

## L'élément de l'agonie dans *Parler seul* d'Andrés Neuman

*Toutes les familles heureuses se ressemblent. Chaque famille malheureuse, au contraire, l'est à sa façon.*

Tolstoï

*Vous regardez la maladie de la vie, la maladie de la mort.*

Marguerite Duras

*Parler seul* d'Andrés Neuman raconte l'histoire d'une famille dont le père, atteint d'une maladie incurable, entreprend un long voyage en camion avec son fils de dix-ans pour lui laisser de bons souvenirs, pendant que la mère, livrée à l'angoisse, tente de s'évader par la littérature et par une aventure sexuelle. Le roman nous semble s'inscrire dans une tradition littéraire notamment illustrée par *Tandis que j'agonise* (*As I Lay Dying*, 1930) de William Faulkner<sup>1</sup>. Plusieurs éléments permettraient de soutenir une analogie entre les deux textes : la mort bien sûr, ou plutôt le combat contre la mort, et les périples qui se produisent autour de ce motif fondamental. En outre, l'analogie ne se réduit pas au thème, elle concerne aussi des procédés romanesques, en particulier la multiplication des points de vue en focalisation interne et la construction polyphonique<sup>2</sup>. Cependant, Neuman dans *Parler seul* apporte une expansion au thème faulknérien : d'une part, il tient aussi un discours sur la maladie et sur le rôle des soignants, d'autre part il introduit une problématique érotique à travers les personnages d'Elena et de son amant, Ezequiel, qui s'adonne à une relation adultère tandis que l'homme de la famille, mari et père, agonise. Dans *Parler seul* on voit donc apparaître tout à la fois les motifs de la maladie, de l'agonie et de la mort, et ceux de l'érotisme, du plaisir et de la jouissance, non sans culpabilité. De ce dernier point de vue, on entre dans une autre tradition bien plus actuelle, celle des littératures portant sur la sexualité, en particulier au point de vue des femmes. Or c'est un homme qui écrit. Tout l'enjeu est alors de pouvoir se représenter « l'autre sexe ». Pour Olivier Bessart-Banquy, cette tendance à représenter la sexualité « du deuxième sexe s'explique en partie par le besoin de savoir enfin s'il existe une

---

<sup>1</sup> Remarquons que dans le titre en langue original, n'apparaît pas la notion d'agonie mais le verbe « to die ». Or nous nous intéressons précisément au terme *agonie* : en grec *agôn* : lutte ou combat. Contrairement à une croyance répandue, une agonie consiste donc non pas à mourir mais à lutter contre la mort.

<sup>2</sup> Lors de notre entretien, dans le cadre des Assises Internationales du roman, à Lyon en mai 2015, l'auteur a confirmé notre hypothèse avant d'évoquer *Malone meurt* (1951) de S. Beckett comme autre source d'inspiration.

spécificité de l'érotisme féminin ». <sup>3</sup> Freud parlait pour sa part de « continent noir » (*dark continent*), ou d'« énigme mycénienne ». Freud demandait encore : « que veut une femme ? »<sup>4</sup>

*« L'agonie est notre élément »*

Le titre du roman évoque la solitude de la pensée qui se décline sous trois formes : le soliloque (de Mario), la rêverie (de Lito) et l'écriture (d'Elena). Le soliloque de Mario présente la particularité d'être restitué de manière posthume sous la forme d'un enregistrement destiné à son fils. Les personnages vivent chacun dans une sorte d'isolement mais on constate cependant qu'il existe entre eux une empathie qui peut aller jusqu'à un transfert physique des émotions. La peine est commune, du moins entre les adultes, seuls à être informés du drame qui se noue. Ce phénomène de transfert concerne davantage l'épouse et la mère de famille : c'est par elle, en effet, que l'on découvre l'essentiel du discours sur l'agonie, sur la relation à l'autre, et le point de vue du soignant. Le passage consacré à la lecture d'un roman de Helen Garner explicite ce transfert de « l'horreur » du malade vers le soignant : « en éludant le sujet de sa mort, Mario la transfère sur moi, il me tue un peu [...]. Nous tombons tous malades »<sup>5</sup>. Le corps de Mario est peu présent ou lorsqu'il est évoqué, c'est pour distinguer entre un avant et un après, entre un corps robuste et un corps malade qui finira en cendres. Elena décrit une sorte de communion, littéralement de compassion, c'est-à-dire qu'elle *souffre avec l'autre* : « La maladie de l'autre nous rend malades. Alors, même si je suis restée à la maison, je voyage aussi à bord de ce camion. » Et plus loin encore : « Je n'aime pas que Mario réponde au téléphone en conduisant. Je suis donc soumise à son bon vouloir. Quand il empoigne le volant, il m'étouffe. Quand il le tourne, il me tord le cou. »<sup>6</sup>

