans les romans du corpus reviennent de manière obsédante dans l'ensemble de l'œuvre des romanciers. Tel est le cas d'Albert Camus notamment, chez qui les thèmes de la peste et de la contagion apparaissent aussi dans ses articles journalistiques dans la revue *Combat* et dans sa pièce de théâtre *L'État de siège*. Nous avons mis en évidence les liens étroits entre le roman, *LP*, et les articles de *Combat*, de sorte qu'ils se nourrissent mutuellement. Si le thème de l'apprentissage se trouvait en filigrane dans *DZ* et *ATC*, dans *LP*, il s'agit vraiment de la clé de voûte. Dans *LP*, contrairement aux autres romans, la peste est réellement vaincue et au milieu de l'allégresse générale, le narrateur prend conscience que cette liberté est toujours menacée. La genèse du récit est dévoilée à la fin, car c'est à la fin que le narrateur trouve son objet et son sujet. La maladie contagieuse se transforme définitivement et Camus abandonne les aspects proprement médicaux dans sa pièce théâtrale postérieure, en insistant sur le caractère politique du fléau. Par conséquence, la maladie est une métaphore de la tyrannie et Camus continue à lutter contre ces fléaux avec sa plume.

Dans cette partie, nous avons choisi de montrer que ces fins non conclusives témoignent à la fois de l'irrésolution de la crise et de la difficulté d'achever l'œuvre. L'immunité parfaite s'avère illusoire, c'est pourquoi les romanciers traduisent le sentiment d'une crise perpétuelle, d'un monde sans cesse menacé et de destins humains qui s'opposent à des forces destructrices qu'ils ignorent. Tel est le cas notamment de *N*, où un personnage idéaliste se trouve pris au piège de son propre sens des responsabilités. Le monde que décrit Philip Roth en est un où règne en maitre l'incertitude. Les conseils transmis d'une génération à l'autre s'avèrent inutiles, car les personnages non seulement ignorent leur avenir, mais aussi la maitrise de leur destin n'est qu'une illusion. L'image du fossoyeur résume alors la vie de chacun : on passe notre temps à creuser notre tombe. Ainsi, les conseils que Bucky donne à ses élèves sur l'importance de la détermination, la disponibilité et la discipline, se révèlent inutiles face à la force du destin qui écrase les rêves de Bucky. Chez Roth, contrairement aux autres romans, à la fin du livre, il n'y a pas d'apprentissage, pas de conseil, pas de consolation, puisque, d'après le romancier, même le plaisir de la lecture semble menacé.

Conclusion

« L'engagement est cet effort dirigé vers la formation de l'avenir humain : la crise naît ainsi au carrefour où l'engagement est en lutte avec la tendance à l'inertie, à la fuite, à la désertion[1]. »

Paul Ricœur

Le sens premier du terme « crise » appartient au domaine médical, et définit le moment où les phénomènes pathologiques, qui étaient cachés, se manifestent et où se décide l'issue de la maladie, en bien ou en mal. Il s'agit en général d'une manifestation intense, mais d'une durée limitée. La crise définit premièrement la rupture abrupte d'un équilibre, ce qui entraine une période d'incertitude. La crise possède de ce fait un caractère décisoire, trait particulièrement important car il suggère un temps d'après la crise, une sortie à la crise. Mais entre-temps, tant l'issue salvifique que fatale sont toutes deux possibles. D'où la nécessité de l'intervention du médecin qui en posant un diagnostic établit la gravité de la crise et parvient à anticiper l'une des deux sorties à la crise : l'amélioration de l'état général ou son aggravation. Lorsque l'on parle d'une crise d'asthme, d'une crise cardiaque, d'une crise de foie, le regard du médecin interprète les symptômes et parvient à estimer la gravité de cette crise. Mais lorsqu'il s'agit d'une crise sociale, interroge Ricœur, « quel est le médecin habilité à poser le diagnostic et le pronostic[2]? »

De manière analogue au médecin, les romanciers de notre corpus possèdent d'excellentes capacités d'observation de la société dans un moment précis de leur Histoire, ce qui leur permet de poser un diagnostic. Quant au pronostic, le résultat tend vers le catastrophisme, avec toutefois des nuances. Dans la présente thèse, nous sommes partis du constat que la présence de la maladie contagieuse, au sein des romans étudiés, était révélatrice d'une rupture d'équilibre et dont l'issue était déterminante tant pour l'individu que pour la

---

[1] RICŒUR Paul, « La crise : un phénomène spécifiquement moderne? », *Revue De Théologie Et De Philosophie*, vol. 120, n° 1, 1988, p. 15.
[2] *Ibid*., p. 12.

société. Ainsi, nous en sommes venus à nous demander comment les représentations littéraires de la maladie contagieuse servent de métaphore à la crise. Nous avons d'abord démontré le cheminement effectué par les romanciers afin de décrire la maladie de manière vraisemblable, et ce afin de mettre en exergue la présence dans les romans du corpus d'une parole qui se veut objective, celle du médecin, et d'une autre qui se veut subjective, celle du malade.

Dans *ATC* et *LP*, la parole des médecins est la seule qui compte en ce qui concerne la maladie. Les docteurs Bernard Rieux, Marco Aurelio Urbino et Juvenal Urbino sont décrits comme des leaders car ils dirigent les stratégies contre le fléau. Si, en public, ils sont censés posséder les connaissances leurs permettant de mener les efforts contre la maladie afin de la vaincre ; en privé ils font face à leurs propres incertitudes. Ainsi, Marco Aurelio Urbino finit par être contaminé par le choléra, pire encore, son manque de connaissance sur le mode de transmission de la maladie augmente le nombre de cas d'individus infectés. Au lieu de les limiter, il crée plus de dégâts. Quant à Rieux, la mort du fils du juge Othon, Philippe, lui rappelle la limite de ses connaissances et la difficulté de son combat quotidien contre la mort. Les échecs de ces personnages sont d'autant plus fracassants qu'ils sont investis dans les romans de pouvoirs surnaturels et de capacités hors norme.

En réalité, ils entretiennent un rapport ambigu à la maladie : ils sont supposés éradiquer le mal, mais sont soumis aux mêmes règles et aux mêmes faiblesses que celles de leurs patients. Tel est le cas du docteur Behrens notamment, qui incarne le paradoxe d'être un médecin tuberculeux à l'image du reste des pensionnaires du Berghof. Très loin du portrait admiratif brossé par Camus, Mann insiste davantage sur l'humanité de ces praticiens qui, tout en connaissant la dangerosité de la cigarette, ne peuvent s'empêcher de fumer. Ce qui met en exergue que même celui qui sauve des vies peut contribuer à sa propre perte.

De sorte que dans la première partie de cette thèse, on a démontré que la maladie contagieuse est aussi un phénomène individuel qui dévoile la crise personnelle des médecins et des malades. La focalisation interne employée par les romanciers sert à montrer ce regard porté sur soi, où le malade s'interprète soi-même et se juge. Si le médecin n'est ni un saint ni un héros, le malade n'est pas non plus uniquement une victime. Pour les malades, la maladie entraine d'abord une crise de sens, car ils cherchent à comprendre pourquoi ils souffrent. Face à ce questionnement, dans les fictions romanesques, les médecins se trouvent démunis et sont à court d'explications.

Nous avons mis en exergue le fait que tant les médecins que les malades sont en quête de sens, mais que les premiers se dérobent à ce questionnement intime et prennent la fuite en se concentrant sur le travail. Tandis que le malade ne peut fuir : pour lui, il n'y a pas de répit. Le manque de sens devient oppressant et la recherche de sens devient parfois obsédante. L'art apparait, pour les uns et pour les autres, une aide salvifique qui permet de pallier le manque de sens. Ainsi, Behrens par exemple, atténue sa tendance mélancolique par la peinture, tandis que Bernard Rieux reconstitue tous les événements afin de leur imposer un ordre, leur donner un sens pour que les générations futures accèdent à un récit objectif des heures funestes. Tout comme Rieux, Bucky entreprend un voyage vers le passé et, incapable de réparer ce qui lui semble être une faute, il ne parvient pas à trouver un récit positif de son expérience ; contrairement à Arnie Mesnikoff qui réussit à créer un récit valable pour lui et à se démarquer de Bucky. Le cas de Florentino Ariza s'avère radicalement différent car il contracte sa maladie en lisant des poèmes romantiques, et la puissance de l'art est telle que lorsqu'il devient un meilleur homme de plume, il parvient à modifier son destin.

Dans une deuxième partie, nous avons mis en évidence que ce n'est plus le corps individuel qui lutte contre les bacilles, ni l'individu contre son désespoir et son impuissance, mais le corps social qui lutte contre des puissances invisibles. La généralisation induite par cette idée du « corps social » s'avère problématique, comme l'affirme Émile Durkheim dans *La division du travail social* : « Dans l'organisme, chaque cellule a son rôle défini, et ne peut en changer. Dans la société, les tâches n'ont jamais été réparties d'une manière aussi immuable[1]. » Ainsi, lorsque nous parlons de « corps social », nous évoquons une métaphore dans laquelle le groupe est « malade », c'est-à-dire atteint dans sa capacité d'intégration. Le « nous » agit de manière uniforme. Les romanciers expriment cette indétermination en rendant moins précise la narration : les voix se confondent et l'on ne distingue pas les personnages dans la foule. L'aspect collectif de la menace justifie cette fermeture de la société qui refuse l'entrée à l'étranger et même au voisin.

Cette crise sociale, décrite et examinée dans le quatrième chapitre, devient une crise politique. Dans les romans du corpus, les figures d'autorité échouent dans leur devoir de protéger la population des menaces. Dans *ATC*, *LP* et *N*, les autorités civiles et religieuses semblent dépassées par les événements qui s'accumulent avec une étonnante rapidité. Dans *DZ*, Thomas Mann montre

[1] DURKHEIM Émile, *De la division du travail social*, Paris : PUF, 1991, p. 190.

dans les dernières pages une population sanatoriale devenue une horde, cherchant uniquement à sauver sa peau au prix de celle des autres. Ce sauve-qui-peut général est déclenché par le début de la Première Guerre mondiale. Dans les quatre romans du corpus, les médecins et les malades, dans leur lutte contre le fléau, miment des conflits armés de grande ampleur dont les conséquences se font sentir tant au niveau individuel que collectif. Dans la mesure où la maladie contagieuse peut se transmettre rapidement d'un individu à l'autre, et grâce aux moyens de locomotion d'un pays à un autre et d'un continent à un autre, elle incarne le mieux une menace devenue globale.

Le mal a dépassé les frontières du corps individuel et du corps social pour devenir une menace aux dimensions planétaires et dont la maladie contagieuse n'est qu'un signe avant-coureur du désastre. La chaleur, les orages, le coup de tonnerre montrent une nature devenue hostile à l'humanité. Cette dernière se retrouve démunie face à un environnement agressif et incompréhensible. Dans *ATC*, Gabriel García Márquez transforme la crise sanitaire en crise environnementale à travers l'exemple du fleuve Magdalena pollué, et démontre que ce n'est pas la nature qui s'est retourné contre l'humanité, mais au contraire, ce sont les êtres humains qui mettent en danger l'équilibre de la planète et ce déséquilibre risque d'entrainer une catastrophe mondiale. Dans *N*, le narrateur mentionne brièvement les bombardements atomiques d'Hiroshima et de Nagasaki, des 6 et 9 août 1945, insistant ainsi sur l'idée que nous vivons dans un délai. Certes, un délai qui est sans cesse repoussé, mais dont l'intention est de transmettre au lectorat un sentiment d'urgence. De sorte que si les communautés ont survécu à la peste, au choléra, à la tuberculose et à la polio, il ne s'agit que de victoires temporaires : l'équilibre reste précaire.

L'écriture s'érige alors comme un rappel constant de la finitude humaine et de la fragilité des victoires remportées face aux puissances inconnues. Ainsi, le narrateur de *LP* prend la plume uniquement après la fin de la peste afin de prendre de la distance et de relater de manière objective l'épidémie de peste d'Oran. Chacun emploie des méthodes différentes : chez Camus, les effets de mise à distance se multiplient, tandis que chez García Márquez la reprise des textes autobiographiques expriment la nostalgie d'un monde dévasté par l'être humain. Dans les deux cas néanmoins, on cherche à agir sur le lecteur et à l'inciter à l'action. Selon les mots de Ricœur cités au début de cette conclusion, la crise naît de cette tension entre l'engagement et la fuite, les deux personnages incarnant le mieux ce conflit étant Hans Castorp dans *DZ* et Bucky Cantor dans *N*. Dès l'arrivée de Castorp au sanatorium, le lectorat attend son retour, départ maintes fois promis et à chaque fois repoussé qui installe un jeu

d'attentes se soldant par la déception : Castorp quitte les lieux pour faire une guerre dont il ne sortira peut-être pas indemne. À presque un siècle d'écart, Bucky se retrouve aussi face au dilemme de se maintenir auprès des enfants du terrain de jeu, ou de fuir la ville avant que la polio ne le rattrape. Il décide de partir et il est contaminé. Bucky passera des années à ressasser ce souvenir qu'il ne peut changer et il annule toute possibilité d'avenir. La déception dans *N* est celle du narrateur à l'égard de son objet, le récit de Bucky. Ce dernier n'est plus cet héros grec que s'imaginait le narrateur et Arnie Meskinoff achève son récit par le souvenir, comme si la mémoire était le seul refuge face à une réalité devenue trop douloureuse.

Ainsi, la maladie contagieuse dans les œuvres du corpus métaphorise une crise non résolue, et qui au contraire prend de l'ampleur. D'abord, le corps individuel est attaqué, puis le corps social, et enfin s'annonce une catastrophe à l'échelle planétaire. La métaphore de la maladie contagieuse rend compte d'un phénomène de grande ampleur et difficilement maitrisable. Le fait que dans la fiction romanesque la maladie ne puisse être totalement éradiquée insiste sur le caractère permanent de la crise. Elle n'est plus un épisode temporaire, la crise devient un état permanent.

Même si les maladies comme la polio, la peste et le choléra pouvaient être traitées à l'époque de la rédaction des romans, les romanciers décident d'omettre ces informations, et ce afin d'insister sur la lutte humaine contre des puissances invisibles. L'humanité cherche à dépasser ses propres limites à travers l'inventivité et la créativité, de sorte que la médecine et la littérature, en tant que créations du génie humain, apparaissent comme des domaines complémentaires. La figure du docteur Bernard Rieux, chez Camus, est à cet égard exemplaire, puisqu'en tant que vrai médecin de la société oranaise, il entreprend de restituer le contexte de l'arrivée du mal en insistant sur les luttes humaines. L'écriture de Rieux constitue un aveu de la précarité des conquêtes humaines, mais aussi l'espoir que les générations futures seront mieux armées pour reprendre le combat de leurs ainés.

Dans la présente thèse, nous avons repris deux notions, celle de la contagion et de la maladie. Si la maladie est définie par les sciences médicales comme une altération de l'état de santé, la contagion est un emprunt de la médecine utilisé dans des domaines aussi éloignés que l'économie et les sciences judiciaires. C'est pourquoi nous avons décidé de traiter en priorité le sens médical de la contagion, et que nous avons renoncé à distinguer le sens littéral du sens figuré. Au lieu de cette distinction quelque peu arbitraire, nous avons

choisi de considérer que dans la fiction romanesque la contagion, quel que soit le phénomène auquel elle fait référence, constitue une métaphore.

La complexité de la notion de contagion est telle que, même au sein des sciences médicales, le terme est exclu pour faire référence aux maladies comme le sida et la syphilis, lui étant préféré l'expression de « maladies sexuellement transmissibles ». La création d'une nouvelle taxinomie dit combien la notion de contagion est porteuse de peurs et de craintes ancestrales qu'on tente d'atténuer par de nouvelles catégories. Cette ambigüité nous a dissuadés de le traiter dans le cadre de notre recherche, mais il s'agit d'un prolongement tout à fait envisageable. Dans le cadre de la littérature comparée, le corpus pourrait être constitué des romans suivants : *El desbarrancadero* (2001), traduit en français *Et nous irons tous en enfer* (2005) du romancier colombien Fernando Vallejo, et *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990) de l'écrivain et journaliste français Hervé Guibert. Les deux récits sont relatés par des témoins qui, impuissants, assistent à la dégradation physique d'un proche malade du sida. Chez Vallejo, il s'agit du frère du narrateur et chez Guibert, de son ami. Ces deux romans multiplient les points de vue, en plus des regards du médecin et du malade que nous avons examiné ici, on pourrait ajouter le point de vue d'un proche qui, à travers le regard et l'écriture témoigne de l'existence de l'être disparu.

Une autre piste de réflexion pour des études postérieures se trouve notamment dans les sources de *ATC*. Gérald Martin, le biographe de García Márquez, a dévoilé quelques intertextes importants lors de la mise en récit de *ATC*, tels que *L'Éducation sentimentale* de Flaubert, *Fermina Marquez* de Valery Larbaud, *Le Livre de San Michele* d'Axel Munthe et *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. À notre connaissance, il n'existe actuellement qu'un article traitant des rapports entre *L'Éducation sentimentale* et *ATC*, il s'agit de « Lo que García Márquez aprendió de *L'Éducation sentimentale* de Gustave Flaubert para *El amor en los tiempos del cólera* » de Manuel Cabello Pino. L'intertexte de Munthe pourrait donner lieu en particulier à une réflexion sur les rapports entre la médecine et la littérature, puisqu'Axel Munthe était un médecin suédois qui a côtoyé des personnalités de la médecine comme Jean-Martin Charcot et Louis Pasteur.

Cette perspective s'orienterait davantage vers le domaine des « humanités médicales », qui visent à réintroduire les sciences sociales, les arts visuels et la littérature dans le champ médical. Même si notre sujet s'y prêtait, la démarche scientifique et les méthodes de recherche des humanités médicales ressemblent davantage à celles des sciences historiques. Nous avons

brièvement touché à ce domaine dans les deux premiers chapitres de la présente thèse en raison de notre démarche comparative entre l'analyse littéraire et l'histoire de la médecine. C'est justement en cherchant les sources documentaires de Thomas Mann que l'un des praticiens du cercle social de Mann a retenu notre attention, il s'agit du docteur Martin Gumpert. Bien évidemment, une recherche poussée sur ce médecin dépassait de loin le cadre de cette thèse, mais il serait possible non seulement de retracer les renseignements que Gumpert a fourni à Mann, mais également de consacrer une étude à sa biographie du médecin allemand Samuel Hahnemann intitulée *Hahnemann : The adventurous career of a medical rebel* (1945).

Annexes

Annexe A :
Lettre de Saul Bellow à Philip Roth (1957)

"To Philip Roth[1]

December 26, 1957 Tivoli, N.Y.

Dear Philip Roth—

Manuscripts around here shift and wander in huge piles, like the dunes. Yours turned up today, and I apologize to you for my disorder. It hurts me more.

My reaction to your story[2] was on the positive side of the scale, strongly. But mixed, too. I liked the straightness of it, the plainness about biology. That kind of things suits me to the ground. I thought Moe was excellent; Pa, too. A company of Japanese committing hari-kari, though, I wasn't sure about. A great idea, but palpably Idea. I have a thing about Ideas in stories. Camus' *The plague* was an IDEA; Good or bad? Not so hot, in my opinion. With you the Idea gains ground fast, easily. It conquers. What of Moe?

Look, try Henry Volkening at 522 Fifth Ave. My agent. A very good one, too. Best of luck. And forgive my having the mss. so long. I should have read it at once. But I don't live right.

Yrs,"

[1] BELLOW Saul, *Saul Bellow : letters*, *op. cit.*, p. 162.
[2] Saul Bellow fait référence à une nouvelle intitulée *"Expect the Vandals"* dont il a reçu un brouillon. La nouvelle est publiée l'année suivante dans l'hebdomadaire *Esquire*.

Annexe B :
J.M. Coetzee sur *Némésis* et *La Peste*

Extrait de la critique de J.M. Coetzee sur Némésis intitulée « On the moral brink [1]».

"The psychopathology of populations under attack by diseases whose transmission is ill understood was explored by Daniel Defoe in his *Journal of the Plague Year*, which pretends to be the journal of a survivor of the bubonic plague that decimated London in 1665. Defoe records all the moves typical of plague communities: superstitious attention to signs and symptoms; vulnerability to rumor; the stigmatization and isolation (quarantining) of suspect families and groups; the scapegoating of the poor and the homeless; the extermination of whole classes of suddenly abhorred animals (dogs, cats, pigs); the fragmenting of the city into healthy and sick zones, with aggressive policing of boundaries; flight from the diseased center, never mind that contagion might thereby be spread far and wide; and rampant mistrust of all by all, amounting to a general collapse of social bonds.

Albert Camus knew Defoe's *Journal*: in his novel *The Plague* (*La Peste*), written during the war years, he quotes from it and generally imitates the matter-of-fact tone of Defoe's narrator toward the catastrophe unfolding around him. Nominally about an outbreak of bubonic plague in an Algerian city, The Plague also invites a reading as being about what the French called "the brown plague" of the German occupation, and more generally as about the ease with which a community can be infected by a bacillus-like ideology. It concludes with a sober warning:

The plague bacillus never dies or disappears for good;...it can bide its time for decades, slumbering in furniture and linen;...it waits patiently in bedrooms, cellars, trunks, handkerchiefs, old papers;...perhaps the day will come when, for the affliction and instruction of humankind, the plague will rouse up its rats again and send them out to die in a happy city.

In a 2008 interview, Philip Roth mentioned that he had been rereading *The Plague*. Now he has published *Nemesis*, set in Newark in the polio summer of 1944

[1] COETZEE J.M., « On the Moral Brink », *op. cit.*

(19,000 cases nationwide), thereby placing himself in a line of writers who have used the plague condition to explore the resolve of human beings and the durability of their institutions under attack by an invisible, inscrutable, and deadly force. In this respect—as Defoe, Camus, and Roth are aware—the plague condition is simply a heightened state of the condition of being mortal."

Annexe C :
Gabriel García Márquez sur *La Peste*

El arte de no poner los pelos de punta[1]

"Una novela sirve para ilustrar estas parrafadas: La peste, de Albert Camus. Quienes hayan leído las crónicas de las pestes medievales, comprenderán el rigor que debió imponerse Camus para no desbordarse en descripciones alucinantes. Basta recordar los saturnales de los pestíferos en Génova, que cavaban sus propias sepulturas y se entregaban al borde de ellas a toda clase de excesos, hasta cuando sucumbían a la peste y otros pestíferos de última hora los empujaban con un palo a las sepulturas. Hay que recordar las luchas encarnizadas en que los agonizantes se disputaban un hueco en la tierra, para darse cuenta de que Camus tenía suficiente documentación para ponernos los pelos de punta durante dos noches. Pero acaso la misión del escritor en la tierra no sea ponerles los pelos de punta a sus semejantes.