Neuman focalise la lutte contre la maladie sur le personnage d'Elena, qui mène un travail d'écriture sur la douleur physique et morale : « L'agonie est notre élément. Voilà peut-être pourquoi on sait prendre soin des malades : on s'identifie à leurs attentes »<sup>7</sup> affirme-t-elle

---

<sup>3</sup> Cf. *Sexe et littérature aujourd'hui*, Paris : La Musardine, 2010, p. 24-25.

<sup>4</sup> Cf. Serge André, *Que veut une femme ?*, Navarin Éditeur, 1986. « Que signifie "être une femme" ? Voilà bien la Question par excellence, aucune évidence ne nous offrant son appui comme lorsqu'il s'agit de savoir ce qu'est un homme. Quand à ce qu'elle peut vouloir, comme l'affirme la sagesse ancestrale, on n'en est jamais certain. D'où l'incontournable oscillation entre le culte de la femme comme mystère – énigme – et la haine de la femme comme mystification – mensonge. Mais ces deux positions ne font qu'entretenir la méconnaissance de ce qui constitue la véritable question de la féminité, car elles postulent toutes deux que la femme soit comme une cachette qui dissimulerait quelque chose. » p. 16

<sup>5</sup> A. Neuman, *Parler seul*, trad. A. Carrasco, Buchet-Chastel, 2014, p. 49.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 17 et 19.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 54.

à propos des femmes. Mais plus généralement, ce qui importe c'est le sort des survivants livrés au deuil. Le romancier déclare avoir voulu rendre hommage aux soignants, aux proches des patients qui sont les oubliés de la littérature portant sur la maladie et la mort<sup>8</sup>: « Face à la mort les émotions se tendent, s'étirent, menacent de craquer. Elles vont de la douleur paralysante à l'euphorie hyperactive. L'agonie de l'autre est plus ou moins passagère. Ces émotions contraires, non. Comme si chez les survivants l'arc intérieur s'était distendu à jamais, capable de n'importe quel extrême. De la plus profonde empathie à la plus grande cruauté. De la loyauté animale à la trahison guerrière. »<sup>9</sup>

Mais c'est aussi dans cette circonstance que la morale est mise à mal, puisqu'une des formes de la résistance d'Elena à l'angoisse de la mort consiste à se livrer à un érotisme débridé dans une relation d'adultère cachée, en outre avec celui-là même qui est sensé guérir ou du moins prendre soin de son mari, le médecin Ezequiel Escalante. L'érotisme et la mort se rencontrent ainsi dans une figure paroxystique, qui n'est pas sans faire penser à de célèbres thèses de Georges Bataille, en particulier dans *L'Érotisme* et dans *L'Histoire de l'érotisme*, ou encore dans *Les Larmes d'Éros*<sup>10</sup>. Pour Bataille, « l'érotisme est l'approbation de la vie jusque dans la mort »<sup>11</sup>.

### ***Douleur, plaisir et jouissance***

Le plaisir d'Elena est violent : son aventure extraconjugale est décrite dans un langage cru qui inscrit certains passages de *Parler seul* dans la veine *trash* de la littérature érotico-pornographique moderne. Comme le remarque Oliver Bessart-Banquy, « le sexe est systématiquement accolé à la violence et la vulgarité dans la littérature du *trash*, tantôt pour dénoncer les fondements agressifs du rut masculin, tantôt pour rappeler que les lits sont les ultimes lieux de défoulement, les derniers espaces d'émancipation où l'être peut se libérer de toutes les tensions, décharger le trop-plein de ses amertumes et de ses colères. »<sup>12</sup>

Ce paradoxe du plaisir et de la jouissance obtenus par la violence trouve son explication dans le besoin de soulagement et de réappropriation du corps propre : « La seule

---

<sup>8</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=7W2jzhkL73s> (Dernière consultation : le 22-05-2015)

<sup>9</sup> A. Neuman, *op. cit.*, p. 127.

<sup>10</sup> « C'est [...] du fait que nous sommes humains, et que nous vivons dans la sombre perspective de la mort, que nous connaissons la violence exaspérée, la violence désespérée de l'érotisme. » Cf. *Larmes d'Éros*, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1961, p. 22.