En cada página de La peste se descubre que Camus sabía todo lo que se puede saber sobre las pestes medievales, y que se había informado a fondo de sus características, de la forma y las costumbres de su microbio, y hasta de los tratamientos empleados en todos los tiempos. Casi como al descuido, esos conocimientos están aprovechados a todo lo largo del libro, inclusive con estadísticas y fechas, pero estrictamente calibrados en su función de soporte documental. Otro grande escritor de nuestro tiempo —Ernest Hemingway— explicó su método a un periodista, tratando de contarle cómo escribió El viejo y el mar. Para llegar a ese pescador temerario, el escritor había vivido media vida entre pescadores; para lograr que pescara un pez titánico, había tenido él mismo que pescar muchos peces, y había tenido que aprender mucho, durante muchos años, para escribir el cuento más sencillo de su vida. "La obra literaria —decía Hemingway— es como el 'iceberg': la gigantesca mole de hielo que vemos flotar, logra ser invulnerable porque debajo del agua la sostienen los siete octavos de su volumen."

Algo semejante ocurre en La peste. Apenas estalla el dramatismo cuando salen las ratas a morir en la calle, o en el vómito negro y los ganglios supurados de un portero, mientras la invisible población de Orán está siendo exterminada por la peste, Camus —al contrario de nuestros novelistas de la violencia— no se equivocó

[1] GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, « Dos o tres cosas sobre "La novela de la violencia" », *op. cit.*

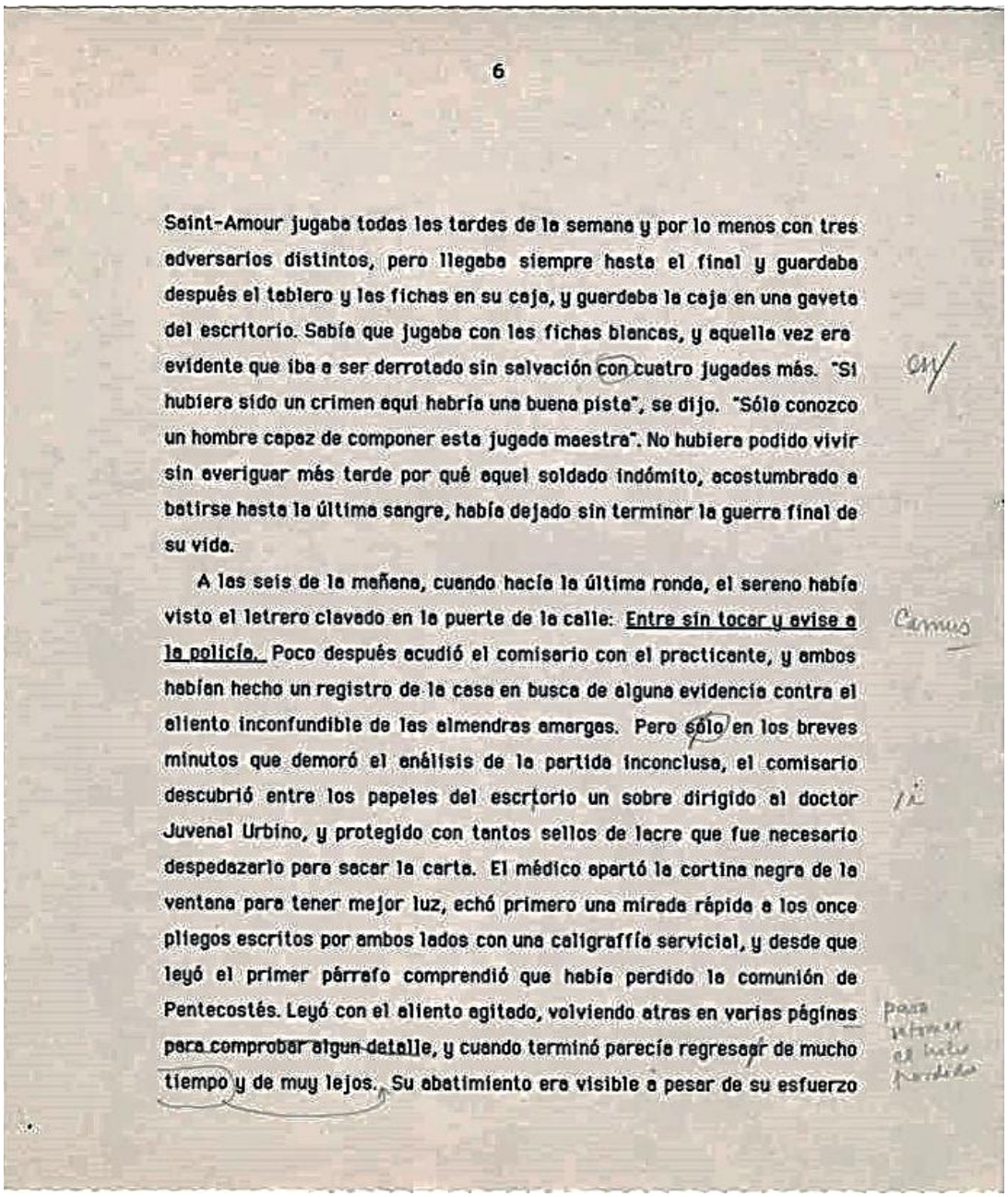
de novela. Comprendió que el drama no eran los viejos tranvías que pasaban abarrotados de cadáveres al anochecer, sino los vivos que les lanzaban flores, desde las azoteas, sabiendo que ellos mismos podían tener un puesto reservado en el tranvía de mañana. El drama no eran los que escapaban por la puerta falsa del cementerio —y para quienes la amenaza de la peste había por fin terminado— sino los vivos que sudaban hielo en sus dormitorios sofocantes sin poder escapar de la ciudad sitiada. Sin duda, Camus no vio la peste. Pero debió sudar hielo en las terribles noches de la ocupación, escribiendo editoriales clandestinos en su escondite de París, mientras sonaban en el horizonte los disparos de los nazis cazando resistentes. La alternativa del escritor, en ese momento, era la misma de los habitantes de Orán en las interminables noches de la peste, y era la misma de los campesinos colombianos en la pesadilla de la violencia.

Hay otro drama detrás del fusil

Como modelo de la terrible novela que aún no se ha escrito en Colombia, tal vez ninguno sea mejor que la apacible novela de Camus. Un breve episodio del género humano en el cual ni siquiera los microbios de la peste son definitivamente malos, ni sus víctimas necesariamente buenas. Quienes vuelvan sobre el tema de la violencia en Colombia, tendrán que reconocer que el drama de ese tiempo no era sólo el del perseguido, sino también el del perseguidor. Que por lo menos una vez, frente al cadáver destrozado del pobre campesino, debió coincidir el pobre policía de a ochenta pesos, sintiendo miedo de matar, pero matando para evitar que lo mataran. Porque no hay drama humano que pueda ser definitivamente unilateral."

Annexe D :
Manuscrit El amor en los tiempos del cólera

Harry Ransom Digital Collection: https://hrc.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15878coll51/id/8199/rec/21



6

Saint-Amour jugaba todas las tardes de la semana y por lo menos con tres adversarios distintos, pero llegaba siempre hasta el final y guardaba después el tablero y las fichas en su caja, y guardaba la caja en una gaveta del escritorio. Sabía que jugaba con las fichas blancas, y aquella vez era evidente que iba a ser derrotado sin salvación con cuatro jugadas más. "Si hubiera sido un crimen aquí habría una buena pista", se dijo. "Sólo conozco un hombre capaz de componer esta jugada maestra". No hubiera podido vivir sin averiguar más tarde por qué aquel soldado indómito, acostumbrado a batirse hasta la última sangre, había dejado sin terminar la guerra final de su vida.

A las seis de la mañana, cuando hacía la última ronda, el sereno había visto el letrero clavado en la puerta de la calle: Entre sin tocar y avise a la policía. Poco después acudió el comisario con el practicante, y ambos habían hecho un registro de la casa en busca de alguna evidencia contra el aliento inconfundible de las almendras amargas. Pero sólo en los breves minutos que demoró el análisis de la partida inconclusa, el comisario descubrió entre los papeles del escritorio un sobre dirigido al doctor Juvenal Urbino, y protegido con tantos sellos de lacre que fue necesario despedazarlo para sacar la carta. El médico apartó la cortina negra de la ventana para tener mejor luz, echó primero una mirada rápida a los once pliegos escritos por ambos lados con una caligrafía servicial, y desde que leyó el primer párrafo comprendió que había perdido la comunión de Pentecostés. Leyó con el aliento agitado, volviendo atrás en varias páginas para comprobar algún detalle, y cuando terminó parecía regresar de mucho tiempo y de muy lejos. Su abatimiento era visible a pesar de su esfuerzo

Index Nominum

A

Amrein Otto, 41
Arendt Hannah, 251, 252, 265, 267, 268, 311, 376, 453, 492, 504
Aristote, 113
Artaud Antonin, 54, 443, 444, 506
Augustin d'Hippone, 305, 306, 307, 308, 507, 508

B

Barrault Jean-Louis, 443, 444, 447
Barthes Roland, xxiii, 35, 55, 57, 58, 102, 109, 110, 282, 347, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 439, 445, 491, 506
Bellow Saul, xxv, 455, CDLXXVIII, 506
Benjamin Walter, 411, 412, 413, 418, 420, 506
Bolívar Simón, 326, 393
Browning Christopher R., 266, 267, 507

C

Céline Louis-Ferdinand, 47, 70, 248, 500
Charcot Jean-Martin, 95, 218, 391, 473
Christakis Nicolas, 103, 104, 107, 108, 502
Coetzee John Maxwell, xxv, 270, 274, 338, 433, 434, 454, 455, 459, 460, CDLXXX, 493, 499
Conan Doyle Arthur
  Sherlock Holmes, 92, 94, 97, 98, 260, 502
Conrad Joseph, 391, 500, 508

D

Defoe Daniel, xx, xxvi, xxx, 51, 57, 119, CDLXXX, CDLXXXI
Durkheim Emil, 46, 470, 508

E

Eichmann Adolf, 267, 376
Elbers Johann Bernhardt, 392, 393
Eliade Mircea, 298, 508

F

Faulkner William, xxvii, 426

Flaubert Gustave, xxvi, 390, 391, 399, 473, 493
Foucault Michel, 94, 97, 123, 124, 229, 230, 231, 232, 364, 497, 505

G

Gens Jacob, 376
Gide André, xxii, xxiii, xxiv, 248
Gilman Sander, 191, 192, 242, 503
Girard René, 57, 177, 202, 259, 260, 268, 269, 270, 274, 275, 505
Goethe Johann Wolfgang von, 7, 145, 255, 364
Goldstein Jan, 217, 218, 257, 501
Grenier Jean, 50
Grimm Jakob et Wilhem, 350
Groddeck Georg, 125, 126, 503
Guilloux Louis, 435, 443, 448

H

Hamsun Knut, 7, 43, 508
Hartung von Hartungen Christoph, 39
Heidegger Martin, 146, 149, 505
Hemingway Ernest, xxvii, 462, CDLXXXII
Herder Johann Gottfried, 7, xxi, 145, 146, 148, 506
Hesse Hermann, 43
Hitler Adolf, 253, 258, 259, 290

K

Kafka Franz, 267, 491, 499, 506
Kermode Frank, 292, 506
Koch Robert, xvii, 43, 44, 46, 47, 72, 73, 85, 86, 90, 92