<sup>11</sup> *L'Érotisme*, in *Œuvres complètes*, Tome X, Paris : Gallimard, 1987, p. 17.

<sup>12</sup> *Op. cit.*, p. 219.

chose qui recharge mes batteries, c'est de baiser avec Ezequiel »<sup>13</sup>. Cette aventure n'a rien de sentimental, elle permet à Elena d'explorer la mécanique du sexe en s'adonnant au sadomasochisme. Cette culture du paradoxe entre plaisir et souffrance s'associe à une quête de survie. Le corps malade par transfert a besoin de ressentir la douleur pour se réveiller : « Il ne m'a pas fallu longtemps pour comprendre que c'était pile ce qu'il me fallait. Recouvrir mon corps. Tout entier, pas seulement une partie. Un châtiment intégral. Un mal qui réveille. Je suis donc en train de me réveiller. »<sup>14</sup> Le plaisir sexuel est ainsi présenté comme une échappatoire. L'éloge de l'érotisme, notamment sadomasochiste peut paraître étrange dans ce roman, si l'on considère la désolation que cause l'agonie de Mario. C'est précisément ce paradoxe que relevait Bataille : « La conscience de la mort est elle-même opposée au retour de l'érotisme, susceptible de réintroduire l'avidité, la fièvre et la violence refusant l'attente. Mais l'angoisse, qui nous ouvre à l'anéantissement et à la mort se lie toujours à l'érotisme : notre activité sexuelle s'achève de nous river à l'image angoissante de la mort, et la connaissance de la mort approfondit l'abîme de l'érotisme. »<sup>15</sup> C'est en effet dans un « abîme » que tombe Elena. L'érotisme s'est d'abord présenté à elle comme par hasard avant de se développer dans des pratiques sadiques et masochistes qu'elle ignorait jusque-là. La résistance à la mort passe donc par une dégradation, tant morale que physique, de sa personne, une soumission totale à son amant, Ezequiel. Mais aussi une part de violence qu'elle n'hésite pas à mettre en œuvre lors de leurs ébats. Plus le corps est martyrisé, plus des insanités sont proférées, plus la relation sexuelle s'intensifie et la libération s'opère. Le vivant est du côté de la luxure : le corps n'est mis en valeur que dans ce qu'il a de plus repoussant, pour ne pas dire dégoûtant. Le monde d'Elena s'engouffre alors dans une forme de l'agonie et de la mort :

On dit traditionnellement que le sexe conduit à la petite mort. Je crois désormais que ceux qui rabâchent ça n'ont pas expérimenté le plaisir de la douleur. Car avec Ezequiel c'est tout le contraire qui m'arrive : chaque partie de jambes en l'air me fait vivre une résurrection. On s'agresse. On s'acharne. On se fait mal mutuellement pour s'assurer qu'on est toujours là. Chaque fois qu'on confirme la présence, la souffrance de l'autre, on est ému comme dans des retrouvailles. J'ai alors des orgasmes qui étirent les limites de la vie. Comme si la vie était un muscle vaginal.

Je veux me venger de ma propre chair.<sup>16</sup>

Bataille écrit encore à ce propos que « La volupté est si bien apparentée à la ruine que nous avons nommé “ petite mort”, le moment de son paroxysme. »<sup>17</sup> Selon un autre point de vue

---

<sup>13</sup> A. Neuman, *op. cit.*, p. 54

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 53

<sup>15</sup> G. Bataille, *L'Histoire de l'érotisme*, in *Œuvres complètes*, Tome VIII, Paris : Gallimard, 1976, p. 72.

<sup>16</sup> A. Neuman, *op. cit.*, p. 54.

<sup>17</sup> *Op. cit.*, p. 152.

théorique, celui du psychanalyste Jacques Lacan (qui a beaucoup emprunté à Bataille), précisons qu'il existe un distinguo entre plaisir et jouissance. Le « principe de plaisir » est régulateur et garantit l'auto-conservation du sujet, tandis que la jouissance est extatique et potentiellement destructrice. On se souvient aussi que Roland Barthes, instruit des catégories lacaniennes, a rejoué cette problématique dans *Le Plaisir du texte*<sup>18</sup> sur le plan même des formes de la littérature. Les motifs thématiques et les procédés de fabrication romanesque se rejoignent ici, en particulier sous la forme, « jouissive » selon Barthes, d'une déconstruction moderniste de l'académisme littéraire : multiplication des points de vue, polyphonie, narration décousue, de mise en abyme : « Des histoires, des histoires, des histoires. Refuges, déviations, raccourcis. »<sup>19</sup>