L

Laennec René, 44
Le Bon Gustave, 46
Leriche René, 140, 143
Levi Primo, 249, 339
Liefmann Emil, 39
Lindbergh Charles, 247, 326, 376
Lukács György, 364, 365, 413, 506

M

Mann Heinrich, 39, 254, 409, 411

Mann Katia, 38, 43, 44, 157, 420, 496
Michaux Henri, 60, 507
Müller Günther, 38, 348
Munthe Axel, xxvi, 473

N

Nietzsche Friedrich, xxi, xxii, 59, 139, 149, 150, 186, 224, 363, 396, 496, 497, 505
Nussbaum Martha, 186, 505

P

Pascal Blaise, 1, 7, 184, 306, 308, 496, 505, 507, 508
Pasteur Louis, xvii, 36, 47, 56, 71, 85, 90, 95, 108, 339, 391, 473, 498
Pélage, 308
Proust Adrien, 51, 52, 57, 66, 67, 69, 71, 72, 74, 94, 95, 108, 382, 391, 504
Prüssian Alexander, 41
Pynchon Thomas, 284, 494

R

Ricœur Paul, 177, 235, 237, 239, 310, 331, 347, 348, 352, 374, 404, 468, 471, 497, 505
Roosevelt Franklin Delano, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 86, 88, 338, 340, 503, 504
Rousseau Jean Jacques, 276, 298

S

Salk Jonas, 82, 83, 84
Schnitzler Arthur, 157
Semelin Jacques, 201, 202, 207, 213, 218, 219, 224, 242, 509
Sénèque le Jeune, xix, 507
Sontag Susan, 7, xxviii, xxix, 37, 48, 49, 132, 182, 183, 192, 194, 195, 504
Sophocle
    Œdipe Roi, xix, xxvi, 62, 269, 270, 273, 275, 290, 379, 460
Starobinski Jean, 276, 363, 504

T

Tarde Gabriel, 46, 502
Thucydide, xviii, xx, 53, 54, 491, 507
Tolstoï Léon, xxv, 339, 507
Trousseau Armand, 95, 391

V

Valéry Paul, 420
Vargas Llosa Mario, xxv, xxvii, 61, 62, 494
Vila-Matas Enrique, 449, 458, 462, 507
Virchow Christian, 497

W

Wagner Richard, 88, 117, 236, 419
Wiesel Elie, 265, 441, 442, 507
Woolf Virginia, xvii, 504, 507

Bibliographie

Œuvres du corpus :

CAMUS Albert, *La Peste.* (1947) Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1972.

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *El amor en los tiempos del cólera.* (1985) Barcelona : Mondadori Debolsillo, coll. « Contemporánea », 2007.

———, *L'amour aux temps du choléra.* (1987) MORVAN Annie (trad.) Paris : Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 2000.

MANN Thomas, *Der Zauberberg Roman.* (1924) Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 2014.

———, *La Montagne magique.* OLIVEIRA Claire de (trad.) Paris : Fayard, 2016.

ROTH Philip, *Nemesis.* (2010) New York : Vintage Books, 2011.

———, *Némésis.* PASQUIER Marie-Claire (trad.) Paris : Gallimard, coll. « Du monde entier », 2012.

Albert Camus

Autres ouvrages cités :

CAMUS Albert, *À Combat : Éditoriaux et articles (1944-1947),* Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2013.

———, *Discours de Suède (réception du prix Nobel 1957),* Paris : Editions Gallimard, 2012.

———, *L'Homme révolté,* (1951) Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 1985.

———, « L'État de siège », *Œuvres complètes II 1944-1948*, Paris : Gallimard, 2006

———, *Œuvres Complètes II 1944-1948,* Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 2006.

Lectures critiques :

ANSEL Yves., « La 'Peste', from the 'Carnets' of Albert Camus to the novel », *Litterature*, n°. 128, 2002, pp. 46-64.

BADEN Ernest, *La peste dans le roman européen vue par un médecin*. Sous la direction de CHEMAIN Roger, Université de Nice, 2002.

BARTHES Roland, « Une polémique intéressante: Barthes-Camus », dans LÉVI-VALENSI Jacqueline (éd.) *« La peste » d'Albert Camus*, Paris : Gallimard, 1991, pp. 183-193.

BESPALOFF Rachel, « Le monde du condamné à mort », *Esprit*, n°. 1, 1950, pp. 1-26.

BLONDEAU Marie-Thérèse, « Éléments de la genèse du roman », dans LÉVI-VALENSI Jacqueline (éd.) *La Peste d'Albert Camus*, Paris : Gallimard, 1991, pp. 153-168.

CARDINAL Jacques, « Papiers d'épidémie : Ecriture et purification dans La Peste de Camus », *Poétique : Revue de Théorie et d'Analyses Littéraires*, n°. 126, 2001, pp. 217-243.

COOKE Jennifer, « Writing Plague : Transforming Narrative, Witnessing, and History », *The Tapestry of Health, Illness, and Disease*, 2009, pp. 21-42.

CRUCES COLADO Susana, « Las traducciones de Camus en España durante el franquismo : difusión y censura », *Transitions : Journal of Franco-Iberian studies*, n°. 2, 2006, pp. 82-113.

DEMONT Paul, « La peste : un inédit d'Albert Camus, lecteur de Thucydide », *Antike und Abendland*, n°. 42, 1996, pp. 137-154.

GAY-CROSIER Raymond, *Albert Camus,* Paris : Éd. de L'Herne, 2013.

GUÉRIN Jeanyves, *Dictionnaire Albert Camus,* Paris : R. Laffont, coll. «Bouquins», 2009.

———, « De la peste et du choléra : Roman, histoire et épidémie », dans LAISNEY Vincent (éd.) *Le miroir et le chemin: l'univers romanesque de Pierre-Louis Rey*, Paris : Presses Sorbonne nouvelle, 2006, pp. 235-245.

———, « Jalons pour une lecture politique de La Peste », *Roman 20-50*, n°. 2, 1986, pp. 7-25.

HALFMANN Roman, *Kafka kann einen Schriftsteller lähmen dargestellt an Albert Camus, Philip Roth, Peter Handke und Thomas Bernhard,* Berlin ; Münster : LIT, 2008.

HUGHES Edward J, *The Cambridge Companion to Camus,* Cambridge (UK) : Cambridge University Press, 2007.

LÉVI-VALENSI Jacqueline, *"La peste" d'Albert Camus,* Paris : Gallimard, 1991.

LOTTMAN Herbert R., *Albert Camus,* Paris : Cherche midi, coll. « Documents biographie », 2013.

MICHEL François-Bernard, « AlbertCamus : Le pacte avec la tuberculose – De la maladie individuelle aux fléaux collectifs », dans *Le souffle coupé : Respirer et écrire,* Paris : Gallimard, 1984, pp. 146-164.

PALUD Aurélie, *La contagion des imaginaires: lectures camusiennes du récit d'épidémie contemporain*. Sous la direction d'Emmanuel Bouju, Université Rennes 2, 2014.

RODRÍGUEZ Francisco, *Las enfermedades de Sísifo: reflexiones sobre literatura, medicina y enfermedad,* Cádiz : Imprenta Rimada, 2011.

SAID Edward W., « Camus and the French Imperial Experience », *Culture and Imperialism*, New York : Vintage Books, 1994, pp. 169-185.

WEYEMBERGH Maurice, « Hannah Arendt », dans GUÉRIN Jeanyves (éd.) *Dictionnaire Albert Camus*, Paris : R. Laffont, 2009

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

AUTRES OUVRAGES CITÉS :

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *Cent ans de solitude,* (1968) DURAND Claude et DURAND Carmen (trads.), Paris : Seuil, coll. «Points 1», 2006.

———, *Cien años de soledad,* (1967) Madrid : Real Academia Española Asociación de Academias de la Lengua Española, 2007.

———, *De l'amour et autres démons,* MORVAN Annie (trad.) Paris : Bernard Grasset, 1995.

———, *Del amor y otros demonios,* Barcelona : Mondadori, 1994.

———, « Dos o tres cosas sobre "La novela de la violencia" », *Arcadia*, 1959, http://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/dos-tres-cosas-sobre-la-novela-de-la-violencia/36312, (dernière visite : le 30 janvier 2018).

———, « En Hiroshima, a un millón de grados centígrados », *El Espectador*, 4 mai 1955.

———, *Je ne suis pas ici pour faire un discours,* MORVAN Annie (trad.) Paris : Bernard Grasset, 2012.

———,*Love in the Time of Cholera,* GROSSMAN Edith (trad.) New York : Vintage, 2014.

———, *Notas de prensa 1980-1984,* Madrid : Mondadori, 1991.

———,*Vivre pour la raconter,* (2002) MORVAN Annie (trad.) Paris : Bernard Grasset, 2003.

LECTURES CRITIQUES:

ARROYO Francesc, « El amor, la vejez, la muerte : un paseo con Gabriel García Márquez por la trama y la historia de su última novela », *El País*, 12 décembre 1985, 1-3.

BOOKER Keith, « The Dangers of Gullible Reading : Narrative as Seduction in García Márquez *Love in the Time of Cholera* », dans STAVANS Illan (éd.) *Critical Insights : Gabriel García Márquez*, Pasadena : Salem Press, 2009

BORLAND Isabel Alvarez, « Interior Texts in *El amor en los tiempos del cólera* », *Hispanic Review,* vol. 59, n°. 2, 1991, pp. 175-186.

BUEHRER David, «"A Second Chance on Earth" : The Postmodern and the Post-Apocalyptic in García Márquez's *Love in the Time of Cholera* », *Critique : Studies in Contemporary Fiction,* vol. 32, n°. 1, 1990, pp. 15-26.

CABELLO PINO Manuel, « Lo que García Márquez aprendió de *L'Éducation sentimentale* de Gustave Flaubert para *El amor en los tiempos del cólera* », *Estudios de Literatura Colombiana*, n°. 31, 2013, pp. 99-119.

———, « Amor, peste en Albert Camus y en Gabriel García Márquez », *Littérature, langages et arts rencontres et création,* vol. 15, 2007.

COETZEE J.M., « Sleeping Beauty », *The New York Review of Books,* vol. 53, n°. 3, 2006.

COLUMBUS Claudette, « Faint Echoes and Faded Reflections : Love and Justice in the Time of Cholera », *Twentieth Century Literature,* vol. 38, n°. 1, 1992, pp. 89-100.

FAHY Thomas, *Gabriel García Márquez's Love in the Time of Cholera : A reader's Guide,* New York : Bloomsbury Publishing, 2003.

FIDDIAN Robin, « A prospective post-script: a propos of *Love in the Times of Cholera* », dans BLOOM Harold (éd.) *Gabriel García Márquez : Updated Edition*, New York : Chelsea House Publishers, 2009, pp. 169-182.

JÁUREGUI Carlos, « Enfermedad, diagnósticos y pócimas en Macondo: lectura de la práctica médica en Cien años de soledad », *Revista de Estudios Colombianos,* vol. 20, 1999, pp. 37-46.

JONES Anne Hudson, « Literature and medicine : García Márquez' *Love in the Time of Cholera* », *Lancet,* vol. 350, n°. 9085, 1997, pp. 1169-1172.

LEÓN Sonia Jones, « Reescritura del discurso amoroso occidental en *El amor en los tiempos del cólera* », *Káñina* :Revista de Artes y Letras de Costa Rica, vol. XXX, n°. 2, 2006, pp. 43-55.