Dans *Parler seul* la négation de la mort par « le plaisir de la douleur » intensifie l'impudeur du personnage et sa volonté de transgression. Elena est présentée comme une Pénélope moderne et libérée. Peut-être pourrait-on parler d'une vision féministe dans ce roman dans la mesure où se dessine, par moment, une analyse, pour ne pas dire une satire, de la place qu'occupent les femmes dans la famille plus largement dans la société<sup>20</sup>. Son aventure sexuelle coïncide avec une définition de l'érotisme comme force d'opposition aux normes et aux exigences sociales :

La condition de l'activité sexuelle de l'homme est surprenante : elle n'est nullement interdite en principe. Elle est bien sujette à des restrictions, mais ces dernières réservent un champ étendu de possibilités. Or l'histoire de l'érotisme n'est nullement celle de l'activité sexuelle admise dans les limites définies par les règles : l'érotisme n'englobe en effet qu'un domaine délimité par l'*infraction des règles*. Il s'agit toujours de sortir des limites admises : il n'y a rien d'érotique dans un jeu sexuel semblable à celui des animaux.<sup>21</sup>

Dans le passage où Elena évoque la réaction de sa sœur quand elle lui annonce avoir eu un amant, le roman, par la réponse d'Elena, confirme d'une certaine manière la théorie de Bataille sur la « nécessité » de l'érotisme dans les « situations désespérées »<sup>22</sup>.

Mais le désespoir a besoin d'être nommé, symbolisé, et c'est pourquoi la maladie et la mort concernent alors spécifiquement la littérature. Celle-ci est tenue pour un des moyens principaux de *traiter* des événements en quelque sorte intraitables. Pour se livrer à un questionnement sur l'engagement affectif du soignant, ainsi que sur la consolation possible

---

<sup>18</sup> « Texte de plaisir : celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique *confortable* de la lecture. Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son propre rapport au langage. » Cf. *Le Plaisir du texte*, Paris : Seuil, 1973, p. 25-26.

<sup>19</sup> A. Neuman, *op. cit.*, p. 149.

<sup>20</sup> Voir le « Schéma pervers de l'aspirante à une carrière universitaire », p. 28, 29-30.

<sup>21</sup> Bataille, *op. cit.*, p. 106-107.

<sup>22</sup> A. Neuman, *op. cit.*, p. 157.

pour les survivants, Elena mobilise de nombreux auteurs qu'elle cite et commente : « Une forêt dans ma bibliothèque et un désert dans ma maison. Aussi loin que je pénètre dans la forêt, je tombe toujours sur le même désert. Comme si tous les livres du monde, quelle que soit l'histoire qu'ils racontent, me parlaient de la mort. »<sup>23</sup> La littérature (comme d'autre part la philosophie) apparaît ici dans un de ses genres anciens, dit genre des consolations.

### ***Résistance de l'esprit : ce que peut la littérature***

Ce qui fait de *Parler seul*, le roman d'un lecteur, c'est la part laissée à la littérature : lecture et écriture. C'est l'un des trois modes d'expression exploré par la narration et qui en constitue le noyau dans la mesure où s'instaure un dialogue entre les auteurs cités et Elena. Elle se « jette » sur les livres pour atténuer l'angoisse : « En sortant du cabinet, j'ai filé à une librairie. J'ai acheté (vite fait, presque à l'aveuglette, comme on se jette sur des analgésiques) plusieurs romans d'auteurs que j'apprécie ainsi qu'un journal de Juan Gracia Armendáriz que j'avais feuilleté au hasard. J'ai dans l'idée que plus qu'un antalgique, ce livre pourrait me servir de vaccin : il va m'inoculer l'inquiétude que je tente de combattre. »<sup>24</sup>

Neuman convoque toute une littérature sur la maladie : « La maladie, tout comme l'écriture, s'impose à nous, c'est pourquoi les écrivains sont mal à l'aise lorsqu'on les interroge sur leur condition. » (Juan Gracia Armendáriz)<sup>25</sup>. Elena incarne d'une certaine manière le rôle des écrivains ; elle résiste par l'écriture, et surtout en se réappropriant les mots qu'elle puise dans ses lectures : « Quand un livre me dit ce que je voulais dire, je me sens le droit de m'approprier ses mots, comme si un jour ils m'avaient appartenu et que je venais de les récupérer. »<sup>26</sup> Cela fait apparaître la difficulté du langage à nommer la maladie. Cette difficulté ne relève pas simplement de la pudeur, bien que la nature de la maladie de Mario soit tue, l'important n'est pas là, mais dans la résistance que les personnages lui opposent. Si Mario est décrit comme étant capable d'une certaine désinvolture, on peut craindre surtout qu'il soit dans un déni de son sort ; pourtant est-il aussi très lucide notamment dans sa volonté en quelque sorte testamentaire de laisser des recommandations à son jeune fils. Elena quant à elle se trouve démunie devant la souffrance des autres, et il peut sembler souvent qu'elle lutte en vain, en convoquant la littérature comme une forme de thérapie : « Je me demande si, sans