MARTIN Gerald, *The Cambridge Introduction to Gabriel García Márquez,* Cambridge (UK) : Cambridge University Press, 2012.

———, « Love in the Time of Cholera (1985) : the power of love », *The Cambridge Introduction to Gabriel García Márquez*, New York : Cambridge University Press, 2012, pp. 90-101.

MILLINGTON Mark, « García Márquez's novels of love », dans SWANSON Philip (éd.) *The Cambridge Companion to Gabriel García Márquez*, New York : Cambridge University Press, 2010, pp. 113-127.

OTIS Laura, « Signs of life: Communication in El 'Amor en los tiempos de colera' (Gabriel García Márquez) », *Revista De Estudios Hispanicos,* vol. 34, n°. 2, 2000, pp. 261-287.

PALENCIA-ROTH Michael, *Myth and the Modern Novel : García Márquez, Mann, and Joyce*. Harvard University, 1975.

PELAYO Rubén, *Gabriel García Márquez : A Critical Companion,* Westport : Greenwood Press, 2001

PYNCHON Thomas, «The Heart's Eternal Vow », *New York Times Book Review,* vol. 93, n°. 1, 1988, pp. 47.

SALDÍVAR Dasso, *García Márquez : Voyage à la source,* MATHIEU Gilbert (trad.) Bruxelles : Le Grand miroir, coll. «Une vie», 2007.

SÁNCHEZ TORRES Fernando, *La medicina en la obra de Gabriel García Márquez,* Bogotá : Universidad Central, 2007.

SIMONS Marlise, «García Márquez on Love, Plague, and Politics », *New York Times Book Review*, 1990, http://www.nytimes.com/1988/02/21/books/gabriel-marquez-on-love-plagues-and-politics.html?src=pm&pagewanted=4. (dernière visite : 8 août 2018)

SWANSON Philip, *The Cambridge Companion to Gabriel García Márquez,* New York : Cambridge University Press, 2010.

VARGAS LLOSA Mario, *Gabriel García Márquez : Historia de un deicidio,* Barcelona : Barral, 1971.

VILLATE Lina, « Un discours contagieux : l'échange épistolaire dans *L'amour aux temps du choléra* de Gabriel García Márquez », dans MAUDE Williams et SILVIA Richter (éds.), *Zum Phänomen des Austauschs in den Geisteswissenschaften. Les phénomènes de l'échange dans les sciences humaines*, Bruxelles : Pie Peter Lang, 2016, pp. 51-71.

———, « El río de la nostalgia de Gabriel García Márquez », *La Clé des Langues,* 2018, http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/litterature/litterature-latino-americaine/hommage-a-gabriel-garcia-marquez/el-rio-de-la-nostalgia-de-gabriel-garcia-marquez, (dernière visite : 7 septembre 2018).

AUTRES OUVRAGES CITÉS :

MANN Thomas, *Briefe 1937-1947,* Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1963.

———, *Briefe I 1889-1913,* Frankfurt am Main : S. Fischer, coll. « Grosse kommentierte Frankfurter Ausgabe Werke-Briefe-Tagebücher 21 », 2002.

———, *Briefe II 1914-1923,* Frankfurt am Main : S. Fischer, coll. « Grosse kommentierte Frankfurter Ausgabe Werke-Briefe-Tagebücher 22 », 2004.

———, *Briefe III 1924-1932 1,* Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, coll. « Grosse kommentierte Frankfurter Ausgabe Werke-Briefe-Tagebücher 23.1 », 2011.

———, *Briefe III 1924-1932 2,* Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, coll. « Grosse kommentierte Frankfurter Ausgabe Werke-Briefe-Tagebücher 23.2 », 2011.

———, *Essays II 1914-1926,* Frankfurt am Main : S. Fischer, coll. « Grosse kommentierte Frankfurter Ausgabe Werke-Briefe-Tagebücher Bd. 15.1 », 2002.

———, *Gesammelte Werke 11 Reden und Aufsätze III,* Frankfurt am Main : S. Fischer, 1974.

———, *La montagne magique,* BETZ Maurice (trad.) Paris : Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 2012.

———, *Tonio Kröger,* BERTAUX Félix, SIGWALT Charles et MAURY Geneviève (trads.), Paris : le Livre de poche, coll. « Le Livre de poche », 1993.

———, «Vom Geist der Medizin », *DMW-Deutsche Medizinische Wochenschrift,* vol. 51, n°. 29, 1925, pp. 1205-1206.

LECTURES CRITIQUES :

ARMBRUST Heinz J et HEINE Gert, *Wer ist wer im Leben von Thomas Mann?: ein Personenlexikon,* Frankfurt am Main : V. Klostermann, 2008.

BEDDOW Michael, « The Magic Mountain », dans ROBERTSON Ritchie (éd.) *The Cambridge Companion to Thomas Mann*, Cambridge : Cambridge University Press, 2001, pp. 137-150.

BODMAN-HENSLER Nicola von, *Thomas Mann's illness mythologies in the work of Philip Roth*. King's College London (University of London), 2014.

DETHURENS Pascal, *Thomas Mann et le crépuscule du sens:création littéraire et culture européenne dans l'oeuvre de Thomas Mann,* Genève : Institut européen de l'université de Genève, 2003.

EIGLER Jochen, « Thomas Mann–Ärzte der Familie und Medizin in München–Spuren in Leben und Werk (1894–1925) », dans SPRECHER Thomas (éd.) *Literatur und Krankheit im fin-de-siècle, 1890-1914 : Thomas Mann im europäischen Kontext ; die Davoser Literaturtage 2000*, Frankfurt am Main : Klostermann, 2002

FALCKE Eberhard, *Die Krankheit zum Leben : Krankheit als Deutungsmuster individueller und sozialer Krisenerfahrung bei Nietzsche und Thomas Mann,* Frankfurt am Main : Peter Lang, 1992.

FAYE Eric, *Le sanatorium des malades du temps : temps, attente et fiction autour de Julien Gracq, Dino Buzzati, Thomas Mann, Kôbô Abé,* José Corti : Paris, 1996.

GREENBERG Valerie D., « Literature and the Discourse of Science : The Paradigm of Thomas Mann's *The Magic Mountain* », *South Atlantic Review,* vol. 50, n°. 1, 1985, pp. 59-73.

GEIGER Marion, *Poétiques de la maladie d'Honoré de Balzac à Thomas Mann,* Louvain : Peeters, 2013.

GRENVILLE Anthony, « 'Linke Leute von rechts' : Thomas Mann's Naphta and the Ideological Confluence of Radical Right and Radical Left in the Early Years of the Weimar Republic », dans VAGET Hans Rudolf (éd.) *Thomas Mann's The Magic Mountain : A Casebook*, New York : Oxford University Press, 2008, pp. 143-170.

HERWIG Malte, « The 'Magic Mountain Malady' : *Der Zauberberg* and the medical community, 1924-2006 », dans VAGET Hans Rudolf (éd.) *Thomas Mann's The magic mountain : a casebook*, New York : Oxford University Press, 2008, pp. 245-264.

JASPER Willi, *Zauberberg Riva,* Berlin : Matthes & Seitz Berlin Verlag, 2013.

JENS Inge et JENS Walter, *Mme Thomas Mann : la vie de Katharina Pringsheim (1883-1980),* Paris : J. Chambon, 2006.

Hommage de la France à Thomas Mann à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire, Paris : Éditions Flinker, 1955.

KLEMPERER Felix, « Ärztlicher Kommentar zu Thomas Manns „Zauberberg" », *Die Therapie der Gegenwart Medicinisch-chirurgische Rundschau für praktische Ärzte,* vol. 66, 1925, pp. 601-606.

LEFEVRE Frédéric, « Une heure avec Thomas Mann », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, n°. 449, 1931, pp. 8.

MARCEL Odile, *La maladie européenne: Thomas Mann et le XX^e siècle,* Paris : Presses Universitaires de France - PUF, 1993.

MARQUARDT Franka et ELSAGHE Yahya, « Naphta and His Ilk: Jewish Characters in Mann's *The Magic Mountain* », dans VAGET Hans Rudolf (éd.) *Thomas Mann's The Magic Mountain : A casebook*, New York : Oxford University Press, 2008, pp. 171-199.

NEHAMAS Alexander, "Platonic Irony : Author and Audience", dans *The Art of Living : Socratic Reflections from Plato to Foucault,* London : University of California Press, 2000, pp.19-45.

OLIVEIRA Claire de, « Postface », *La Montagne magique*, Paris : Fayard, 2016, pp. 743-761.

PICART Caroline Joan, *Thomas Mann and Friedrich Nietzsche : Eroticism, Death, Music, and Laughter,* Amsterdam : Rodopi, 1999.

RICŒUR Paul, *Temps et récit II : La configuration dans le récit de fiction,* Paris : Éditions du Seuil, coll. «Points 228», 1991.

SCHALLER Angelika, « Thomas Mann - homo patiens », dans GROß Dominik et REININGER, Monika (éds.) *Medizin in Geschichte. Philologie und Ethnology,* Würzburg : Königshausen & Neumann, 2003, pp. 333-347. .

SCHARFSCHWERDT Jürgen, *Thomas Mann und der deutsche Bildungsroman. Eine Untersuchung zu den Problemen einer literarischen Tradition,* Stuttgart : Kohlhammer, 1967.

SYMINGTON Rodney, *Thomas Mann's The Magic Mountain : A Reader's Guide,* Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishers, 2011.

VAGET Hans Rudolf, « The Making of *The Magic Mountain* », dans VAGET Hans Rudolf (éd.) *Thomas Mann's The Magic Mountain : A casebook*, New York : Oxford University Press, 2008, pp. 13-30.

———, *Thomas Mann's The Magic Mountain : A casebook,* New York : Oxford University Press, 2008.

VILLATE Lina, « L'Ère sanatoriale vue par Thomas Mann ou la médecine comme Weltanschauung », dans KNEBUSCH Julien et WENGER, Alexandre (éds.) *Réseaux médico-littéraires dans l'Entre-deux-guerres : Revues, institutions, lieux, figures*: Épistémocritique, 2018, http://epistemocritique.org/lere-sanatoriale-vue-par-thomas-mann-ou-la-medecine-comme-weltanschauung/, pp. 85-100.

VIRCHOW Christian, « Medizinhistorisches um den „Zauberberg".„Das gläserne Angebinde"und ein pneumologisches Nachspiel. Gastvortrag an der Universität Augsburg am 22. Juni 1992 », *Augsburger Universitätsreden*, n°. 26, 1995, pp. 1-32.

WATRINET François, *Les racines médicales de l'oeuvre de Thomas Mann*. Thèse de médecine, sous la direction de MARCOUX François, Université Louis Pasteur, 1979.

WEIGAND Hermann John, *The Magic Mountain : a study of Thomas Mann's novel Der Zauberberg,* Chapel Hill : University of North Carolina Press, coll. « University of North Carolina Studies in the Germanic Languages and Literatures », 1965.

PHILIP ROTH

AUTRES OUVRAGES CITÉS :

ROTH Philip, (interviewé par) SIEGEL Robert, *Book Review : Philip Roth's 'Nemesis'*, 3 octobre 2010, http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=130356655).

———, *Everyman,* London : Vintage, 2007.

———, *The Humbling,* London : Jonathan Cape, 2009.

———, « Le complot contre l'Amérique », *L'Amérique de Philip Roth*, KAMOUN Josée (trad.), Paris : Gallimard, 2013, pp. 851-1135.

———, *Le rabaissement,* (2011) PASQUIER Marie-Claire (trad.) Paris : Gallimard, 2013.

———, *Reading myself and others,* (1975) New York : Vintage Books, 2001.

———, *Un homme,* KAMOUN Josée (trad.) Paris : Gallimard, coll. «Collection "Folio"», 2009.

LECTURES CRITIQUES:

AARONS Victoria, « Expelled Once Again : The Failure of the Fantasized Self in Philip Roth's *Nemesis* », *Philip Roth Studies,* vol. 9, n°. 1, 2013, pp. 51-63.

———, « 'Just as He'd Feared from the Start': The Treachery of Desire in Philip Roth's *Nemesis* », dans POZORSKI Aimee (éd.) *Philip Roth*, Ipswich, MA : Salem, 2013, pp. 220-235.

———, «Where Is Philip Roth Now? », *Studies in American Jewish Literature,* vol. 31, n°. 1, 2012, pp. 6-10.

ADAMS Jenni, « Relationships to Realism in Post-Holocaust Fiction : Conflicted Realism and the Counterfactual Historical Novel », *The Bloomsbury Companion to Holocaust literature*, London : Bloomsbury, 2014, pp. 81-102.

BATNITZKY Leora, « Beyond Theodicy? Joban Themes in Philip Roth's Nemesis », dans BATNITZKY Leora et PARDES Ilana (éds.), *The Book of Job: Aesthetics, Ethics, Hermeneutics*, Berlin : De Gruyter, 2015

BODMAN-HENSLER Nicola von, *Thomas Mann's illness mythologies in the work of Philip Roth*. King's College London (University of London), 2014.

BUDICK Emily, « Roth's Fiction from Nemesis to Nemesis », *CLCWeb : Comparative Literature and Culture,* vol. 16, n°. 2, 2014, pp. 10.

COETZEE J.M., « On the Moral Brink », *The New York Review of Books,* vol. 57, n°. 16, 2010.

DUBAN James, « How to Forgive, and Whom : Roth's *Nemesis* and *Moby-Dick* », *Philip Roth Studies,* vol. 9, n°. 2, 2013, pp. 71-76.

HAGE Volker, « Interview With Philip Roth:"Old Age Is a Massacre" », *Der Spiegel*, 2006, http://www.spiegel.de/international/spiegel-interview-with-philip-roth-old-age-is-a-massacre-a-433607.html, (dernière visite : 6 mars 2014).

HALFMANN Roman, *Kafka kann einen Schriftsteller lähmen dargestellt an Albert Camus, Philip Roth, Peter Handke und Thomas Bernhard,* Berlin ; Münster : LIT, 2008.

HERRERA RODRÍGUEZ Francisco, « Un viaje a Newark en busca de la polio », *Cultura de los cuidados : Revista de enfermería y humanidades,* n°. 31, 2011, pp. 30-40.

KAMINSKY Inbar, « Epidemic Judaism : Plagues and their Evocation in Philip Roth's *Nemesis* and Ben Marcus's *The Flame Alphabet* », *Philip Roth Studies,* vol. 10, n°. 1, 2014, pp. 109-124.

KAPRIÈLAN Nelly, « Philip Roth:'Némésis sera mon dernier livre' », *Les Inrockuptibles,* vol. 7, 2012.

KIMMAGE Michael, « Philip Roth, Thomas Mann, and the Other Other Europe », *Philip Roth Studies,* vol. 11, n°. 1, 2015, pp. 91-104.

MASIERO Pia, « Narratological Quicksands in the Nemeses Tetralogy », dans POZORSKI Aimee (éd.) *Philip Roth*, Ipswich, MA : Salem, 2013, pp. 43-60.

MURESAN Laura, Writ(h)ing Bodies: Literature and Illness in Philip Roth's Anatomy Lesson(s) », *Philip Roth Studies,* vol. 11, n°. 1, 2015, pp. 75-90.

NEELAKANTAN Gurumurthy, « Philip Roth's Heroic Ideal in *Indignation* and *Nemesis* », dans POZORSKI Aimee (éd.) *Philip Roth*, Ipswich, MA : Salem, 2013, pp. 200-219.

ROTH PIERPONT Claudia, *Roth délivré : un écrivain et son œuvre,* BOURDIN Juliette (trad.) Paris : Gallimard, 2015.

SAMPSON Steven, *Corpus Rothi II : Le Philip Roth tardif de "Pastorale américaine" à "Némésis",* Paris : L. Scheer, 2012.

SAVIGNEAU Josyane, *Avec Philip Roth,* Paris : Gallimard, 2014.

WIENER Robert, « Separating fact from fiction in Philip Roth's latest novel », *New Jersey Jews News*, 2010, http://njjewishnews.com/article/2427/separating-fact-from-fiction-in-philip-roths-latest-novel, (dernière visite : 10 novembre 2010).

LECTURES CRITIQUES SUR LA MALADIE CONTAGIEUSE :

ADAM Véronique et REVOL-MARZOUK Lise, *La contamination : Lieux symboliques et espaces imaginaires* Paris : Classiques Garnier, 2012.

BASHFORD Alison et HOOKER Claire, *Contagion : historical and cultural studies,* London ; New York : Routledge, coll. « Routledge studies in the social history of medicine », 2001.

BAYLE Ariane, *La contagion : enjeux croisés des discours médicaux et littéraires (XVI^e^-XIX^e^ siècle),* Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2013.

BOURDELAIS Patrice, « Présentation "Le Choléra" », dans BARDET Jean-Pierre, BOURDELAIS Patrice et GUILLAUME Pierre (éds.), *Peurs et Terreurs face à la Contagion choléra, tuberculose, syphilis XIX^e^-XX^e^ siècles*, Paris : Fayard, 1988, pp. 17-41.

CHRISTENSEN Allan Conrad, *Nineteenth-century narratives of contagion : 'our feverish contact',* London ; New York : Routledge, coll. « Routledge studies in nineteenth-century literature », 2005.

COSTE Florent, « Contagions. Histoires de la précarité humaine », *Tracés,* vol. 21, n°. 2, 2011, pp. 7-20.

DANOU Gérard, *Le Corps souffrant, littérature et médecine,* Seyssel : Champ Vallon, coll. « L'or d'Atalante », 1994.

———, « Relire la thèse de doctorat en médecine de L-F Destouches:la vie et l'oeuvre de P.-I. Semmelweis 1818-1865 », *Maux écrits, maux vécus: Traitements littéraires de la maladie*, Paris : Éditions Le Manuscrit, 2015, pp. 73-89.

DESSERTINE Dominique et FAURE Olivier, « Malades et sanatoriums dans l'entre-deux-guerres », dans BARDET Jean-Pierre, BOURDELAIS Patrice et GUILLAUME Pierre (éds.), *Peurs et terreurs face à la contagion: Choléra, tuberculose, syphilis XIX^e^-XX^e^ siècles*, Paris : Fayard, 2003, pp. 218-235.

FAINZANG Sylvie, « La marque de l'autre », *Communications*, 1998, pp. 109-119.

FOSSIER Arnaud, « La contagion des péchés (XI^e-XIII^e). Aux origines canoniques du biopouvoir », *Tracés,* vol. 21, n°. 2, 2011, pp. 23-39.

EVANS Richard J, « Épidémies et révolutions. Le choléra dans l'Europe du XIX^e siècle », dans BARDET Jean-Pierre, BOURDELAIS Patrice, GUILLAUME Pierre, LEBRUN Fraçois et QUÉTEL Claude (éds.), *Peurs et Terreurs face à la Contagion : Choléra, tuberculose, syphilis XIX^e-XX^e siècles*, Paris : Fayard, 1988, pp. 107-135.

FABRE Gérard, « Conflits d'imaginaires en temps d'épidémie », *Communications,* vol. 57, n°. 1, 1993, pp. 43-69.

———, *Épidémies et contagions : l'imaginaire du mal en Occident,* Paris : Presses universitaires de France, coll. «Sociologie d'aujourd'hui», 1998.

FRELICK Nancy, « Contagions of love. Textual transmission », *Imagining Contagion in Early Modern Europe*, 2005, pp. 47-62.

GOLDSTEIN Jan, « " 'Moral Contagion' : A Professional Ideology of Medicine and Psychiatry in Eighteenth- and Nineteenth-Century France" », *Professions and the French State, 1700-1900*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1984, pp. 181-222.

GOUREVITCH Danielle, « Peut-on employer le mot d'infection dans les traductions françaises de textes latins? », *Mémoires Centre Jean Palerne,* vol. 5, 1984, pp. 49-52.

GRELLET Isabelle et KRUSE Caroline, *Histoires de la tuberculose : les fièvres de l'âme, 1800-1940,* Paris : Éditions Ramsay, 1983.

GRMEK Mirko D, « Les vicissitudes des notions d'infection, de contagion et de germe dans la médecine antique », *Mémoires Centre Jean Palerne,* vol. 5, 1984, pp. 53-70.

GUILLAUME Pierre, « Histoire d'un mal, histoire globale. Du mythique a l'économique », dans BARDET Jean-Pierre, BOURDELAIS Patrice et GUILLAUME Pierre (éds.), *Peurs et terreurs face à la contagion : Choléra, tuberculose, syphilis XIX^e -XX^e siècles*, Paris : Fayard, 2003, pp. 159-183.

———, «Tuberculose et montagne. Naissance d'un mythe », *Vingtième Siècle, Revue d'Histoire,* vol. 30, n°. 1, 1991, pp. 32-39.

KRAUT Alan M., *Silent Travelers. Germs, Genes, and the "Immigrant Menace",* New York : Basic Books, 1994.

MCNEILL William Hardy, *Le temps de la peste : essai sur les épidémies dans l'histoire,* YELNICK Claude (trad.) Paris : Hachette, 1978.

MONNERET Philippe, « La contagion comme métaphore », dans BAYLE Ariane (éd.) *La contagion : enjeux croisés des discours médicaux et littéraires (XVI^e-XIX^e siècle)*, Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2013, pp. 161-175.

PETIT Maurice, « La tuberculose et les tuberculeux avant et après les premières antibiotiques », dans BARDET Jean-Pierre, BOURDELAIS Patrice et GUILLAUME Pierre (éds.), *Peurs et terreurs face à la contagion : Choléra, tuberculose, syphilis XIX^e-XX^e siècles*, Paris : Fayard, 2003.

ROBERT Aurélien, « Contagion morale et transmission des maladies : histoire d'un chiasme (XIII^e -XIX^e siècle) », *Tracés,* vol. 21, n°. 2, 2011, pp. 41-60.

ROSENTAL Paul-André, « Où s'arrête la contagion ? Faits et utopie chez Gabriel Tarde », *Tracés,* vol. 21, n°. 2, 2011, pp. 109-124.

SALLE Grégory, « La maladie, le vice, la rébellion. Trois figures de la contagion carcérale », *Tracés,* vol. 21, n°. 2, 2011, pp. 61-76.

VIGARELLO Georges, ROUSSIN Philippe et CHEYRONNAUD Jacques, « Présentation », *Communications*, 1998, pp. 5-7.

WALD Priscilla, *Contagious : cultures, carriers, and the outbreak narrative,* Durham : Duke University Press, 2008.

ZALLOUA Zahi Anbra et MAGNUSSON Bruce A., *Contagion : Health, Fear, Sovereignty,* Seattle (WA) : University of Washington Press, 2012.

LECTURES CRITIQUES SUR LA MALADIE :

BUNIMOVICH-MENDRAZITSKY Svetlana et STONE Lewi, « Modeling polio as a disease of development », *Journal of theoretical biology,* vol. 237, n°. 3, 2005, pp. 302-315.