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 122.

forcément en avoir conscience, on ne va pas vers les livres dont on a besoin. Ou si les livres eux-mêmes, qui sont des êtres intelligents, ne détectent pas leurs lecteurs et ne se font pas remarquer d'eux.»<sup>27</sup> La littérature questionne davantage qu'elle n'apporte de solution véritable. Le passage de Roberto Bolaño évoquant Mallarmé illustre bien cette problématique : « Écrire sur la maladie, [...] surtout si l'on est gravement malade, peut se transformer en supplice. Mais aussi un acte libérateur. » [...] Qu'a voulu dire Mallarmé quand il a écrit que la chair était triste et qu'il avait lu tous les livres ? Qu'il avait lu et baisé tout son soûl ? [...] L'image qu'élabore Mallarmé parle de la maladie comme résignation de la vie. Et pour empêcher la défaite, il lui oppose en vain lecture et sexe. » Que pourrions-nous lui opposer d'autre ? »<sup>28</sup>

Cependant l'agonie vide, d'une certaine manière, les mots de leurs sens : « Je me rappelais que mon père avait coutume de dire que le but de la vie c'est de se préparer à rester mort longtemps », déclare Addie Bundren dans *Tandis que j'agonise*, avant de poursuivre, évoquant la naissance non désirée de son fils aîné : « c'est alors que j'ai appris que les mots ne servent à rien, que les mots ne correspondent jamais à ce qu'ils s'efforcent d'exprimer »<sup>29</sup>. Le plaisir et la littérature ne préservent de rien, dans *Parler seul*, ils permettent de détourner l'attention :

« J'ai passé des années à étudier la subjectivité du malade, j'ai consacré une thèse à la construction narrative du patient, j'ai publié des articles dans des revues spécialisées et j'ai même écrit quelques livres là-dessus », je connais cette sensation : être malade de maladie. « Rien de tout cela ne peut me guérir aujourd'hui. Je suis entré dans une zone post-discursive. Je suis arrivé au Bout de la Théorie », bout qui bien n'entendu ne nous guérit de rien, sauf peut-être de l'espoir de trouver le Remède, l'Idée, la Compréhension du Phénomène, maux culturellement dangereux.<sup>30</sup>

On voit dans ce passage que la question de l'agonie relève de l'indicible et que toute connaissance s'avère vaine pour qui éprouve de la compassion envers les malades : « Gwyn parle de deux royaumes qui se rêvent opposés, celui de la maladie et celui de la santé. Il a vécu dans les deux, comme moi, et il ne sait plus lequel est le sien. »<sup>31</sup> Cet entre-deux est un monde de solitude qu'il faut malgré tout habiter, en compagnie peut-être de la mémoire du

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 94. Précisons que Mallarmé a été confronté à plusieurs deuils notamment celui de sa sœur, Maria, et de son fils, Anatole, en bas âge. Cf. « Le tombeau d'Anatole ».

<sup>29</sup> W. Faulkner, *Tandis que j'agonise*, trad. M.-E. Coindreau (1934), Paris : Gallimard, « Folio », 2014, p. 165, 169. (« Lui aussi avait un mot. Il appelait ça l'amour. Mais il y avait longtemps que j'étais habituée aux mots. Je savais que ce mot était comme les autres, rien qu'une forme pour combler un vide ; je savais que, le moment venu, on n'aurait pas plus besoin de ce mot que des mots orgueil ou honte. » p. 166.)

<sup>30</sup> A. Neuman, *op. cit.*, p. 164. Le roman cite Richard Gwyn.

<sup>31</sup> *Ibid.*

disparu à qui Elena adresse une lettre posthume : « Pour éviter de tomber dans l'ésotérisme, disons que tu fais désormais partie de mon organisme. Maintenant que je commence à m'habituer à être seule [...], le pire, c'est d'accepter que je ne suis pas en toi. Je ne fais plus partie de toi. De ce point de vue, je suis morte moi aussi. »

André THIANDOUM  
Doctorant en littérature française  
Université Lumière Lyon 2