BÉZY Olivier, «"La santé c'est la vie dans le silence des organes" », *La revue lacanienne,* vol. 3, n°. 1, 2009, pp. 50.

BOLZINGER-MEYER Dominique, *La méthode de Sherlock Holmes de la clinique à la critique,* Paris : Campagne première, coll. « En question », 2012.

CASAS ORREGO Alvaro et MÁRQUEZ VALDERRAMA Jorge, « Sociedad médica y medicina tropical en Cartagena del siglo XIX y XX », *Anuario colombiano de historia social y de la cultura*, n°. 26, 1999, pp. 115-133.

CHRISTAKIS Nicholas A., *Death foretold : prophecy and prognosis in medical care,* Chicago, Illinois : University of Chicago Press, 2001.

CHUQUET Ali, *L'hygiène des tuberculeux,* Paris : Masson & Cie, coll. « Bibliothèque d'hygiène thérapeutique », 1899.

CRASTER Charles, « Poliomyelitis: Some features in city prevalence », *Journal of the American Medical Association,* vol. LXVIII, n°. 21, 1917, pp. 1535-1540.

DITUNNO John F., Jr., BECKER Bruce E. et HERBISON Gerald J., «Franklin Delano Roosevelt: The Diagnosis of Poliomyelitis Revisited », *PM & R : the journal of injury, function, and rehabilitation,* vol. 8, n°. 9, 2016, pp. 883-893.

GILMAN Sander, *L'Autre et le Moi : stéréotypes occidentaux de la race, de la sexualité et de la maladie,* FORT-CANTONI Camille (trad.) Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Littératures européennes », 1996.

GOLDMAN Armond S., SCHMALSTIEG Elisabeth J., FREEMAN Daniel H., Jr., GOLDMAN Daniel A. et SCHMALSTIEG Frank C., Jr., « What was the cause of Franklin Delano Roosevelt's paralytic illness? », *Journal of medical biography,* vol. 11, n°. 4, 2003, pp. 232-240.

GRODDECK Georg, *La maladie, l'art et le symbole,* LEWINTER Roger (trad.) Paris : Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1969.

———, *Nasamecu la nature guérit,* VILLAIN Pierre (trad.) Paris : Aubier-Montaigne, 1980.

HERZLICH Claudine, « Médecine moderne et quête de sens : la maladie signifiant social », dans AUGÉ Marc et HERZLICH Claudine (éds.), *Le sens du mal, anthropologie, histoire, sociologie de la maladie*, Paris : Archives Contemporaines, 1984, pp. 189-215.

JOUSSET David, « Chapitre 6. Kairos. Le moment de la décision en éthique médicale », *Journal International de Bioéthique,* vol. 25, n°. 2, 2014, pp. 111-135.

KLEINMAN Arthur, *The illness narratives suffering, healing, and the human condition,* New York : Basic books, 1988.

MARIN Claire, *Violences de la maladie, violence de la vie,* Paris : Armand Colin, 2008.

MATTAR Salim et GONZÁLEZ Marco, « ¿Volverán los tiempos del cólera a Colombia? », *Revista MVZ Córdoba,* vol. 19, 2014, pp. 3919-3920.

NATHANSON Neal et KEW Olen M., «From Emergence to Eradication : The Epidemiology of Poliomyelitis Deconstructed », *American Journal of Epidemiology,* vol. 172, n°. 11, 2010, pp. 1213-1229.

OSHINSKY David M., *Polio : an American story,* Oxford; New York : Oxford University Press, 2005.

PANZAC Daniel, *Le docteur Adrien Proust : Père méconnu précurseur oublié,* Paris : L'Harmattan, 2003.

POLLITZER Robert, BURROWS William, GALLUT J et SWAROOP Satya, *Le choléra,* Genève : Organisation mondiale de la santé, 1960.

PROUST Adrien, *Essai sur l'hygiène internationale: ses applications contre la peste, la fièvre jaune et le choléra asiatique,* Paris : G. Masson, 1873.

———, *La défense de l'Europe contre la peste et la Conférence de Venise de 1897,* Paris : Masson, 1897.

———, *Traité d'hygiène publique et privée,* Paris : Masson et Cie, 1902.

ROGERS Naomi, *Dirt and Disease : Polio Before FDR,* New Brunswick, N.J : Rutgers University Press, 1992.

SERPA FLÓREZ Fernando, « Historia del cólera en Colombia », *Biomédica,* vol. 12, n°. 3-4, 1992, pp. 95-101.

SILVER Julie et WILSON Daniel, *Polio Voices : An Oral History from the American Polio Epidemics and Worldwide Eradication Efforts,* Westport (Conn.) : Praeger, 2007.

SONTAG Susan, *La maladie comme métaphore. Le sida et ses métaphores,* (1977) PALOMÉRA Marie-France de et MATTHIEUSSENT Brice (trads.), Paris : C. Bourgois, coll. « Titres », 1993.

STAROBINSKI Jean, *Le remède dans le mal : Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières,* Paris : Gallimard, coll. NRF essais », 1989.

VITAUX Jean, *Histoire de la peste,* Paris : Presses Universitaires de France, 2010.

WHOOLEY Owen, *Knowledge in the time of cholera: the struggle over American medicine in the nineteenth century,* Chicago : University of Chicago Press, 2013.

WOOLF Virginia, *De la maladie,* ARGAUD Élise (trad.) Paris : Rivages, coll. « Rivages poche », 2007.

LECTURES PHILOSOPHIQUES :

ARENDT Hannah, *La crise de la culture : huit exercices de pensée politique,* LÉVY Patrick (trad.) Paris : Gallimard, coll. « Idées », 1972.

———, *Les origines du totalitarisme. Le système totalitaire,* (1972) BOURGET Jean-Loup, DAVREU Robert et LÉVY Patrick (trads.), Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points », 2005.

FŒSSEL Michaël, *Après la fin du monde : Critique de la raison apocalyptique,* Paris : Éditions du Seuil, coll. « L' ordre philosophique », 2012.

FOUCAULT Michel, *Naissance de la clinique,* (1963) Paris : Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2015.

———, *Surveiller et punir: naissance de la prison,* Paris : Gallimard, coll. «Collection Tel 225», 1993.

GIRARD René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde,* Paris : Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 1978.

———, *La violence et le sacré,* Paris : B. Grasset, 1972.

HEIDEGGER Martin, *Être et temps,* VEZIN François (trad.) Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1986.

———, *Interprétation de la "Deuxième considération intempestive" de Nietzsche,* BOUTOT Alain (trad.) Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2009.

NIETZSCHE Friedrich, *Généalogie de la morale,* (1887) BLONDEL Henri, HANSEN-LØVE Ole, LEYDENBACH Théo et PÉNISSON Pierre (trads.), Paris : Flammarion, 2002.

———, *Le crépuscule des idoles,* ALBERT Henri (trad.) Paris : Mercure de France, 1891.

———, *Seconde considération intempestive : De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie,* (1874) ALBERT Henri (trad.) Paris : Flammarion, 1988.

NUSSBAUM Martha, « Nietzsche, Schopenhauer and Dionysus », dans JANAWAY Christopher (éd.) *The Cambridge Companion to Schopenhauer*, New York : Cambridge University Press, 1999, pp. 344-374.

PASCAL Blaise, *Pensées,* (1669) Paris : Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 2000.

POCHÉ Fred, *Blessures intimes, blessures sociales. De la plainte à la solidarité,* Paris : Éd. du Cerf, coll. « La nuit surveillée », 2008.

RICŒUR Paul, « La crise : un phénomène spécifiquement moderne? », *Revue De Théologie Et De Philosophie,* vol. 120, n°. 1, 1988, pp. 1-19.

———, *Philosophie de la volonté II : Finitude et culpabilité,* Paris : Aubier, coll. «Philosophie de l'esprit», 1988.

———, *Temps et récit III : Le temps raconté,* Paris : Éd. du Seuil, coll. «L'Ordre philosophique», 1985.

THÉORIE ET CRITIQUE LITTÉRAIRE :

ARTAUD Antonin, « Le théâtre et la peste », *Le théâtre et son double*, Paris : Gallimard, 1985, pp. 39-46.

BARTHES Roland, *Œuvres Complètes V : 1977-1980,* Paris : Éditions du Seuil, 2002.

———, « Sémiologie et Médecine », dans BASTIDE Roger (éd.) *Les Sciences de la folie*, Paris La Haye : Mouton, 1972, pp. 37-46.

BENJAMIN Walter, *Gesammelte Briefe III 1925-1930,* Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1997.

———, « Le Conteur », *Expérience et pauvreté suivi de Le Conteur et La tâche du traducteur*, COHEN SKALLI Cédric (trad.), Paris : Payot & Rivages, 2011, pp. 51-106.

KERMODE Frank, *The Sense of an Ending : Studies in the Theory of Fiction,* New York : Oxford University Press, coll. « The Mary Flexner lectures », 1967.

LUKÁCS György, *La théorie du roman. Suivi de Introduction aux premiers écrits de Georg Lukács,* CLAIREVOYE Jean (trad.) Paris : Gallimard, coll. «Tel », 1995.

ŒUVRES LITTÉRAIRES CITÉES :

BELLOW Saul, *Saul Bellow : letters,* New York : Viking, 2010.

CAMACHO ROLDÁN Salvador, *Memorias,* Honda : Bedout, 1923.

CASTELLANOS Juan de, *Elegías de varones ilustres de Indias,* Madrid : M. Rivadeneyra, coll. « Biblioteca de autores españoles », 1847.

FRANK Anne, *Le journal d'Anne Frank,* (1947) OOMES Nicolette, NOBLE Philippe et ROSSELIN Isabelle (trads.), Paris : Librairie générale française, 2013.

HERDER Johann Gottfried von, « Das Kind der Sorge », *Zerstreute Blätter*, Gotha : Carl Wilhelm Ettinger, 1787, pp. 7-9.

———, « L'enfant de Souci », *Recueil*, VEZIN François (trad.), Seyssel : Champ Vallon, 1986, pp. 117-118.

HIPPOCRATE, *La nature de l'homme,* JOUANNA Jacques (trad.) Berlin : Akademie Verlag, 1975.

KAFKA Franz, *Un artiste de la faim. La colonie pénitentiaire et autres récits,* DAVID Claude (trad.) Paris : Gallimard, 2002.

LEVI Primo, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz,* MAUGÉ André (trad.) Paris : Gallimard, coll. « Arcades », 1989.

MICHAUX Henri, *Les grandes épreuves de l'esprit et les innombrables petites,* Paris : Gallimard, 1966.

SÉNÈQUE, *Œuvres Complètes de Sénèque le Philosophe,* BAILLARD Joseph (trad.) Paris : Hachette, 1914.

THUCYDIDE, *La Guerre du Péloponnèse. Livre II,* Paris : Les Belles Lettres, coll. « Collection des universités de France », 1962.

TOLSTOÏ Lev Nikolaevitch, *Anna Karénine,* (1886) Paris : Pocket, coll. « Pocket 15348 », 2012.

VILA-MATAS Enrique, *Bartleby et compagnie,* Paris : Christian Bourgois, 2002.

WIESEL Élie, *Un Juif aujourd'hui : récits, essais, dialogues,* Paris : Seuil, 1977.

WOOLF Virginia, *Journal d'un écrivain,* BEAUMONT Germaine (trad.) Paris : C. Bourgois, 1984.

OUVRAGES GÉNÉRAUX CITÉS :

BERSTEIN Serge et MILZA Pierre, *Histoire du XX^e^ . -nàle : La fin du monde européen,* Paris : Hatier, coll. « Initial », 1996.

BORDEAUX Michèle, « Le sang du corps du droit canon ou des acceptions de l'adage "Ecclesia abhorret a sanguine" », *Droit et société*, n°. 28, 1994, pp. 543-563.

BROWNING Christopher R., *Des hommes ordinaires : le 101e bataillon de réserve de la police allemande et la Solution finale en Pologne,* (1992) BARNAVI Élie (trad.) Paris : Editions Tallandier, coll. « Texto », 2007.

BURDACH Konrad, «Faust und die Sorge », *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte,* vol. 1, 1923, pp. 1-60.

BURRIN Philippe, *Ressentiment et Apocalypse. Essai sur l'antisémitisme nazi,* Paris : Éditions du Seuil, coll. «XX^e^ siècle», 2004.

CALAS Frédéric, *Le roman épistolaire,* Paris : Armand Colin, 2005.

DANCA Iulian, «Le concept de la grâce chez Pascal et Augustin », *Itinéraires Augustiniens,* vol. 50, 2013, pp. 37-41.

DE LA PEDRAJA René, « Prologue: The War of the Thousand Days and the Passing of 19th-Century Warfare », *Wars of Latin America (1899–1941)*, Jefferson (N.C.) : McFarland, 2006, pp. 5-50.

DEAS Malcolm, «Joseph Conrad : *Nostromo* y Colombia », *Revista Credencial Historia*, n°. 35, 1992, http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-35/joseph-conrad-nostromo-y-colombia.

———, «Reflexiones sobre la guerra de los Mil Días », *Revista Credencial Historia*, n°. 121, 2000, http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-121/reflexiones-sobre-la-guerra-de-los-mil-dias.

DELCOR Mathias, *Études bibliques et orientales de religions comparées,* Leyden : Brill, 1979.

DUFORT Philippe, « Paramilitarisme et scandale de la parapolitique en Colombie », *La Chronique des Amériques*, n°. 17, 2007, http://www.ieim.uqam.ca/IMG/pdf/chro_Dufort_07_17.pdf, (dernière visite : 18 août 2016).

DUPONT Anthony, « La doctrine de la grâce de saint Augustin. Aspects pastoraux et spéculatifs », *Revue de l'histoire des religions,* vol. 231, n°. 1, 2014, pp. 47-70.

DURKHEIM Émile, *De la division du travail social,* Paris : PUF, coll. « Quadrige », 1991.

ELIADE Mircea, *Le sacré et le profane,* Paris : Gallimard, coll. « Idées », 1965.

GILHODÈS Pierre, « La Violence en Colombie, banditisme et guerre sociale », *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 1976, pp. 69-81.

GUZMÁN CAMPOS Germán, FALS BORDA Orlando et UMAÑA LUNA Eduardo, *La violencia en Colombia,* Bogota : Taurus, 2005.

HOUBRE Gabrielle, *La discipline de l'amour : l'éducation sentimentale des filles et des garçons à l'âge du romantisme,* Paris : Plon, coll. « Civilisations et mentalités », 1997.

KUNNAS Tarmo, *L'aventure de Knut Hamsun: étude sur les romans du Prix Nobel norvégien et sur son engagement politique,* Paris : Nouvelles Éditions latines, 2010.

NEUSCH Marcel, « Deux expressions aussi célèbres que contestables Etiam peccata ! Felix culpa ! », *Itinéraires augustiniens,* vol. 50, 2013, pp. 47-49.

PRAIRAT Eirick, « La responsabilité », *Le Télémaque,* vol. 42, n°. 2, 2012, pp. 19-34.

ROMERO Laura Dulce, « Un puente hacia el pasado entre Tocaima y Agua de Dios », *El Espectador*, 11 juin 2015.

SASTOQUE Edna Carolina et GARCÍA Mario, « La guerra civil de 1876-1877 en los Andes nororientales colombianos », *Revista de Economía Institucional,* vol. 12, n°. 22, 2010, pp. 193-214.

SELLIER Philippe, *Pascal et saint Augustin,* Paris : A. Colin, 1970.

SEMELIN Jacques, *Purifier et détruire : usages politiques des massacres et génocides,* Paris : Éditions du Seuil, coll. « La Couleur des idées », 2005.

VILORIA-DE-LA-HOZ Joaquín, « Empresarios de Santa Marta : El caso de Joaquín y Manuel Julián de Mier (1800-1896) », *Cuadernos de Historia Económica y Empresarial*, n°. 7, 2000, pp. 1-80.

VILORIA DE LA HOZ Joaquín, « Vapores del progreso : aproximación a las empresas de navegación a vapor por el río Magdalena (1823-1914) », *Revista Credencial Historia*, n°. 290, 2014, http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-290/vapores-del-progreso-aproximacion-las-empresas-de-navegacion-rio-magdalena, (dernière visite : le 3 avril 2018).

WADE Peter, *Blackness and Race Mixture : The Dynamics of Racial Identity in Colombia,* Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1995.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements **7**

Indications de présentation **9**

Table d'abréviations **11**

SOMMAIRE **13**

INTRODUCTION **XV**

PREMIÈRE PARTIE : EXPLICATIONS SCIENTIFIQUES **33**

Chapitre I Racines médicales de la contagion **35**

1 Fièvres de l'âme du « Dr. Mann» 37

a Un air si pur : l'ère sanatoriale 37

b Aléas de la contagion 43

2 Fléau mythique : La peste selon Albert Camus 49

a Une conception modeste du devoir 50

b « Tout ce qui ne me tue pas me rend plus fort » 56

3 Temps du choléra chez Gabriel García Márquez 61

a Maladies transatlantiques 62

b Hygiène publique : une obsession 69

4 Philip Roth : la croisade contre la polio 75

a Poliomyélite : une histoire américaine 76

b Paradoxe de l'hygiène 82

Conclusion 90

Chapitre II Médecins face à la contagion **91**

1 Activités médicales : Diagnostic et pronostic 92

a Diagnostic : l'enquête policière 92

b Pronostic : chronique d'une mort annoncée 102

2 Lutte contre le mal 110

a *Kairos* ou le moment de crise 110

b Médecins et pouvoir 115

3 Art médical 122

a Transmission de la connaissance 122

b Médecin-artiste 130

Conclusion 138

Chapitre III Malades face à la contagion 139
1 Dire l'indicible 140
a Silence du malade 140
b Parole du malade 150
2 Responsabilité du malade 158
a Vecteur de la maladie ou relais ? Le chemin de la contagion 158
b Double parcours : revivre le passé 165
3 Sens de la maladie 173
a Un « Job » des temps modernes 173
b Malades face à l'art 179
Conclusion 187

DEUXIÈME PARTIE : RÉFLEXES ANCESTRAUX DE LA PEUR 189

Chapitre IV Peur de l'Autre 191
1 Constructions de la différence 192
a La visitation de la maladie 192
b Nous et les autres 201
2 Ennemi intime 211
a Paranoïa et mouvements de foule 211
b La figure du traitre 218
3 Symbolisme de la captivité 228
a Enfermement : dispositif disciplinaire 228
b Être esclave de soi-même 234
Conclusion 241

Chapitre V Rites de purification 242
1 Violence contagieuse 244
a La Deuxième Guerre mondiale vue par Philip Roth 244
b L'univers concentrationnaire dans *La Peste* 250
c « Profonde irritation » chez Thomas Mann 254
2 Victimes sacrificielles 260
a Étoile jaune 261
b Œdipe de temps modernes 270
3 Purgation de la violence 277
a Épuration et refondation du « nous » 277
b Les dangers de l'écriture 283
Conclusion 291

Chapitre VI Fictions apocalyptiques 293

1 Images eschatologiques 294
a Ciel et enfer 294
b Jugement dernier 303
2 La force de la nature 311
a Le déluge de la peste 311
b « Le fleuve de la vie » 318
3 Les survivants 329
a Le temps de l'attente 329
b Du souvenir à l'action 337
Conclusion 345

TROISIÈME PARTIE : IMAGINAIRE DE LA FIN 347

Chapitre VII Temps de la crise ou la crise du temps 349
1 L'expérience du temps dans *Der Zauberberg* 350
a « Un jeune homme simple » 350
b Lucidité et aveuglement 360
2 Les temps de fièvres 369
a La chronique de Bernard Rieux 370
b La nostalgie d'Arnold Mesnikoff 377
3 Les temps du choléra 384
a Le temps humain 384
b L'éducation sentimentale 392
Conclusion 402

Chapitre VIII Fin des romans ou romans de la fin 404
1 La fin de l'ensorcellement 406
A Le tournant 407
b « Addio, Giovanni mio ! » 415
2 Au-delà de l'effondrement 424
a « Une deuxième chance sur terre » 424
b Le destin des amours contrariés 431
3 Après la fin de la tyrannie… il y en a d'autres 438
a Du médecin au chroniqueur 438
b La délivrance 446
4 Fin de la partie 451
a L'invulnérabilité de la jeunesse 452
b Le « syndrome Bartleby » 459
Conclusion 466

CONCLUSION 469

ANNEXES **479**

Annexe A : Lettre de Saul Bellow à Philip Roth (1957) **CDLXXXI**

Annexe B : J.M. Coetzee sur *Némésis* et *La Peste* **CDLXXXIII**

Annexe C : Gabriel García Márquez sur *La Peste* **CDLXXXV**

Annexe D : Manuscrit El amor en los tiempos del cólera **CDLXXXVII**

INDEX NOMINUM **489**

BIBLIOGRAPHIE **495**

TABLE DES MATIÈRES **517**

Lina Patricia VILLATE TORRES

De la maladie contagieuse à la fin des temps dans *La Montagne magique*, *La Peste*, *L'amour aux temps du choléra* et *Némésis.*

Résumé

À partir de l'étude de deux romans européens et de deux des Amériques, la présente thèse de doctorat examine la manière dont la maladie contagieuse sert de métaphore à la crise. Elle poursuit un triple objectif. Au niveau individuel, on démontre le rôle actif de chacun face à la maladie, puisque tant les médecins que les malades font appel à l'inventivité afin de lutter contre le fléau. Au niveau social, on prouve que la contagion sert d'argument pour stigmatiser et discriminer l'Autre que l'on considère comme menaçant. Au niveau politique, on souligne l'importance d'un compromis individuel et collectif dans la gestion des risques car les fictions illustrent les effets catastrophiques lorsque les États sont incapables d'assurer la protection de la santé des populations (vols, pillages, recherche prétendus de coupables et mise à mort des innocents).

Mots-clés : Contagion, maladie, épidémie, médecin, malade, apocalypse, bouc-émissaire, fin des temps, purification, littérature comparée.

Abstract

The aim of this doctoral thesis is to examine how the contagious disease serves as a metaphor to the crises by comparing two novels from Europe and two from North and South America. It pursues a triple objective. First, we demonstrate, at the individual level, that each person plays an active role when confronted with a disease, both doctors and patients fight against the plague through inventiveness and resourcefulness. Second, we prove, at a social level that contagion can be used as an argument to stigmatize and to discriminate those who are considering threatening. At a political level, we emphasize the importance of individual and collective compromises when facing the risk. The novels illustrate the catastrophic consequences when states are unable to manage risk and to protect populations from danger. Some of these consequences might be: thefts, looting, scapegoat designation and killing innocent people.

Keywords: contagion, disease, epidemic, doctors, patients, apocalypse, the end of times, scapegoat, purification and comparative literature.